

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається на пошану і з нагоди 45-річчя
науково-педагогічної праці та 70-річчя від дня народження
доктора філологічних наук, професора
Василя Петровича Марка*

Серія:
**Філологічні науки
(літературознавство)**

Випуск 64

Частина 2

Кіровоград – 2006

**ББК 83
Н 34
УДК 8**

Наукові записки. – Випуск 64. Частина 2. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 280 с.

ISBN 966-8089-24-3

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 видається з нагоди 45-річчя
науково-педагогічної праці та 70-річчя від дня народження
професора Василя Петровича Марка –
вченого-літературознавця**

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 6 від 31 жовтня 2005 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- 1. Клочек Г.Д.** – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор).
- 2. Таран О.І.** – кандидат філологічних наук, доцент (секретар).
- 3. Куценко Л.В.** – доктор філологічних наук, професор.
- 4. Лучик В.В.** – доктор філологічних наук, професор.
- 5. Манакін В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
- 6. Марко В.П.** – доктор філологічних наук, професор.
- 7. Ожоган В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
- 8. Панченко В.Є.** – доктор філологічних наук, професор.
- 9. Поляруш О.Є.** – кандидат філологічних наук, професор.
- 10. Семенюк О.А.** – доктор філологічних наук, професор.
- 11. Романцевич В.К.** – редактор.

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2006

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ ПАЛОМНИЦТВО АБО ІГРИ НА МАПІ ПОСТМОДЕРНУ

Микола КОДАК (Київ)

У статті осмислюється проблема реалізації в українській літературі постмодерністської парадигми та її теоретико-літературознавчої рецепції.

The problem of realization of the Postmodernity paradigm in the Ukrainian literature and its theoretical and literary criticism perception are considered in the article.

Так чи так, щиро бажаючи чи знехотя, у відвертому пориві чи всупереч, проте, безумовно, входимо ми, а фактично вже увійшли в ті часи, де на постмодерну парадигму принаймні зважають, її беруть у розрахунок: мовляв, «варто освоїти. Щось у цьому є!»

Що ж справді є в іграх постмодерністів такого, що б виходило за межі літературної (і ширше: філософської) класики?

Останнім часом наша література, здається, зробила незаперечну спробу розірвати «пуповину», що міцно тримала її в традиційному сигніфікаційному колі. Найперше – тут сталися зміни в структурі тропів – риторичних і/або літературних прийомів, які в постмодерністському дискурсі поширюються на всю практику сигніфікації, охоплюють увесь дискурс чи то метафорою, чи то метонімією.

Голови українських модерністів були постійно обернені, як у Стефаніка, до експресіонізму чи, як у Коцюбинського, до імпресіонізму, отож пройшли через таке й таке. Щоправда – осібно.

Позірно зберегли цю осібність і їхні спадкоємці. Василь Земляк – у «Лебединій» діалогії, що захопила й «Зелені млини», та Віктор Міняйло – у діалогії «Зоряній», поетика якої зтягла у свою орбіту «Вічного Івана». Але тут уже своє «щоправда» – і в того, й у другого виявилася охота до образів із тваринного світу: у В. Земляка – до цапа Фабіана, у В. Міняйла – до велемудрого й повчально мовчазного kota Василя Васильовича. Особливо прикметно, що закінчує Віктор Міняйло романну розповідь у «Вічному Івані» несподівано – прологом-запросинами в іншу стихію, біломорську:

«І ще, Іване, радю тобі добуватися портів на Білому морі, пристати до рибальської артілі, там з голоду не помреш, та й не сидять рибаки на місці, щоб їм комісари ноги нюхали».

Навіть з літературної історії України відомо: цей прокламований візит на Біле море «відбувається» в ній, як мінімум, не вперше. Ми ж пригадаємо за принагідною підставою давній роман І.С. Нечуя-Левицького «Хмари». Отже, українці (за літературною історією) стали чи не першими своєрідними біломорськими «паломниками».

За часи від Нечуя-Левицького в літературі та її осмисленні сталися певні зміни. Щодо останнього – навіть енциклопедичні. І, як сповіщає нова «Енциклопедія постмодернізму» (К., 2003) в статті «Паломництво»,

«Поступальний рух філософа у світі ідей відомий як паломництво» [3, 298]. Авторка цього енциклопедичного гасла додає, що «паломництво» містить протиставлення класичній формі нарративу (що має початок, середину та кінець), яку передбачено в слові «дорога» [3, 298]. Завершуючи енциклопедичну статтю, Беатрис Скордилі уточнює: «Паломництво не має ані визначеного початку, ані визначеного кінця, воно розпочинається в середині речей, вказуючи на кілька зв'язків із минулим та майбутнім; воно є, якщо висловлюватися інакше, видом фразування [3, 298].

Значно ближчий до поетики постмодерну будь-хто з питомих модерністів, скажімо, В. Стефанік чи М. Коцюбинський.

Перу майстра експресіоністичної новели В. Стефаніка властиві крайній метафоризм, форсована образність.

Його новела «Виводили з села» показова своїм стильовим почерком, манерою довершеного «виражальника».

«Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися промінці сонця.

На подвір'ї стояла гурма людей. Від заходу било на них світло, як від червоного каменя, – тверде і стале. З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили.

За людьми вийшов молоденький парубок із обстриженою головою. Всі на нього дивилися. Здавалося їм, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, та має впасти з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися. Мама стояла на порозі».

У новелі однозначно прокреслена метафорична форма наскрізної характеристики ситуації провадження рекрута із села, впродовж чого односельці «заревіли», а рідний батько «тресся, як лист». Монолог матері пересипаний метафорами: «пороги... поскривляються», «вугли погниють», «сам не прийдеш».

На відміну від метафорично-експресивної новели В. Стефаніка, імпресіоністична розповідь М. Коцюбинського в оповіданні «Подарунок на іменини» суціль метонімічна, наближена до реалістичної манери.

«Маленька пташка уперто літала над головою в Дорі. То підіймалась, то опускалася з писком і з дрібним тріпотінням коротких крил. Він зацікавився нею і довго стежив за її летом. Але раптом згадав свої іменини і легку руку, що так ніжно гладила його по головці, і знову тихо заплакав.

«Будеш ти знати... ох, будеш ти знати, як я тобі повішусь...»

Крізь теплі сльози, важкі і великі, в яких все розпливалось, невиразно мелькали верби і телеграфні стовпи. Вони одривались од землі, підіймалися вгору і тихо гойдалися... Раз в один бік, раз в другий...»

У так само імпресіоністичній манері й завершується оповідання М. Коцюбинського, акцентуючи увагу на деталях, по суті, реалістичній.

Натомість сучасний постмодерніст Юрій Андрухович дозволяє в «Перверзії» «таке собі бліц-інтерв'ю» з «нашим теперішнім українським монархом». Ось фрагмент із нього:

«З якими почуттями Ви прибули до Венеції, Ваша милосте?

– Запрошення сюди, на сей феєричний збір учених і діячів, розцінюю як визнання, щораз то ширше, моєї держави і мого народу.

– А в який спосіб Ви, Ваша милосте, взагалі до Венеції добулися?

– Мене доставлено спеціальним військовим літаком еспанських збройних сил до повітряної гавані «Марко Польо». Звідтам я взяв таксівку.

– І останнє запитання, Ваша милосте. В якому готелі мешкаєте?

– Я зупинився не в готелі, а в знайомого короля Сардинії, котрий має незлу квартиру на острові Лідо.

– Сердечно дякую, Ваша Королівська Милосте.

– Нема за що. Передайте це моїм підданам в Україні».

Для письменника-постмодерніста справа художнього зображення не полягає жодним чином у критеріях так званої правдоподібності, у давній реалістичності чи імпресійній манері.

Парадигматика одмінилась. Аж до того, що серед реалій зображення, які подибуємо в романі Ю. Андруховича, ми не знайдемо нічого вірогідного. Причому ні у великому, ні в малому.

Справді, про яку вірогідність може йтися, якщо йняти віри тут взагалі не випадає, незалежно від того, говоримо про метонімію чи метафору... Чи й просто оксюморон (нісенітницю).

Не лише колишній чи майбутній, а й сучасний читач не візьме на віру слова про «підданих в Україні» чи подорож «спеціальним військовим літаком еспанських збройних сил».

...Наскрізним засобом поетики постмодернізму стає іронія. А опозиція прямого чи переносного значення набуває повсюдного обговорення, починаючи з метафори. Або метонімії, яка також зазнає метафоризації.

Отож, як же нині, в постмодерному сенсі, тлумачиться м е т а ф о р а ?

Читаємо «Енциклопедію постмодернізму»: «Метафора – це передача назви, якості, дії суб'єктові або об'єктові, що відрізняється, хоча внутрішньо повинен бути аналогічним йому, від того, до якого ця назва, якість або дія застосовується, коли сприймається в її буквальному розумінні» [3, 262].

А ось її тлумачення в лексиконі «Загального літературознавства» (Рівне, 1993) О.А. Галича, В.М. Назарця, Є. М. Васильєва: «Метафорою (гр. *metaphora* – перенесення) називається слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, зв'язаного з предметом, на який звичайно вказує це слово рисами подібності» [2, 168].

Ще разючіші зміни відбулися в тлумаченні терміна м е т о н і м і я .

Як твердить «Енциклопедія постмодернізму», «Метонімія або, буквально, «зміна назви» – це метафорична заміна, коли назва речі

застосовується до якогось її атрибуту: як риторичний крок, як заміна причини – наслідком, наслідку – причиною, власної назви якоїсь речі – однією з її характеристик [3, 263].

У лексиконі О.А. Галича et Co: «Метонімія (гр. *metonimia* – перейменування) – це слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, зв'язаного з властивим для даного слова предметом за своєю природою [2, 171].

Велике термінологічне прирошення дає постмодернізму метафоричний термін Ролана Барта «смерть автора». Ним було проголошено народження критичної «влади» читача над літературним процесом.

Як згодом напише американський критик Лінда Гатчіен, «пародія – це досконала постмодерністська форма, бо вона парадоксальним чином вбирає в себе те, що пародіює, і кидає йому виклик»; власне, це й «приносить визволення».

У «Наратологічному словнику» О. Ткачука знаходимо: «Метафора [metaphor]. Фігура мови, за допомогою якої термін, що позначає поняття А, є заміненим чи ототожнюється з іншим терміном, що позначає інше поняття В, таким чином приписуючи В одну або більше якостей А чи надаючи йому якостей, пов'язаних із А» [5, 64].

«Метонімія [metonymy]. Фігура мови, за допомогою якої термін, що позначає поняття А, використовується для іншого поняття В, що відноситься до В, як причина і наслідок, вмістилище і вміщене чи частина й ціле» [5, 64].

Обидва терміни О. Ткачук супроводжує відсилкою: «Р. Якобсон доводив, що два процеси стоять в основі словесної діяльності: метафоричний процес, у якому одна дискурсивна тема покликується до іншої через відношення подібності (включаючи вибір і заміну), і метонімічний процес, де одна дискурсивна тема посилається на іншу через відношення суміжності» [5, 64–65].

З проголошенням «смерті автора» концептуально пов'язана всеосяжність і фіксованість значення, критично закріплена в постмодерній ідеї (чи концепті) «закриття книжки». Коментуючи цю ідею, Жан-Франсуа Ліотар у своїй праці «Стан постмодернізму», сказав: «Я визначаю постмодернізм як недовіру до метанаративів». Звідси й веде свій початок пролонгована теза про незвідану (та й незвідну) множину значень, які постають услід за так званим «закриттям» книжки й проголошеним Жаком Деридою «логоцентризмом» – семантичною перевагою мовлення над письмом, ще однією важливою ідеєю критичного розуміння літературних явищ, що походить від постмодернізму. З цього приводу Р. Барт зазначив (не коментуючи прямо думки Деріда): «Ми знаємо тепер, що текст – це не послідовність слів, які передають одне «теологічне» значення (послання

Автора-Бога)», а багатовимірний простір, у якому безліч писань, жодне з яких не є оригінальним, зміщується й зіштовхується».

У своєму творі Віктор Міняйло ніби приручає сюжетно периферійну істоту – kota Василя Васильовича, на якийсь час надаючи йому вагомого ампула позаштатного вихователя, а тим самим перетворюючи повісткування на «роман виховання». Так триває, допоки в домі Половця не заходить мова про далеке Біле море, з чим і закінчується романна розповідь, залишивши історію родинного паломництва в супроводі kota Василя Васильовича сюжетно відкритою.

Виробляючи, пропонуючи до вжитку такі чи такі оригінальні «відмінності» постмодерної поетики, Юрій Андрухович уводить у сюжет «Перверзії» цілу низку своєрідних способів дистанціювання поетики постмодерного письма.

В описі основного змісту, яким наділено дефініцію поняття відмінність (difference) у постмодерній поетиці, Христос Нізаміс (один із авторів «Енциклопедії постмодернізму» роз'яснює:

«Термін «відмінність» (Difference) походить від латинського Differre: буквально «розносити, відхилятися в різних напрямках; отже, «розбігатися» або «розсіюватися», «відходити» або «відбігати» (від dis – різні боки, і ferre – нести)».

А далі прив'язує термін до звичної лексики: «У постмодерному контексті термін «відмінність» не може бути просто й лаконічно визначений, і не в останню чергу тому, що те, що починається терміном «відмінність», є основою та можливістю будь-якої диференціації, а отже, й усіх видів класифікації та визначення. Так, твердити, що відмінність – це якість або стан буття, несхожий, різний абощо, означає просто визнати питання визначення очевидним, таким, що не вимагає доведень, бо ми просто замінюємо один термін на інший у скінченній, проте ніде не закінченій послідовності змін».

Як відомо, панівною в західному мисленні в категоріях відмінності була своєрідна метафізична передумова, домінування «есенціалізму», «субстанціалізму», або, якщо вжити вираз, із яким нас ознайомив Жак Деріда в процесі реконструкції, «метафізика присутності».

Такими «метафізичними присутностями» пронизане повісткування в романі Ю. Андруховича «Перверзія»: так, автор повідомляє про нібито особисте знайомство з явно вигаданим героєм свого роману Стасом Перфецьким; щоправда, швидко його герой незгірш за героя «Запорожця за Дунаєм» виявляє здатність «перевертатися», «об'являючись за мить персоною з іншим ім'ям.

«Але повернімося до Перфецького», – багатозначно забігає наперед автор розповіді.

Упродовж кількох років я напружено стежив за становленням цього непересічного суб'єкта, часами брав участь в його акціях та провокаціях і, щиро кажучи, не міг його не полюбити».

І за кілька уступів згодом: «Увесь подальший шлях Перфецького, майже до дрібниць відстежений мною, являє собою вперте, невпинне і непомильне просування на Захід [...] Але – що впадає у вічі – жодного кроку на Схід! Це – наче виконання якоїсь величезної місії, що про її глибинний сенс відомо лише десь там, на недосяжних і холодних стратегічних вершинах».

Так, з 15-ї сторінки починаючи, Ю. Андрухович дає волю деяким вигадливо-несподіваним прийомам. Один з таких прийомів – «подорож», яку автор підліткового роману міг би назвати «Слідами пропалого поета».

Звідси, а саме з міста Кракова, герой Андруховича починає свою незвичну дорогу, повну «своєрідностей і дивакування». З ним відбувається перша глибинна зміна – зміна імені: «Перфецький, він же Йона Риб, почувся в ньому (в місті Кракові) як риба у воді. Спочатку прочитав для п'яти сотень студентів Ягеллонського університету свою вкрай загерметизовану, але блискучу лекцію про квантитативно-квалітативні системи віршування. З інших джерел, щоправда, впливає, ніби студентів, які слухали цю феєричну лекцію (текст її не знайдений до сьогодні), було не п'ятсот, а тринадцять».

Отже, разом зі зміною імені відбувається й зміна паралельна, так би мовити, перформенсова, що для поезики постмодерного письма й не складає чогось несподіваного.

Своєрідним пролонгуванням в сюжеті «Перверзії» тієї асоціації, яку мимоволі хочеться назвати «риб'ячою», є наступний хід, строго кажучи, пунктир авторської семантизації в контексті суцільного повістування: вже коли «...Перфецькому (він же Карп Любанський) [...] вдалося вислизнути з-за ґратів, відчайдушно працюючи плавниками, розчинитися в непролазних безвістях».

Наступний крок (чи кроки) вже буде доречно завпередити настійною думкою про певне (а таки певне) ведення досить виразної г р и упродовж попереднього та наступного повістування про «походеньки» нашого героя, педантично прописаного в часі: «У другій половині жовтня Стас Перфецький, оновлений та прояснений, виринає (він же Сом Брахманський) з дунайських вод на береги Братислави, де без успіху намагається виступити з публічною лекцією «Словаки як етнічна гілка українського народу».

Що таке гра в постмодерністському лексиконі? «Енциклопедія постмодернізму» висвітлює це наступними словами: «Гра – це образ для динамічного, не фундаментального процесу творення значень», це – «метафора для характеризування діяльності культури як діяльності»[3].

А що це все-таки гра, цьому підтвердженням уже наступна фраза оповіді, конкретно: про «самаркандського цигана Яшкіна, що з ними наш Орфейський знюхався в якійсь передміській нічліжці».

Оскільки в постмодернізмі всі концепти поетики, що ними послуговуються вчені, суціль взаємно переосмислюються, то відповідне переосмислення відбувається й із концептами, похідними від понять «книжка», «письмо», «слід».

Пасажі додають до «мутацій» з історії письма та концепту «сліду» в постмодернізмі нові обертони, нові «сліди». «Риб'яча» модифікація Перфецького тягне за собою й відповідний шлейф – модифікацію суттєвого для постмодерністичного мислення поняття «сліду». Поняття «слід» вкупі з «водною» стихією побутування має й певний наслідок, а саме можливість «безслідності», щезання. Отже, Перфецький зухвало «мутує» то в бік риби, то в бік якогось цигана. Тож не дивно, що «цілком передбачувано якогось дня він пропадає з поверхні світу і занурюється в неясні та каламутні товщі».

Таким чином, письмо Юрія Андруховича виявляється надзвичайно метафоричним. А притім ще й ядуче непростим, саркастичним.

Бо ж у ті самі «каламутні товщі» вслід за перекинчиком Перфецьким поринає й досить виразний «слід», який, було, означився в книжці, а саме – «такий собі» пропагандист-лектор теми «Словаки як етнічна гілка українського народу».

Надалі, щоправда, лектура Стаса Перфецького дуже змінюється, прибираючи університетського іміджу, та й сам він змінює своє ім'я на Йогана Когана, а лекцію іменує надалі «одкровення на запльованих маргінесах». Отже, найістотніший для Ю. Андруховича літературний прийом прибирає істотного для постмодернізму вигляду суцільної «гри». Тематика лектури входить у її обсяг. Так, наступна тема обраної Стасом лекції «Давня грецька культура і теперішня грецька дівчина: опуклості та заглибини» багатократно іронізує вже над розхожим тематизмом, в якому поєднується давнє з щонайсучаснішим, а ще іронічно обігрується, так би мовити, рельєфність «давнього», культурологічного походження й «сучасної дівчини».

...Розділ, яким Жак Деріда відкрив дослідження «Про граматику», має назву «Кінець книжки і початок письма» й прирівнює закриття книжки до «всеохопності і фіксованого значення, пов'язаного з проголошенням смерті автора», що в постмодернізмі збігається з ідеєю значення, як наголошує Майкл Спрайк в «Енциклопедії постмодернізму» [3, 164–165].

Отже, «закриття книжки» – генеральний постмодерністичний концепт – чинний і для Віктора Міняйла, і для Юрія Андруховича. Однак сенс в обох випадках у цього концепту встановлюється по-різному, залежно від стосунків із провідними героями повістування. Зрозуміло, Ю. Андрухович

тут «вільніший». Отож, для нього цей акт не настільки «віртуальний», як для Віктора Міняйла. І випадає тільки подивуватися майстерності нашого старійшини, котрий зумів «грюкнути дверима» при виході із сюжету книжки, але – ніяк не з тексту твору. Хоч для нього різниця тут малоістотна: його сутність залишається по-давньому «зоряною».

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Андрухович Ю. Перверзія. Роман. – Львів: Класика, 2001. – 290 с.
2. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв С.М. Загальне літературознавство. – Рівне, 1997. – 544 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Б.Вінквіста та Віктора Е.Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
4. Міняйло В. Вічний Іван. Роман. – К.: ВІДО.. письменник, 2002. – 287 с.
5. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кодак Микола – доктор філологічних наук, провідний спеціаліст Інституту літератури національної Академії наук.

Наукові інтереси: літературний процес у розмаїтті напрямів і стилів.

РОМАН ІВАНА ЧЕНДЕЯ «ПТАХИ ПОЛИШАЮТЬ ГНІЗДА...» ЯК ДИНАМІЧНИЙ ПОРТРЕТ ОСОБИСТОСТІ НА ЗЛАМІ ДВОХ ЕПОХ

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

У статті аналізується роман Івана Чендея «Птахи полишають гнізда...» з позицій динамічної еволюції головного героя як людини на межі двох етапів життя.

The article is devoted to the analysis of dynamic development of the main hero in I.Chendey's novel «The birds are leaving their nests».

Іван Михайлович Чендей входив у літературу як новеліст, ставши визнаним майстром цього жанру. Гідне місце в українській літературі зайняли його повісті «Терен цвіте», «Казка білого інею», «Луна блакитного овиду», «Іван», «Іванові журавлі», «Чорна сальва», «Кринична вода» («Сестри»), «Житіє Антона Кукурічки», «Далеке плавання» та романи «Птахи полишають гнізда...» (1965) і «Скрип колиски» (1987).

Роман «Птахи полишають гнізда...» був новим етапом у творчості письменника. У ньому, на думку В.Марка, «подолано слабкості епічного мислення, наявні в повісті «Терен цвіте» [4, 123], посилено роль художніх деталей. Роман засвідчив зміну акцентів у темі «взаємин» людини із землею. «До роману «Птахи полишають гнізда...», – наголошує М. Жулинський, – І. Чендей прийшов через характер, вірніше з характером, який виростав, мужнів у його оповіданнях і повістях, який у житті вступав у нову ... епоху зі складним комплексом звичок, звичаїв і традицій» [3, 10].

Автор «чи не перший в радянській прозі так проблемно, переконливо й художньо зримо розкрив внутрішній, людський зміст відчуття органічного зв'язку життя кожної людини із загальними природними процесами, з духовним материком свого народу» [3, 13]. В. Дончик відзначає новаторство І. Чендея, наголошуючи, що з цим твором у нашу літературу увійшла нова важлива тема [2, 117], а саме тема насильницького переселення людей з обжитих місць. Г. Сивокінь назвав роман «концепційним» [7, 57]. Однак твір був зустрінутий не лише позитивними відгуками. М. Шамота звинувачував письменника в недостатній увазі до молоді як представників *нового* часу. Думка цього науковця про яскравіше зображення образу Михайла порівняно з образами його дітей [9, 155] зовні видається адекватною, проте вона не враховувала специфіки твору як роману моногероя.

Новаторство роману «Птахи полишають гнізда...» стосується тематики, що продиктована часом. Родина Пригар змушена покинути місце проживання через майбутню електростанцію, яку мають побудувати на колишньому осередку. На відміну від Василя Порадюка, героя повісті «Терен цвіте», автор не наповнює думки Михайла Пригари гірким відчаєм. Утративши земельну ділянку, Порадюк упадає у відчай й озлоблюється на весь світ. Пригара прощається з рідною домівкою та земельним наділом по-іншому. Нова влада не хоче господареві чинити «ані на одну крихту-крихточку кривди» [8, 366], гарантує йому отримання нового житла та земельного наділа, обіцяє сплатити за кожну деревину. Але героєві непросто прийняти цю дійсність: «Тепер він (Михайло) думав, що ніде на великому білому світі немає тих грошей, якими можна було б заплатити працю його, його батька, діда, прадіда. Мабуть, саме тому посмішка з болем мішалася на устах, і він... спитав...:

– А за вітер з полонин... а за черешневий цвіт на Згариці ви чим мені заплатите...» [8, 368].

Як у словах автора, так і в словах персонажа втілена провідна думка роману: цінним для людини є не матеріальне (предмети), а те духовне, що з ними пов'язане. Під останнім розуміємо думки, спогади тощо, тобто те, що М. Жулинський назвав «духовним материком народу» [3, 13]. Роман І. Чендея – це історія духовного зв'язку людини з пам'яттю роду. Центром сюжетного вузла та каталізатором подій є будівництво електростанції. Автор погоджується зі своїми персонажами в тому, що це принесе користь багатьом людям: «...Буде світло на цілу нашу Верховину!...» [8, 333]. Крім того, електрифікація – то веління часу й цивілізації: «Буде і загата у Вільшанах, і тунель в горі, і трубопровід на обочині. Буде електростанція!.. Бо наш час слів на вітер не пускає...» [8, 335]. І. Чендей і його герої намагаються зрозуміти досить непросту ситуацію, діалектика якої полягає в тому, що родинне гніздо Пригар набирає рис жертви на олтарі законів часу та цивілізації. Зміна цінностей у суспільстві стає причиною душевної

драми головного героя роману. Він переживає зміни, що порушують гармонію його життя: «Хтось нагло ввірвався в його давню-прадавню тишу, в тишу його прадідів на осередку» [8, 368]. Компроміс і логічність у цьому намагається побачити Дмитро Славинець: «Ви собі погадайте та подумайте, що з вашого осередку буде йти світло для хат, сила для моторів по цілій Верховині, то вам одразу стане легше на серці» [8, 366–367]. Для письменника значення мають не події, які не залежать від персонажів, а реакція на події. Новаторським у творі є зображення власне духовного зв'язку між героєм та землею, утвердження святості приватної власності, але не як матеріальних цінностей, а концентрату пам'яті роду, предків, як символічної ланки між батьками і дітьми.

Наступ цивілізації, частиною якого є будівництво електростанції, стає причиною руйнації того світу, що був гармонійним для головного героя. Ці причини є загальними та логічними. Письменник нікого не звинувачує і нікого не прагне виправдати, не ідеалізує персонажа, а по-людськи любить його. Головне завдання Івана Чендея в романі «Птахи полишають гнізда...» – показати динаміку внутрішнього світу людини, що перебуває на зламі двох епох.

Образ Михайла Пригари є композиційним центром твору. На думку К. Волинського, «він... несе в собі ... основну «вибухову силу» ідеї твору, ... міцно утримує, єднає в одне ціле інші його компоненти. Всі вони тою чи іншою мірою підпорядковані йому» [1, 9]. Художні деталі, пейзаж, інтер'єр, описи процесів праці, образи інших персонажів подаються через призму впливу їх на психологію і вдачу Михайла. Цей персонаж започатковує галерею творців-трудівників у творчості письменника. Михайла Пригару письменник підносить до рівня людини-бога і «розчиняє» в природі, надаючи якостей поганського божества. Письменник підносить його від рівня гарного й працюючого хазяїна осередку до образу-символу Господаря Краю. Це виявляється на прикладі того, як Михайло аргументує необхідність працювати на землі, що скоро не буде йому належати: «Чого орю? Чого сію?... Бо не можу інакше ... Бо прийшов час, аби її орати та й засівати. А кому зійде і зацвіте, кому той хлібець буде на пожиток – то вже не в моїх руках...» [8, 497]. Гострота внутрішньої драми героя виявляється на рівні конфлікту між сутністю Михайла як хазяїна й маргінальним станом, у який він потрапив: відчуває внутрішній зв'язок із землею, яка йому вже не належить. Героя позбавлено не просто шматка землі, а ниточки, що єднає його з родом. Пам'ять роду втілена письменником на рівні багатьох художніх деталей. Твір починається пейзажем, що містить елементи спогадів про минуле. Пейзаж та інтер'єр, що є традиційними «інструментами» реалістичної літератури як самодостатній елемент, в Івана Чендея переходить у функцію базисної сітки для духовних нашарувань: «Над хлівом турботливо простягла гілля давня черешня – на осередку вже й не пригадують, хто і коли її

посадив» [8, 323]; «Прорубане віконечко на задній стіні не таке давнє, як хата. З нього видно сад, що чіпким коренем повростав у землю... *На Згариці-Пригариці давно забулося, котра з господинь – може, баба, може, прабаба – звеліла прорубати деревину в стіні, щоб зручно було з печі вартувати врожай. Та знають достеменно: віконце – ровесник тих дуплавих яблунь і порослих мохом зелених груш у саду*» [8, 324]; «По той бік Бистої під похиленою вербою – *либонь, їй стільки років, як і самій Згариці-Пригариці, – човен*» [8, 325]; «Як багато яворова лавиця виділа! Як багато пам'ятає!.. *Вона б розповіла, як на ній сиділи, коли грали на сопілці, як клали на неї свячені паски... На ній журилися і сміялися... Все було у цьому гнізді!.. І смерть, і колиска. Були сльози і сміх! ... І молитва була, і сопілка була*» [8, 424] тощо.

Особливого смислового навантаження в романі «Птахи полишають гнізда...» набуває персоніфікація: предмети пейзажу та інтер'єра стають одухотвореними завдяки спогадам, що з ними пов'язані. Михайло відчуває духовну пам'ять не лише членів своєї родини. Про це свідчить епізод вибору нового осередку. Пригара не хоче жити на садибі коваля Двойри, бо для нього все тут перейняте сумними спогадами: «Ні!.. Я тут не хочу!.. Я тут не можу!.. Кожної години я видів би майстра Двойру... Він би мені снився... Ні... Я тут спокою не мав би, та й мої діти тут були б нещасливі» [8, 517–518]. Символічний образ хати набуває материнських рис: «...Хата дивилася вікном на Бистру, а я на світ дивився з неї...» [8, 590]. Хата уподібнюється до матері, що виношує дитину. Таким чином, виїзд Пригар з рідного осередку може розглядатися як символічне народження, адже поза цими стінами в них починається нове життя. І. Чендей особливо акцентує на тому, що ці народини були дуже болісними. Новонароджена дитина, у ролі якої виступає Михайло Пригара, боїться полишати материнське лоно *свого* світу. Естетичний рівень розуміння роману пов'язаний з поетизацією образу головного персонажа. В.Марко відзначає, що Михайло як трудівник «гідний поетизації» [4, 124]. Варто відзначити, що автор опоетизовує не стільки його сутність як доброго господаря, скільки душевний біль і відчуття скорої втрати зв'язку з рідним коренем, чим підкреслює силу цього зв'язку.

Предметом естетизації у творі стає страждання головного героя. Письменник використовує прийом катарсису, проте його очищувальна дія спрямована ймовірніше не на читача, а на героя. Читач стає реципієнтом діалогу письменник – персонаж. Через страждання герой приходить до усвідомлення невідворотності та доцільності змін, що відбуваються, а також до визнання власної неправоти, що у свою чергу зумовлює його динаміку як рух до авторського ідеалу. Продовжуючи аналогію з олтарем, жертвою на якому є родинне гніздо, відзначимо роль маленьких кривавих жертв, які приносять чоловіки цієї сім'ї. Чотири рази у творі подано епізоди поранення героїв. На початку і в кінці роману палець ушкоджує

голова родини, проте це не пов'язано з вагомими подіями: його душевне страждання глибше й болісніше за фізичне. Рана, якої зазнає Василько, є маленькою кривавою жертвою, котрою він задобрює та заспокоює свого батька – своєрідного язичеського бога та родинного тотема. Сповнений протесту проти недоцільності старих поглядів на виховання, Микулка йде рубати дрова й дивом не ушкоджує при цьому око. Письменник наголошує, що ці нещастя на деякий час примирювали родину. В результаті Михайло усвідомлює власну неправоту, коли примушував дітей жити за його вказівкою. Та найбільшу жертву – власне життя – приносить син Миколи маленький Михайлик. Отож, динаміка внутрішнього світу головного героя була жертвовною та болісною.

Динаміка Михайла Пригари втілена автором на рівні прийому, який можемо назвати конфліктно-смысловими вузлами, що набирають форми смыслових часових паралелей. Деякі смыслові вузли розтягнуті в часі й пов'язують минуле Михайла з теперішнім: це можуть бути вчинки батька, спроектовані на його вчинки, де в чому мотивуючи їх. Інші вузли обіймають лише один чи кілька днів. Надзвичайно емоційним є епізод відмови Василька стати священиком. Вибух Михайла у відповідь продиктований не стільки бажанням допомогти синові зробити гарну кар'єру та через нього наблизитися до Бога, скільки непокорюю власної дитини: «Най би стократ не був попом! Най би камінь товк, най би гній возив, най би овець доїв!... Та чому не корився?.. Звідки оцей непослух?..» [8, 409]. Останнє для Михайла є ознакою руйнування його світу. Його не можна назвати консерватором, адже він, за словами М. Жулинського, «не перечить активно новому, він хоче, щоб зрозуміли його болі і сумніви, щоб пройнялися його скорботою» [3, 11], а отже, і зберегли моральні заповіді й душевну чистоту старшого покоління. Логічним розв'язанням цього вузла є зниження святості отця Пафнутія в Михайлових очах. Головний герой відмовляється заробляти легкий хліб, продаючи ікони. Письменник з цією метою проводить алюзію з євангеліями, вводячи її у формі думок персонажа: «Він (Михайло) згадував книжників і фарисеїв, крамарів і перекупників, що їх за торгівлю і користь канчуками виганяли з храму» [8, 539]. Динаміка образу Михайла «закріплюється» письменником наприкінці роману, коли він просить Василька розповісти йому про Паганіні. Очевидно, він не лише змирився, а й схвалив бажання сина робити мости й скрипки. Пригара приходить до усвідомлення нового виміру краси. Своєрідною післямовою до релігійно-морально-моралізаторського дискурсу у творі стає розмова між старим Пригарою і його старшим сином після смерті онука. Михайло наполягає на обов'язковому вінчанні Миколи й Лариси, аби жити за Божими законами. Син протестує проти таких формальностей, наголошуючи, що Бог живе в серці кожної людини: «Бог ... у кожного такий, яким він його сам собі розумом і серцем сотворив...» [8, 567]. Про переоцінку цінностей та

перенесення акцентів свідчить смисловий вузол, що обіймає за часом менше одного дня: у неділю Михайло збирається до церкви, а діти відмовляються, мотивуючи це тим, що в них недільник. Пригара довго й пристрасно говорить їм про Бога, про необхідність жити за його заповідями. Такий підхід був цілком прийнятним для патріархального виховання. Відбувши церковну відправу, головний герой пішов на недільник, аби спитати дітей, чому ті не були на службі. Те, що він бачить, змінює наміри Михайла. Він переймається необхідністю чинити цю справу та побожною повагою перед загиблими воїнами. У ряді творів Івана Чендея бачимо сцени на кладовищах. Вони допомагають авторові розкрити свою позицію. Символом змін у макросвіті країни та руйнування мікросвіту Михайла є аркуш з Васильковим розкладом уроків, що висить серед ікон.

Важливу функцію виконує екскурс у минуле героїв, викладений автором у формі спогадів Михайла. Він згадує, як жорстоко познущався над дружиною, що хотіла погуляти на весіллі. Після того Михайло вже не чув її співу. Головний персонаж наступив на горло її пісні так же, як його власний батько вчинив з ним, заборонивши співати в хорі: «Не добром ... тепер згадував чвари з батьком і десь у душі мовби на когось таїв образу. Йому здалося, що пісні так і залишились ним не доспівані, танки не дотанцьовані. Йому ураз здавалося, що й казка його залишалася не доказана...» [8, 417]. Композиційно цей спогад пов'язаний із описом концерту в сільському клубі (колишній бужні). Це також слугує відтворенню динаміки образу Михайла Пригари. Дві ретроспекції розташовані в логічно-часовому порядку: спочатку батьківська заборона, а потім знущання над Василюю. Письменник показує зв'язок між поколіннями через відтворення «традиційного» авторитарного ставлення батьків до дітей та чоловіків до дружин. Найголовнішим є простеження самоусвідомлення головного героя: Пригара усвідомлює свою провину перед дружиною. Під час перебування в клубі-бужні до нього приходять розуміння, що, можливо, його пісні, танки та казки «Христинка має доспівати, дотанцювати, дослухати» [8, 417]. Спокутує свій «гріх» герой наприкінці роману, запрошуючи Василюю до танцю на весіллі.

Ще одна лінія динаміки Михайла пов'язана із новоствореною родиною його старшого сина. Холодне ставлення до невістки є «класичним» для українського сімейного інституту. Але неприязнь загострюється тим, що дружину Микулка привів без батьківського благословення, та ще й не освятивши шлюб у церкві. Картини знущання-виховання Пригар над Ларисою є драматичними (удобрювання картоплі) та трагікомічними (підглядання свекрухи за молодятами, «обшук» батьками їхніх речей для поділу на «потрібні» та «дармовіси»). Гірким уроком для родини була смерть онука, причиною якої стала застуда немовляти під час таємного хрещення.

Образи членів сім'ї Михайла Пригари та інших героїв твору виконують переважно роль каталізаторів, що допомагають виявитися тим чи іншим рисам характеру головного героя. Проте вони не є схематичними, адже виписані письменником з надзвичайною прихильністю, яскраво, з власними почуттями, думками, характерами, з власною життєвою історією. Кожен з них частково несе в собі втілення авторської концепції людини.

Більш ніж через десять років після Івана Чендея до теми насильницького переселення людей з рідних місць звертається російський письменник Валентин Распутін у повісті «Прощання з Мат'юрою» (1976). Цей твір перейнятий трагічною атмосферою смерті й занепаду своєрідного маленького світу. Знищення острова прирівнюється автором до Апокаліпсису. В. Распутін наголошує на тому, що кращі людські риси знищуються цивілізацією, як і сам острів. Ті, кому ця земля стала на заваді, і їхні прислужники повністю втратили людську подобу, відхрестилися від моралі, пам'яті: спалюють хати, насильно виживаючи людей звідси, нівечать кладовища. Останнє найяскравіше контрастує з Дар'їними розмовами з померлими родичами, її ставленням до всього, що оточує героїню. Схожими проблемами, а саме безвартісності людського життя, перейнятий і роман Юрія Мейгеша «Стихія». На прикладі образу матері втілена проблема зв'язку з рідною домівкою: «Щастя там, де чоловік приріс душею, де йому все своє» [5, 14]. Ставлення до землі та ставлення до померлих як критерій духовності споріднює твори цих письменників з романом І. Чендея.

Таким чином, роман «Птахи полишають гнізда...» став помітним явищем в українській літературі 60-х років. У ньому письменник повновому висвітлив тему зв'язку людини з землею як частиною духовної сутності людини. «Птахи...», що за жанром є романом моногероя, окреслюють етапи динаміки людського характеру в умовах зміни обставин, за фактичного руйнування міні-світу. І. Чендей естетизує страждання головного героя, простежує зв'язок між ним та динамікою персонажа. Образ Михайла Пригари є концепційним для творчості письменника, першим образом людини-творця, що прагне вічності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Волинський К. Життя, герой, слово // Радянське літературознавство. – 1966. – № 3. – С.3–10.
2. Дончик В. Від Ясенової – у широкий світ: До 60-річчя з дня народження І.Чендея // Дніпро. – 1982. – № 4. – С.115–120.
3. Жулинський М. Історія його краю – в його творах // Чендей І.М. Вибрані твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1982. – С.5–18.
4. Марко В. Творча еволюція Івана Чендея // Жовтень. – 1980. – №6. – С.120–127.
5. Мейгеш Ю. Стихія. – К.: Рад. письм., 1985. – 319 с.
6. Распутин В. Прощание с Матёрой // Распутин В. Уроки французского: Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1987. – 479 с.

7. Сивокінь Г. І. Чендей в історії української літератури ХХ ст. (До 80-річчя від дня народження письменника) // Дивислово. – 2002. – №5. – С.57–58.
8. Чендей І.М. Птахи полишають гнізда... // Чендей І.М. Вибрані твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1982.
9. Шамота Н. Пути к свободе творчества // Радуга. – 1966. – №3. – С.152–169.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: українська література ХХ століття.

ДУША БЕЗДУШНОГО

Анатолій КОЗЛОВ (Кривий Ріг)

Стаття «Душа бездушного» – це спроба осягнути сутність такого явища, як «душа людини» на матеріалі повісті П. Загребельного «В-Ван».

The article «Soul heartless» – this attempt interpret essence phenomenon «soul human» on the story P. Zagrebelnogo «V-Van».

Що таке душа (саме життя – за «Біблією»; «пташка», яка є своєрідним «ембріоном» майбутнього ангела або демона – за народними віруваннями; нематеріальна «копія» самої людини – за хворобливо-образними домислами надто вже заповзятих творців містерій і Потойбіччя) – щось справді й кожному дане для того, щоб кожен «беріг», «тримав у чистоті» і навіть «лелівав» як свій особистий пропуск до раю – чи ще щось? І якщо душа кимсь і якомсь усе-таки «дається», то коли саме – до зачаття людини; під час цього (примітивно-природного і разом з тим возведеного в ранг священнодійства) акту; на якомусь із етапів ембріонально-утробного розвитку; під час народження чи пізніше – матір'ю, батьками, усім суспільством, чи й цілим людством? Чи має душа, як і все на світі, зміст, форми, ознаки, функції і сутність?..

На всі ці й на сотні подібних питань людство в кожную нову епоху давало різні відповіді, але на сучасному етапі незаперечними можна назвати лише кілька тверджень (щоб не сказати «істин»).

По-перше, перші уявлення людей про душу з'явилися в часи первісного міфотворення й особливо в релігійних писаннях. І людство, як би воно не відкидало й не критикувало так званий «ідеалістичний» світогляд, мусить бути неймовірно вдячним творцям таких уявлень, бо вони вже із самого виникнення були нічим іншим, як постановкою, першою спробою розв'язання проблеми одушевлення й одухотворення нашого (якщо йти від реальної еволюції всього живого на Землі) напівтваринного буття.

По-друге, і зміст, і сутність душі люди завжди пов'язували з тим, що називається *внутрішнім світом* людини – з її ще не виявленими (а то й

навіки затаєними) намірами, побажаннями, мріями, задумами, планами й програмами.

По-третє, сутність душі найчастіше вбачається міфотворцями й особливо теологами та найдавнішими мислителями в спрямованості внутрішнього світу на творення добра чи зла взагалі.

По-четверте, самі творці міфів і теологи всіх ер, епох і цивілізацій упродовж тисячоліть наголошували на необхідності кожній людині й завжди боротися зі всіма своїми власними потягами до злотворення. І якщо врахувати той факт, що ми не тільки походимо із усього живого на Землі, а є й нині його важливою складовою частиною, то не тільки християнські заповіді «не убивай», «не кради», «не...», «не...» і «не...», а й інші канони та статті «Тори», «Корану», «Книги мертвих», «Вавилонської теодицеї» тощо навіки залишаться чи не найважливішими (хоча й дуже узагальненими) принципами співіснування й самовдосконалення людства як найбільш яскраво вираженого інтелектуально-духовного організму планети.

Павло Архипович Загребельний не першим задумав доторкнутися до того, що називається *душею ката*. Персонажів, котрі в процесі виконання обов'язків карателів опускалися до того, що починали виявляти інтерес і потяг до такої роботи й починали одержувати навіть задоволення від самого процесу вбивства людей, більш ніж достатньо – лише в українській літературі їх десятки: від міжусобних братовбивств давнього періоду й до оповідань М. Коцюбинського «Подарунок на іменини» і «Persona grata», від окремих творів Ю. Яновського та М. Хвильового і до надмасштабних полотен з виображенням цілих садистично-каральних систем («Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Жовтий князь» В. Барки, «Слово за тобою, Сталіне» В. Винниченка тощо). І кожного разу названі й неназвані автори, чи пояснюючи, чи то виправдовуючи персонажів-убивць, наводили цілі набори економічних, соціальних, політичних та багато різних причин, детермінантів і т. п. П. Загребельний пішов зовсім іншим шляхом – він не став шукати ні в цілому «суспільстві, ні в якихось конкретних особистісних умовах та обставинах причин того, що якась конкретна людина стає звичайним «каральним апаратом» – виконавцем волі суддів – чужої і злої волі. Він заглянув у саму глибину внутрішнього світу того, хто ні від народження, ні від виховання не наділений схильністю ні до добротворення, ні до злотворення.

Текст повісті «В-Ван» письменник розпочав без указівки на ім'я головного персонажа, а з точної й виразної вказівки на одну конкретну рису: «Його охайність межувала з хворобливістю» [1, 349]. Не називається ця дійова особа й по імені упродовж цілих двох сторінок тексту твору. Лише на третій дізнається читач, що мама (ймовірніше вигуком, ніж звертанням) «І-іва!..» щодня й багато років підряд гукала додому (а може, й до людського життя взагалі) свого «заблуканого синочка» Івана, який умисно й «... затаєно кулився в м'яких ямках, повикублєваних курями...»,

чим свідомо й довго «мучив маму» [1, 350]. Напевне, «... мала б його маленька, ще ніби незіпсована душа стрепенутися від того ласкавого, єдиного в світі...» поклику і «...полинати... до тривоги любові маминої. Але тоді не стрепенулася...», **а коли стрепенулася – було вже пізно** [1, 351].

І тут, і ніде більше автор не пояснює, чому саме дитина не відгукувалася ні на мамину любов, ні на будь-яке почуття дитячого «обов'язку» слухатися мами – нічого цього, нічого подібного й навіть елементарної жалості до рідної матері в дитини просто не було.

Саме тут слід нагадати, що і жалісливість, і просто чуйність, і багато інших рис характеру людини закладаються же в генетиці, у багатьох попередніх поколіннях, але не варто забувати й те, що на генетику постійно діяли й діють і космогонічні, і екологічні, і психофізіологічні, і всілякі інші чинники й детермінатори процесу індивідуально-родової мутації.

Тобто, все те, що ми називаємо душею (чи ембріоном душі) від природи або від Бога (а саме – схильність людини до зло- чи добротворення) закладається й формується і задовго до зачаття, і в момент його, і в утробі матері, і в процесі становлення організму (до статевого дозрівання) людини, і, звичайно, пізніше. І все це відбувається найчастіше поза свідомістю власника такого природно-генетичного «дару». І майже кожного разу цей дар природи можна характеризувати, як світлий і добрий (схильність людини до добротворення) чи темний і злий (схильність до злотворення). Але більшість – не всі. Є й такі, що приходять у світ дорослих і свідомих думок, дій і людей з настільки мізерним ембріоном душі, що він не в силах не те що дати помітний плід, а й розвиватися взагалі – «з макове зерня». І тоді автор має повне право говорити, що персонажеві «... тільки ноги, щоб бігти, тільки очі, щоб вибирати ними манливу волю, тільки голос, щоб вплітати його в... пташиний клекіт» [1, 350]. І ніяких орієнтирів, критеріїв, прав чи обов'язків; ніякого почуття відповідальності – ні перед ким. Єдине, що він умів роботи Іван – «стріляв, як Бог» [1, 353]. Але й це він робив якось механічно й бездумно – «не полював, а смертовбивствував...» [1, 353]. Ні про яке добро й добротворення чи зло і злотворення не довелося авторові й говорити – Іван і на війну пішов без будь-яких почуттів. Його туди «... забрали... разом із полуторкою» [1, 352]. Єдине, що його турбувало, – страх перед можливою смертю: «Хіба ж можна живому отак просто взяти і бігти, щоб тебе вбили?» – думав Іван. Він просто «одурів од страху, осліп і оглух» [1, 356].

І раптом у суцільному мороці з можливостей умерти в будь-яку мить з'являється така людина, яка не тільки знає, що і як слід роботи, кого й за що треба вбивати, щоб вижити самому, а головне може своїм довір'ям «окрилити просту, як схлип, душу» Івана – Старшой.

Спочатку для Івана Старшим був дійсно старший лейтенант, а потім – упродовж решти життя, Старшим він називав і вважав кожного з тих своїх

начальників, які не тільки знали, для чого жили, що робили, а ще й Іванові говорили, що роботи й куди їх везти.

Таке бездумне й бездуховне життя (життя без потреб думати про те, що добре, а що погане; без потреби щось шукати й помилятися, ризикуючи життям) сподобалося Іванові з перших днів служби під керівництвом Старшого, бо той точно знав, хто «ворог», хто «зрадник», хто «дезертир», а хто й просто не «мав права жити» взагалі. До того ж, Іван вірив у справедливе й довірливе ставлення Старшого до його, Іванової, «темної лінивої переляканої душі» [1, 360], адже Іван був майже механічним виконавцем рішень і волі одного конкретного Старшого – убивав бездумно й безслівно будь-кого з тих, хто Старшому видався зрадником, дезертиром чи ще якимось іншим «ворогом народу». А й без того короткі накази начальника дуже швидко зробилися максимально скороченими: від «Іване, провди» до «В-ван, провди» [1, 360] тощо. Для бездушного ката й такого наказу було досить, щоб убити людину без найменшого сумніву. У такі моменти навіть найстарший Старшой Сталін важив для Івана менше, ніж його власний Старшой. І в той же час цей робот-убивця сам був таким «рабом страху», котрий ще до того, як упаде бомба, падав «уже вбитим...» і розірваним «на шматки» [1, 360]. Це той раб-убивця, який від бомб і від людського гніву постійно ховався за «таємничість» його служби, бо вона мала «страшну владу над людьми» взагалі [1, 367]. Тому й людей Іван майже не помічав – вони йому «наобридали» тоді, коли «наобридали» Старшому, а всіх їх разом він поділив на «чистих» і на «тих, що під підозрою» [1, 367]. Та межа між двома типами людей фронту аж ніяк не торкалася його самого – він усе ще не знав ні добра, ні зла. Для нього не існувало ніяких «або», «або», адже йому й не спадала думка про необхідність щось вибирати, оцінювати чий-небудь вчинки, думки або слова – це не його обов'язок. Його призначення – бездумно прибирати із життя тих, хто був «матеріалом, далеким від благородства...» і берегти свою шкіру, погамовуючи час від часу «свою розклекотану страхом душу...» [1, 368].

З усього цього видно: сама природа безжально обділила Івана не тільки схильністю до добротворення, а й потягом до злоторення – він убивав людей дійсно без найменших відчуттів і порухів бажань і сумління – то не він (Іван) карав «нечистих», а Старшой, для якого «... вибризком чорнила людину... вбити легше й простіше, ніж кулею...» [1, 372]. Для Івана головне бути «вірним відданим... Щоб до кінця...» [1, 374].

Не зуміла запліднити свідомість Івана й мати, оскільки її тужливе «квиління» «І-іва!» ні разу не завело дитину навіть до хати, а не те, що до добротворення. А за тим родинним «шансом» стати людиною не раз і Іван-син, і В-ван-убивця.

Батька в Івана в дитинстві наче й не було – ні слова про нього ні в авторському мовленні, ні в спогадах сина. Може, тому при звістці про те,

що батько пропав безвісти, син не тільки не переживав, а й з легкістю (навіть «від байдужості») зрікся «батька-зрадника». При цьому його найбільше хвилювало те, чи не постраждає він сам із-за того, що його батько «зрадник».

Саме після «байдужого» зречення сина автор пише найважливіші слова твору: «А байдужі, хоч нікому й не бажають зла, не люблять теж нікого, а люблять тільки самих себе, бояться тільки за своє життя, і цей страх такий великий, що не вміщається ні в душі, ні в тілі, хоч би воно й було таке просторе і потужне, як у Івана» [1, 376].

І одразу стає зрозумілим: всі оті формули, котрі так галасливо й ефектно твердять, що «в здоровому тілі – здоровий дух»; що «кожній людині дано чисту й праведну душу»; що слово «людина» «звучить гордо» і т. ін. є нічим іншим, як спробами людей озброїти самих себе достатньо оптимістично-обнадійливими і в той же час досить сумнівними формулами підбадьорювання людського духу взагалі.

Ні той «здоровий дух», що мав би бути в дуже «просторому» й «потужному» тілі Івана, ні повна перевага ката над маленькою й кволенькою тілом жертвою; ні немічний, навіть жалюгідний вигляд «музикантика», який нібито «спеціально» потрапив у полон – аж у Прусію (і якимось «підозріло» звідти втік); ні жалісливе прізвище музикантика-зрадника («Хто ж із таким прізвищем воює проти німця» [1, 377]) – ніщо не породило в свідомості біоробота-вбивці ні найменшого бажання, хоча б спитати в об'єкта наступного злочину що-небудь. До переважно гидливого відчуття зневаги Івана від образу «музикантика-ворога» якимось чином пробилось все-таки яке не яке співчуття: «І як це нещастя із своїм шарфиком добралось так далеко, аж до Прусії, до самих глибин війни? У нього, крім шарфика, мабуть, ще й градусник під пахвою!» [1, 377]. Проте це почуття не тільки не зупинило механічного вбивцю, а ще й викликало ехидне й гидливе кепкування над слабшим тілом: «Сиділо б собі в Ташкенті чи де там йому сидіти...» [1, 377].

«Лише згодом, – пише автор, – Іван став думати, що в музиканта, мабуть, була якась особлива тонка і ніжна душа, і, може гріх було вбивати такого чоловіка» [1, 379]. Але Іван лякався самої думки про таке, адже Старшой все одно відповів би: «У нас геніїв нема! У нас – тільки зрадники!» [1, 379]. Більше того, перед самим убивством Іван ще й ображає «музикантика» – на тривожне запитання жертви про якийсь дивний шум кат зухвало говорить: «То я так дихаю. У мене ж груди круглі – ото воно й шумить... А в тебе – ні хуху, ні духу... Ти мабуть і не їси...» [1, 378]. Та саме тепер Іван уперше перестав «зневажати» свою жертву, «... а наче аж боявся», бо відчував у «музикантикові» «...якусь незбагненну красу», «...особливу тонку і ніжну душу» [1, 379].

Наявність у жертви саме такої душі настільки закарбувалася в свідомості Івана, що він назавжди запам'ятав з усіх убитих лише його. Так

назавжди зажили в Іванові і тривожне мамине «І-іва!», і висока «музиканткова» душа. Вони були для нього двома недосяжними орієнтирами: від першого він давно й необачно відмовився сам, тому й утратив можливість замати хоча б яку-небудь людську (а не тваринну) душу; а другий був настільки високим і недосяжним, що постійно лякав його (Бездушного) нагадуванням про непростимий гріх позбавляти людину життя: «Може й гріх було убивати такого чоловіка» [1, 379].

Бездушного лякало й гнітило все світле й особливо те, що хоча б до чогось зобов'язувало: до війни «В селі в нього дівчини не було...» [1, 384]; на війні – ні радості, ні горя, один страх перед смертю і перед недовір'ям Старшого; по війні – Іван утікає навіть від нареченої і сторониться тих людей, які говорять про щось розумнейі добре. Йому комфортніше було коло тих, що дають йому максимально короткі накази («В-ван, провди!», що фактично означало «Вбий!»), вказівки («поїхали», «туди») тощо. То ж не дивно, що Старшой в армії і кожен новий Старшой у його карколомній водійській кар'єрі (при начальниках всіх можливих рангів) «... були всім для Івана», а сам він був чужим «... усьому й усім» [1, 386].

Та чи не найстрашніший гріх здійснив Іван з тією людиною, котра його породила, жила для нього й ним, чекала його з війни; котра ще в дитинстві кликала і до себе, і до своєї душі своїм «пташиним» «І-іва!» та й не до кликалась – матері. Це їй, єдиній рідній людині на світ, вирішив Бездушний виколупати із свого гігантського й навіки ожирілого тіла його мізерну («меншу, ніж макове зерня») душечку – розповісти нещасній матері про всі його катівські «подвиги». Йому, дійсно Бездушному, і не подумалося, що буде з матір'ю, коли на неї звалиться та страшна сповідь. А жінка й справді сприйняла ту розповідь і як «гріх непростимий!» її дитини, і як покарання її самої за те, що вона так і не достукалася колись до мізерної душі сина своїм безвільним «квилінням» «І-іва!». «Так мама і вмерли... і все вмерло йому тут...» [1, 389]. Не вмер тільки Іванів *страх*, бо коли вмер головний Старшой (Сталін), то «Іван добре розгубився...» тілом («здригався, як коняка: самою шкірою») [1, 392], бо душі в ньому тоді вже не було зовсім.

«А що чоловік без душі ?.. Ніби вийняли з тебе серцевину, і став ти, мов порожній лантух» [1, 392], – роздумує митець від імені Бездушного і від імені тих, що були, є і будуть «... сліпою силою в руках...» таких, які нібито мають не тільки право, а й можливість вирішувати, кому на цім світі жити, а кому – ні. І тут Іван доходить найголовнішого й найстрашнішого висновку: «... не гнів убиває людей, а тупа слухняність...» [1, 393]. Та цей висновок звучить особливо переконливо, коли мова заходить про масові знищення типу «чистки», «зачистки» тощо.

Під кінець твору Іван остаточно перетворився на Бездушного, бо після всього, що з ним відбулося, він «ні перестраждав, ні навіть не схуд» [1, 395] – від усього і від усіх він «... рятувався своїми звичками, бо більше

не має нічого» [1, 396]. То ж не дивно, що Бездушний мав у творі «... не ім'я в звичному розумінні, а тільки отой звук із минулого, скорочений, як равлик, або ж нещадно скручений, мов туга пружина» [1, 398].

Мабуть, справді: як би «...не виторокували об наші вперті лоби... модерні словесні модники» чужомовною термінологією; як би ми не тішили самі себе думкою про те, що в кожного з нас є своя особиста душа і як би нам не хотілося в усе те повірити, нам ще тільки належить розібратися і що таке душа, і чи в усіх вона є, і хто, і як та коли її «дає», якщо вона все-таки є.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Загребельний П. В-ван! / Загребельний П. Дума про невмирущого. – Харків: «ФОЛІО», 2003. – С.347–398.
2. Загребельний П. Стово-творіння. – Харків: «ФОЛІО», 2004 – 286 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козлов Анатолій Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Криворізького державного педагогічного університету.
Наукові інтереси: проблеми духовності в українській літературі.

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ У ПРОЦЕСІ РЕДАГУВАННЯ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТВОРУ

Віталій КОРНЄЄВ(Київ)

У статті розглядається проблема врахування панівної жанрової ознаки публіцистичного твору в редакторській роботі.

The problem of considering of dominant genre sign of publicistic work in editorial work is examined in the article.

Актуальність теоретичного обґрунтування методології редагування на сьогодні не потребує спеціальних уточнень чи доведень. Незважаючи на всебічне введення в редакторський процес новітніх технологій – вміння редактора донести авторський задум до читача, оптимально структурувати та актуалізувати його – важлива потреба сьогодення.

Мета цього дослідження проаналізувати особливості редагування публіцистичного твору з позиції його жанрової відповідності та розкрити закономірності, що виникають у процесі такого редагування.

Літературне редагування за час свого становлення налічує багато підходів, а разом з тим – і форматів діяльності фахівця. Оптимальним, як на сучасний стан розвитку цього процесу, постає підхід професора Володимира Різуна [1; 2], суть якого в оптимізації журналістського матеріалу відповідно до вимог до публіцистичного твору. Варто врахувати також сучасний підхід до стилістичного формування твору в контексті

розробленої проф. Н. Непийводою [3] інтерактивної стилістики. Тобто метою редагування публіцистичного твору постає інформаційний комфорт читача. При цьому варто зробити заувагу, що комфортне сприймання твору не передбачає абсолютизму в ставленні до потенційного реципієнта. Виявляється мета у такій зміні твору, яка передбачає усунення недоліків авторського бачення матеріалу, логічної та емоційної структур, способів розгортання думки у творі.

Таким чином, предметом редагування публіцистичного твору виступають недоліки змісту, смислу, жанрового визначення, асоціативної палітри як відображення авторського соціального досвіду, пунктуаційні та орфографічні помилки. Щодо останнього, знову ж зауважимо, що орфографічні та пунктуаційні недоліки твору – предмет коректурної правки, водночас в окремих випадках такі помилки можуть суттєво впливати на смисли твору, підтвердженням цьому хрестоматійний приклад про кару, помилування й модальні здатності коми. Відтак, предметом редагування твору можуть виступати й зазначені типи недоліків.

Важливість аналізу твору з позиції жанру розкривається з кількох причин: удосконалення формальних ознак змістового плану, ефективне використання читацьких очікувань (створення інформаційного комфорту), формалізація редакторської праці.

Розглядаючи жанр як певну абстракцію, типову форму для певної типової комунікативної мети, маємо орієнтуватися на прийнятну систему жанрів та жанрових груп, запропоновану в сучасній журналістиці [4]. Виділені три групи жанрів (інформаційно-публіцистичні, аналітико-публіцистичні, художньо-публіцистичні) передбачають спеціальні підходи до редагування. Однак, говорити про абсолютність такої класифікації не доводиться, оскільки аналіз сучасних публіцистичних творів не дає можливості виявити жанр у чистому вигляді.

З огляду на те, що ознаки жанру виступають особливо виразно в процесі редагування, оскільки є носіями типового й таким чином спрощують читачеві шлях до розуміння твору, варто з'ясувати природу типового в процесі створення підходів до врахування жанрових ознак.

Не зводячи жанр твору на рівні знаків смислу до розуміння стилю (контекст лексики та синтаксису), звернімо увагу на характер логічної структури, а отже, засобів логічного оперування читачем твору. Виділені групи жанрів – інформаційно-публіцистичні, аналітико-публіцистичні та художньо-публіцистичні – дають підстави кваліфікувати ознаки відповідно до функціонального поля твору, незважаючи на конкретний жанр у сенсі створення принципової моделі сприймання та редагування твору з позиції інтерактивної стилістики.

Інформаційно-публіцистичні жанри функціонально передбачають передачу якомога чіткої структурованої інформації. Саме вони найбільше претендують на створення враження об'єктивності, оскільки сприймання

інформації не зустрічає бар'єра недовіри авторському трактуванню та позбавлене (у більшості випадків або відповідно до критерію наближення до ідеального твору) емоційної оцінки автора. Синтаксична структура такого твору передбачає серйозну увагу до логіки розгортання думки у творі. У процесі дослідження публіцистичних творів, продукованих на національну та регіональну аудиторію, встановлено залежність між чіткістю структури та адекватністю сприймання твору.

Видається аксіоматичним, що чітка структура впливає однозначно, але варто говорити про деякі форми відступів від ідеальної логічної моделі, котра викликають варіативність сприймання змістової форми, а отже, й породжують смислові відступи.

Відтворення авторського задуму реципієнтом, відновлення змісту твору відбувається ефективніше в тому разі, коли використана індуктивна логічна структура, коли автор веде читача від окремих фактів до явища, що їх породжує. У разі використання дедуктивної логічної структури сприймач не завжди сповна відтворює змістову структуру, таким чином фактаж твору губиться. На сьогодні важливим постає питання дослідження характеру запам'ятовування окремих фактів та можливостей відтворення цих фактів і уведення їх у структуру відображуваної дійсності через деякий час після сприймання. Після закінчення експериментальних досліджень можна буде говорити про ефективність індуктивної чи дедуктивної систем організації логіки викладу більш предметно.

Факти, що в процесі сприймання реципієнтом набувають неоднозначних оцінок, руйнують структурність твору, оскільки змушують до активного сприймання, а при тому породжують асоціативні теми, таким чином впливають на характер сприймання твору загалом. Як завжди, такі факти на рівні інформаційних жанрів виявляються у межах рубрики, часто виступають у функції коментаря або уточнення. Природа переоцінки суперечливої інформації, що подається у різні часові проміжки, потребує додаткового експериментального вивчення.

Не менш цікавим є процес актуалізації автором зв'язків між фактами, та латентної чи прямо вираженої оцінки. Зрозуміло, що в такому разі логічна структура повністю фіксується й можемо говорити про оперування або маніпулювання сприймачем на рівні логічного осмислення твору.

Варіанти логіки авторського викладу в творі показані на схемі 1, і цей перелік, зрозуміло, не є вичерпним.

Як підсумок, зауважимо, що аналіз логіки викладу потребує особливої уваги в інформаційних жанрах з огляду на функцію та вимогу якісного інформування сприймача. Таким чином, є сенс у створенні системи жанрів, яка може враховувати результати сучасної журналістської практики.

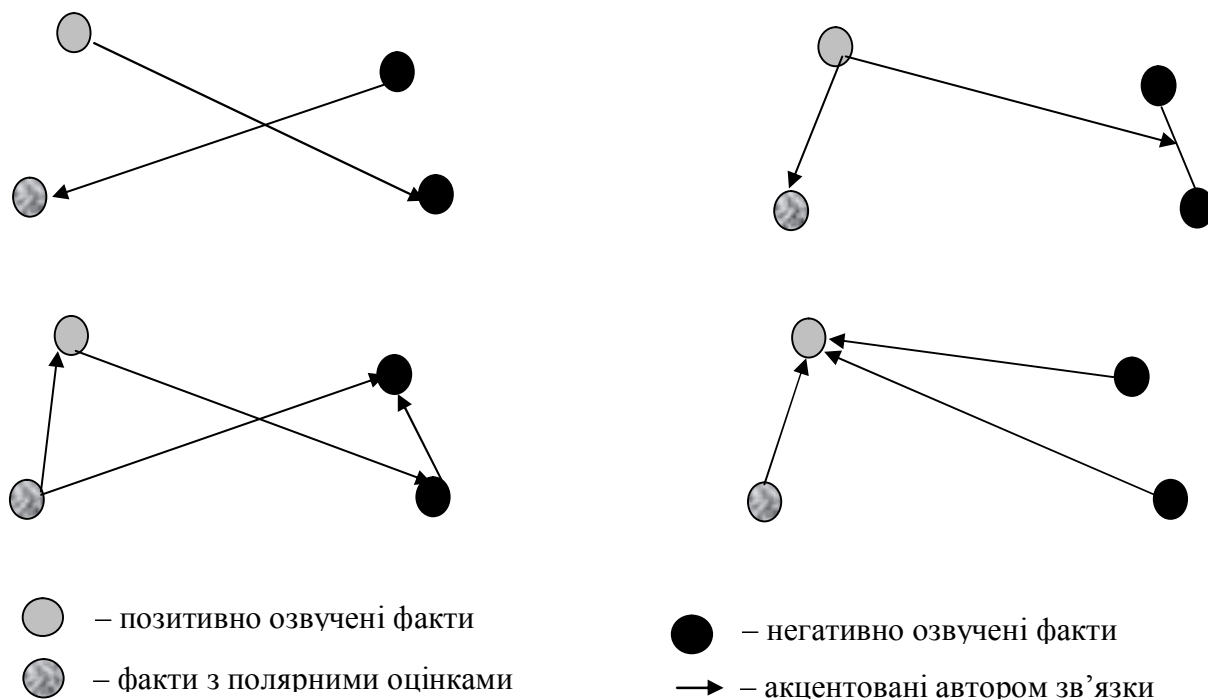


Схема 1.

Аналітичні жанри передбачають передусім чітке формування авторської позиції як виразника теми. Остання постає акцентом, поглядом автора на предметний світ, дійсність. Тобто саме тема виступає виразником авторського погляду, авторського висновку та оцінки. Пропонований підхід передбачає оцінку теми твору редактором з позиції: *Автор розкрив **ЩО** (предмет мовлення) з позиції **ЯКОЇ** (тема, часто авторська оцінка або комплекс схвалення-заперечення, міркування-ствердження тощо)*. Такий підхід дає підстави адекватно редагувати твір не порушуючи, а лиш коригуючи авторський задум.

Логіка викладу в творах аналітико-публіцистичної групи жанрів більш розгалужена, виражається на рівні локального співвідношення смислу завдяки превалюванню комплексу підрядних структур. Загалом, характер сприймання логічності авторського матеріалу не надто відрізняється від інформаційних жанрів, однак більше важить логічна переконливість автора, методологія формування оцінки на рівні факторів змісту.

Особлива увага повинна приділятися лексичному рівню оцінки. Йдеться не лише про загальне емоційне тло статті, але й про макроструктуру ключових фактів, які набувають часто емоційної ознаки або й самі виражаються маркованими формами (перцептеми [5] та прагмеми [6]). Власне, виникає можливість активного оперування емоціями сприймача аж до використання психологічних механізмів зараження. Вадами жанрової відповідності творів цієї жанрової групи є невідповідність темо-рематичного співвідношення, «псевдохудожність»

стилю, невмотивованість авторської оцінки, коли вона виступає у функції твердження і приводить до типової реакції сприймача на інформаційний жанр (ствердження-заперечення), що також дає певний простір для маніпулювання.

Головна відмінна ознака творів художньо-публіцистичного жанру криється не в стилі вираження думки, не в образності висловлювання. Передусім – це спосіб відображення дійсності на рівні фактажу та характер якісних ознак фактів. Коли ж кваліфікуємо лише за стилем та комунікативною настановою автора, то припускаємося типової помилки визначення функціонального поля твору.

Своєрідність творів цієї жанрової групи виявляється в особливостях відображення фактів реальності на рівні художнього осмислення. Сприймаючи художній твір як певну віртуальну дійсність, використовуючи обмеження вигаданого, не забуваймо, що публіцистичний твір передусім – дійсність. Якщо в основі художнього твору постає образ, то публіцистичний має за базу факт. Ця суттєва відмінність виявляється у способі відображення дійсності.

Не відкидаючи того, що художній образ має корені в реальності, наголосимо, що він – все-таки плід авторської уяви й може надто далеко відставати від прототипу. У творі ж публіцистичному слід говорити про факт-образ, причому цей факт повинен бути типовим, оскільки це обов'язкова вимога якісних характеристик факту.

Образ у більшості випадків твориться за рахунок вибіркості наведених характеристик факту чи явища, послідовного добору ознак та суто художнього осмислення їх – художня деталь, стилістичні фігури та тропи.

Отже, редагування творів художньо-публіцистичної групи жанрів передбачає перевірку доцільності використовуваних прийомів формування образності стосовно обраного автором факту чи явища.

Зважаючи на вимогу дотримання жанрової форми як виразника типового і засобу спрощення сприймання твору непрофесійним реципієнтом, вважаємо за доцільне розширити класифікацію системи жанрів, структурувати її відповідно до умов реальної роботи редактора. Практика роботи редактора доводить слушність такого підходу, доречність його використання у процесі підготовки фахівців-редакторів. Відповідно до названих причин варто виділити **інваріантні** та **активні** жанри або **жанрові форми**. Під інваріантом розуміємо функціонально логіко-емоційну структуру, спрямовану на забезпечення інформаційного комфорту сприймача. Водночас жанрова форма – це реальне втілення форми у творі з можливими недоліками або відступами неформального плану.

Аналіз сучасної публіцистики засвідчує: кількість жанрових форм досить обмежена і вони також відповідають вимогам, які ставляться до жанру. Можна виділити наступні активні жанри чи жанрові форми:

– інформаційно-аналітичну: твір спрямований на інформування, переважають факти групи реми, однак використовуються авторські оцінки, коментарі, прогнози та припущення;

– інформаційно-художню: інформаційний стрижень повідомлення зберігається. Однак повідомлення набуває ознак художнього твору, збільшується питома вага образності за рахунок інформативності, зростає впливовість, використання емоційних маркерів зумовлене авторським баченням теми;

– аналітико-інформаційну: попри активне вираження авторської позиції, подано значну кількість фактів реми, що в результаті порушує закономірність сприймання інформації, реципієнт може «загубити» логіку автора, дезорієнтуватися у змісті, а отже, неадекватно встановити смисли;

– аналітико-художню: авторська оцінка перетворюється у факт-образ, домінуючи над проблемою, оскільки вражає стилістичними засобами відтворення, наслідком такого підходу може бути не стільки реакція на порушену проблему, скільки на образ автора та його стилістичну вправність;

– художньо-інформаційну: попри заявлену художність, містить надто багато фактажу і не може адекватно реалізувати авторську настанову. За рахунок інформативності втрачається образність, а сам факт часто не перетворюється в образ, виникає наближення до простого інформування, художність виражена тільки на рівні стилю, тобто це – псевдохудожність;

– художньо-аналітичну: факт перетворюється на образ лише в уяві автора, замість ознак факту (яким є герой, антигерой...) маємо встановлення причин, **чому** він такий, таким чином послаблюється образність.

Пропонований підхід передбачає свідоме й спрямоване використання засобів підвищення активності реципієнта в процесі сприймання інформації. Варто говорити про домінування тих чи тих жанрових ознак у творі, тому, на основі функціонального аналізу задуму автора виділяємо **домінанту жанрової форми** (інформаційну, аналітичну, художню), якій і підпорядковуємо редакторський аналіз.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Різун В.В. Аспекти теорії тексту // Нариси про текст. – К.: ВПЦ «Київський університет», 1998, – 336 с.
2. Різун В.В. Літературне редагування. – К.: Либідь, 1996. – 240 с.
3. Непийвода Н.Ф. Інтерактивна стилістика // Стиль і текст. – К.: Інститут журналістики, 2003. – № 4. – С.6–18.
4. Гриценко О., Кривошея Г., Шкляр В. Основи теорії журналістської діяльності. – К., 2000. – 203 с.
5. Непийвода Н.Ф. Мовні засоби інформаційного комфорту // Наукові записки Інституту журналістики. – К.: Інститут журналістики, 2001. – Вип. 7.
6. Киселева Л.А. Язык как средство воздействия. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 60 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Корнєєв Віталій Михайлович – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії масової комунікації Інституту журналістики Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка.

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

NON OMNIS MORIAN (ЄВГЕН ЧИКАЛЕНКО У СПОГАДАХ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА)

Леонід КУЦЕНКО (Кіровоград)

Стаття присвячена дослідженню перехресть біографій Євгена Маланюка та Євгена Чикаленка.

The article is dedicated to the study of the crossroads of Yevhen Malanyuk and Yevhen Czykalenko creative biographies.

Доля звела двох випускників Єлисаветградського реального училища на чужині, у містечку Подебради, що за півсотні кілометрів від Праги. У тому місті з доброї волі президента тодішньої Чехо-Словацької республіки професора філософії Томаша Масарика була відкрита Українська господарська академія. Та висока технічна школа стала на півтора десятиліття потужним центром українського життя Чехії. Євген Маланюк у ній був уже студентом другого курсу, коли 1925 року до Подебрадів приїхав з Австрії Євген Чикаленко.

Євген Харлампійович з 1920 року прожив в австрійському містечку Рабенштайні, фізичною працею заробляючи на прожиття своєї родини. Українська громада Чехії дізналася про бідкування й поневіряння Чикаленка в Австрії та, зважаючи на його видатні заслуги перед Вітчизною, запросила його до себе. Для цього сенат господарської академії утворив спеціальну «Термінологічну Комісію», головою якої і був призначений Євген Чикаленко з відповідним утриманням. Асистент академії та секретар комісії М. Єремійв згадував: «Ця посада дуже подобалася Є.Х. і дійсно, краще не можна було придумати, бо, з одного боку, вона не накладала на нього жадних офіційних титулів, яких він завжди старанно уникав, а з другого, вона давала йому можливість застосовувати на практиці своє широке знання української мови, як літературної, так і народної і дбати про її охорону від замахів, які в той час сипалися на неї з усіх боків. До того ж він мав ще ту приємність, що Комісія складалася з самих справжніх знавців української мови (В.О'Конор-Вілінська, В. Королів-Старий, Модест Левицький та інш.), людей культурних та відданих справ... При зустрічі говорив мало і завжди до діла, але під цією зовнішньою флегмою, яку залюбки афішують полтавські козаки та дядьки цілої України, крився простий незломний характер, буйний темперамент та глибока відданість всьому українському, що виявлялося рідко, але яскраво і тоді набирало

форм справжньої релігії. При зустрічах з «молодими талантами» він часто вибухав правдивим гнівом за їх бездіяльність, а близьким знайомим він гостро нарікав на псуття української мови та старовинних народніх звичаїв, які він знав, як ніхто» [1, 137,136].

Вочевидь, той праведний гнів не стосувався молодого поета Євгена Маланюка, бо дуже швидко між визначним громадським діячем і патріархом української громади та студентом-гідротехніком налагодилися дружні стосунки. «Завжди видається, що вистарчить опинитись на тій тихій подебрадській вуличці, дійти до гарненької вілли, пройти праворуч через фіртку, вийти на поверх, постукати і двері відчинить усміхнено-погідний, сократично-мудрий, милий і водночас поважний Євген Харлампович, – це вже спогади Євгена Маланюка про свої зустрічі з Чикаленком, друковані в нью-йоркському журналі «Вісник» 1959 року. – Запросить до столу звичайного «студентського» однокімнатного помешкання. А за столом вже сидітиме Микола Карпович Садовський. А на столі буде оселедець, картопля в мундирах і – навіть – трохи горілки власного виробу. Євген Харлампович лукаво гляне своїми херсонськими очима й, оббираючи картоплину, скаже: «Жив-здоров, в Подебрадах рай знайшов» [2, 16–17]. Як бачимо, елісаветградського полку прибавилося, бо ж Микола Садовський теж вихованець згадуваної вже реальної школи й Чикаленків приятель ще з часів учнівства. Певно, що саме отой земляцький чинник і став основою для знайомства Є. Маланюка зі своїми старшими краянами, а що те знайомство згодом переросло в теплу приязнь, то вже свідчення, що зустрілися споріднені душі.

Скажу навіть більше. Зберігся лист Євгена Маланюка до Євгена Чикаленка з Варшави, куди поет виїхав 1928 року після закінчення Подебрадської академії для пошуків роботи, у якому поет нарече Чикаленка своїм названим батьком. Лист надиктований сімейною драмою поета – його дружина Зоя Равич ініціювала розлучення. Вихований на принципах християнської моралі (православний християнин немає права на розлучення – пише митець), Маланюк просить Євгена Харлампійовича посприяти, аби зберегти сім'ю. Зрозуміло, що та довіра до старшого приятеля виплекалася роками їхнього спілкування. Зрештою, маємо й приклади справді батьківського піклування Є. Чикаленка про поета. У квітні того ж 1928 року Є. Маланюк завершував свої академічні студії і мав чимало клопотів з перспективами на майбутнє, адже вимушене інженерство його не захоплювало. Ось тоді й намагався Є. Чикаленко допомогти талановитому краянину, про що свідчить його лист до В'ячеслава Липинського від 13.04.1928 року: «Маю до Вас таке прохання: цього літа кінчає Академію по гідротехнічному відділу мій земляк-херсонець Маланюк, дуже здібна й інтелігентна людина з невеличким поетичним талантом. Він рветься студіювати історія та філософію, бо інженерство йому не до душі. Я гадаю, що дуже було б корисно дати змогу

цій людині культивуватись під впливом Берлінського інституту і виробити з нього цінну силу. Може ви змогли б вплинути, щоб йому дано студентську стипендію в Берліні» [3, 319].

«Бувало, десь над вечір, літнього часу, – читаємо в цитованих уже спогадах поета «Євген Чикаленко», – проходимо з Євгеном Харламповичем за містом, полевою доріжкою – він любив ходити. А побачивши, як селяни працюють в полі, він завжди здалека скидав капелюха і голосно гукав «романай Ранбу!»). Це було перше чеське речення, яке він вивчив одразу. А потім, бувало, обернеться до мене й скаже: – Ви не маєте поняття, яка є важка праця на полі. А, коли ще її **любиш**, то то зовсім каторга. Господи, який я щасливий що вже не маю тих «маєтків»! Аж шкіра терпне під сорочкою, як згадаю: то спізнився з оранкою, то прогавив сівбу, то поспішив з жнивами, то бракує мажар на возовицю. А небо – то так астроном не дивиться, як наш селянин: або градова хмара, або суховій, або посуха, аж жито почорніє...» [2, 18].

Доповнює цитовані спогади вельми цікавою історією стаття Є. Маланюка «До життєпису Франка», написана до п'ятдесятиліття смерті письменника, рукопис якої зберігається в архіві поета в УВАН у США. Згадуючи свої спілкування з Є. Чикаленком, митець наголошує, що він «був людиною діяння й немалого в тім практичного досвіду», а ось «теоретичних розмов» вони майже не провадили. Винятком з правила стала популярна в еміграційних колах 1925–1928 років тема місця й ролі в українському питанні Михайла Драгоманова. Маланюк наголошує, що його покоління було в пошуках відповідей на причини поразки українських визвольних змагань, і громадська думка час від часу зверталася до постаті Драгоманова. Оскільки Є. Чикаленко був його сучасником, то поет умисне кілька разів повертався до розмови про особистість цього політичного діяча. «Для Е.Х., – пише Є.Маланюк, – був Драгоманів, передовсім, професором, діячем в близьким знайомим «Михайлом Петровичем», патріотом, людиною «важко-розумною» (як сказав би П. Куліш) і, перш за все, людиною діла, що усе своє життя справді не покладала рук.

Коли я колись спробував натякнути Є.Х.-чу, що цей видатний політичний публіцист і політичний діяч, маючи величезний авторитет і майже необмежений вплив на покоління перелому століть і початку ХХ-го ст., виходив з майже догматичного постуляту «вічності і неподільності» Росії і ту догму був так міцно вкоренив, що її навіть 1917 рік не міг в тім поколінні зліквідувати, – то Є.Х. дуже схвильовано і обурено реплікував:

– Ет, що ви, жовтороти, знаєте? То була така людина, що її присутності не витримував жаден шахрай, або той, хто тільки мав нечисте сумління: просто натягав шапку і втік! Не витримував його всевидющих очей. От що!»[4, 1–2].

Як бачимо, Євген Харлампійович не дуже переймався аргументацією своєї позиції, оскільки був, як твердить Є.Маланюк, «отодоксійним

драгоманівцем». Поза тим, Чикаленко, сам не бажаючи того, дав поетові блискучий приклад «драгоманівського полону» нашої духової еліти порубіжжя ХІХ–ХХ століть.

Пам'ятною для поета стала розмова з весни 1926 року: «Є.Х. Чикаленко, згадуючи, оповів мені епізод, який зробив на мене величезне враження, кинувши несподіваний жмут світла і на Франка, і на проблему його недуги, про яку, із багатьох причин говориться мало і про яку я тоді анічогісінько не знав:

«Одного дня хтось подзвонив до моєї київської хати. Зніжковіла служниця прибігла до мене. Я вийшов і побачив... Франка. Змарнілого, зігнутого і якби незнайомого.

Виявляється, що він, не повідомивши нікого, раптом приїхав до Києва. Сам. Тяжко хворий. З напівпаралізованими руками.

Я під руку провів його до їдальні. Подали чай, але ми муіли йому тримати склянку і давати пити з ложечки.

Франко, вказуючи мені очима на свої скоцюрблені руки, із покрученими пальцями, раптом цілком поважно сказав: «Ось бачте. Це все **він** робить. Це **він** щодня приходить до мене і скручує мені пальці дротом – щоб я не писав. Це все **він**! Але я знаю, що робити: я завтра їду до Одеси і там мачатиму руки в Чорне море. Це – єдиний лік. Так мені сказали духи.

Почувши таке, я спочатку остовпів, а потім серце защеміло від страшного здогаду: Франко, великий Франко – психічно хворий. Великий розум – ось згас. Але я мало не стратив притомності, коли на моє запитання: «Хто ж це **він**»? – Франко так само поважно і просто відповів: «Як? Ви не знаєте? Та ж, ясна річ, – Драгоманов!»[4, 2–3].

Маланюк згадує, що те оповідання Чикаленка зробило на нього враження «справді несамовите». Щоправда, він побачив не тільки трагедію людини, але й простежив її причини, що корінилися в розчаруванні Франка у своїх світоглядних позиціях. Через рік у доповіді Є. Маланюка «В пазурах раціоналізму (До трагедії Франка)», читаній на академії у Подєбрадах у травні 1927 року і того ж року опублікованій на сторінках празького «Студентського вісника», причину Франкового «запізненого бунту проти Драгоманова» (С. Єфремов) беззаперечно пов'яже із звільненням «його покаліченого раціоналізмом **духу**» [5, 23]. Протиборство Франка – національного провідника й пророка і Франка – струєного ідеями соціалізму й раціоналізму не тільки стало приводом його хвороби й життєвої драми, але й дало Є. Маланюкові відповідь на питання «духових причин поразки» національно-визвольних змагань 1917–1920-х років: «...Так ось хто нам згасив в зародку не лише наш національний динамізм, наш культ Державності, наш національний патос, але й знищив нам творчість Франка-поета, убив у нім нашого національного Гете...» [4, 4].

До речі, підказана спогадами Є. Чикаленка тема «чуда прозріння ба й пророчества» І. Франка, яке, щоправда, стало й причиною хвороби митця

та його фактичного сходження з арени активної літературної діяльності в останні роки життя письменника, неодноразово ставала предметом наукових студій Є. Маланюка. Їхнім підсумком варто вважати статтю «Франко як явище інтелекту» (1956). Не уникну спокуси процитувати вслід за Є. Маланюком фрагмент із праці Франка «Що таке поступ», тим більше, що вітчизняний читач ще донедавна не мав змоги з нею ознайомитися, а цитата увиразнить тезу Франкового прозріння й трагедії. Отже, 1903 року Франко писав: «... Всеможна сила держави (марксистівської) налягла б страшеним тягарем на життя кожної поодинокі людини. Власна воля і власна думка... мусіли б шезнути... Виховання... зробилося б мертвою духовною муштрою. Люди виростили б і жили у такій залежності, під таким доглядом держави, при якій тепер у найабсолютніших поліційних державах немає й мови. Така держава сталася б величезною тюрмою.

А хто держав би в руках керму тієї держави? Цього соціал-демократи не говорять виразно, та у всякім разі ці люди мали б у своїх руках таку величезну владу над життям і долею мільйонів, якої ніколи не мали найбільші деспоти» [6, 123].

У п'ятдесятих роках Євген Маланюк певним чином ревізує свої міжвоєнні погляди на долю української особистості. Якщо в статтях тридцятих років він говорив про катастрофічний брак української людини, про проблему національної еліти, наголошував, що, «властиво повних людей за останні століття тільки двоє – Богдан і Тарас» [7, 34], то в другому вигнанні значно розширив коло «несмертельних», що прислужилися Вітчизні. Більше того, з-під його пера з'являється кілька портретних статей його сучасників, які життям своїм утвердили Горацієву формулу, – *pop omnis morian* – не все умре. Тоді ж на сторінках «Вісника» з'явиться вже згадувана нами стаття Є. Маланюка «Євген Чикаленко», у якій, окрім спогадів про видатного земляка й співвітчизника, поет намагається визначити його місце й роль у долі України.

Утім, почати хотілося б із рукопису виступу письменника на вечорі пам'яті Євгена Чикаленка, що зберігся в архіві поета, який акцентований саме на історичному місці особистості Чикаленка в історії України: «Євген Чикаленко, – нотував для себе Є. Маланюк, – не був полководцем чи провідником. Не був навіть політиком, хоч яким елястичним не є цей термін в нашім щоденнім ужитку. Не був він і письменником з професії, чи в тім своєріднім значенні, яке ми прикладаємо до людей нашої літератури (а література – у нас – теж відігравала й відіграє в історії ролю, неспівмірну з літературами інших народів).

Він був, кажучи точно, господарем-землевласником, першорядним знавцем хліборобства та – і тут найголовніше – він був культурним національним меценатом.

Цей сухий перелік майже паспортних даних, вимагає одначе немалих доповнень і коментарів, що склали б окрему монографію.

Хай вільно буде не фахівцеві від історії ствердити, одначе, цього вечора, що Євген Чикаленко це – таки історія, це таки герой нашої історії, не менший від політиків, суспільних діячів чи навіть полководців»[8, 3–5].

Емоція усного виступу поступилася місцем аналітичному погляду на постать громадського діяча в статті «Євген Чикаленко», проте тези виступу лягли в основу статті.

Отже, він не був політиком, говорить Є. Маланюк, хоч 1922 року надрукував на сторінках віденської «Воли» політичну статтю, «і тій статейці В'ячеслав Липинський мусів присвятити аж цілий розділ в своїх «Листах» (йдеться про працю Липинського «Листи до братів-хліборобів» – Л.К.).

Він не був «літерат», але його «Щоденник» і його «Спогади» залишаться зразками мемуаристики, отже будуть найліпшою лектурою для людей з найвибагливішими літературними смаками, а, з другого боку – найціннішими матеріалами для майбутніх істориків і соціологів України.

Він не був «видавець» чи «редактор», але, якщо за царських часів в столиці України виходила щоденна газета «неіснуючою мовою», – то такий історичний факт без Є. Чикаленка, попросту, «не мав би місця», не існував би» [2, 17]. Не проминає поет нагадати читачеві про його стипендії для українських письменників, про його меценатство, разом з його коштами на «Раду», Стару Громаду, Наукове Товариство Шевченка, Академічний дім у Львові тощо. Про сутність відомої сентенції Є. Чикаленка про глибину любові до України – «мало любити Україну до глибини душі, а треба любити її й до глибини кишені».

Євген Маланюк говорить про здоровий «по-селянському мудрий скептицизм» Чикаленка, але скептицизм **«творчий, динамічний, пробуджуючий, а не пригашаючий... Це був той скептицизм майстра, який не сподівається, що ось з цього дерева сам собою зробиться стіл, тільки того стола з цього дерева треба зробити»**.

Нарешті, поет пише, що Євген Чикаленко «був справжнім господарем, «хазяїном» в тім сенсі, як це слово споконвіку уживали наші селяни – з признанням, пошаною, подивом, часом, й не без заздрости, але, в ґрунті речі, заздрості благородної і пробуджуючої... Був господар-творець, саме в стилі того господаря, про якого оповідає Євангельська притча. І у інших народів про таких Національних Господарів писали б монографії й романи. А у нас... Справді, цей мудрий знавець національної психіки свого народу, мав причини бути скептиком» [2, 18].

На жаль, ми й досі не спромоглися ні на монографії, ні на романи, хоч певні зрушення в поверненні творчої спадщини та наближення до особистості Євгена Чикаленка вже зроблено.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Українська Господарська Академія в Ч.С.Р. 1922–1935. – Нью-Йорк, 1959.

2. Е.М. Євген Чикаленко (До 80-ліття смерти) // Вісник. – Нью-Йорк, 1959. – Ч.7–8.
3. Науковий збірник. – Нью-Йорк. – Т.IV. – 1999.
4. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф. LXXXVIII. – Од.зб.64.
5. Студентський вісник. – Прага, 1926. – Ч. 3–4.
6. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. – Торонто, 1962. – Т.1.
7. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф. LXXXVIII. – Од.зб. 257
8. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф. LXXXVIII. – Од.зб. 121.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Куценко Леонід Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття, життя й творчість митців «Празької школи».

«БЕЛЕТРИСТИКА НА НАУКОВОМУ ТЛІ»: СВОЄРІДНОСТІ ЖАНРУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Д. ГУМЕННОЇ ТА ВАЛ. ШЕВЧУКА)

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядаються особливості жанру наукової белетристики на матеріалі прози Д. Гуменної та Вал. Шевчука про дохристиянське минуле України.

In the article the author views the particularities of scientific belletr style on the basis of narrative prose on pre-Christian past by Dokiya Humenna and Valeriy Shevchuk.

Особливе місце в українській літературі ХХ століття займає історична проза про дохристиянське минуле. Твори про прадавні часи України написані, значною мірою, в белетристичній манері, бо для створення моделі дописемного минулого автори вдаються до популяризації та осмислення даних історичної науки, до фольклору, культури та побуту, до мови як важливих першоджерел. Шляхів такого осмислення два, тому письменницький доробок на цій царині можна поділити на **художню й наукову** (науково-популярну) белетристику. Традиційно твори художньої белетристики побудовані на вимислі й фантазуванні, що не завжди відповідає історичній правді, хоча й створює відповідний естетичний вплив на читача (особливо це стосується фантастики). Інші митці обирають наукову белетристику, маючи надію, що вона також буде читабельною й естетично дієвою, оскільки ґрунтуватиметься на правдивій основі. До першої групи варто віднести твори Д. Гуменної «Велике Цабе», «Небесний змій», «Золотий плуг», В. Чемериса «Ольвія», «Смерть Атея», І. Білика «Меч Арея», Д. Міщенко «Синьоока Тивер», «Лихі літа Ойкумени», «Розплата», В. Малика «Князь Кий» та ін., до другої – Д. Гуменної «Благослови, мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє»,

Вал. Шевчука «Мисленне древо», М. Іванченка «Таємниця нашої прадавнини», Ю. Шилова «Брама безсмертя».

Жанр наукової белетристики – не розорана цілина в нашому літературознавстві. Творів цього спрямування в українській літературі небагато, але вони не систематизовані й не отримали належної оцінки. Щоправда, проблема їхньої жанрової специфіки у зв'язку з аналізом творів Д. Гуменної та Вал. Шевчука була предметом розгляду статей Г. Костюка, Т. Садівської, Т. Мимрик, монографії П. Сороки «Докія Гуменна: літературний портрет». Ця обставина ставить перед нами завдання окреслити історію появи, витоки цього жанру в українській літературі та його поетикальні особливості.

Жанр наукової белетристики (науково-популярної літератури), предметом уваги якого є проблеми історії, культури та ментальності народу, має свою історію. Показово, що його початки в українській літературі заклав відомий історик, письменник і громадський діяч М. Костомаров. Художня, літературна й науково-публіцистична діяльність цього автора була спрямована на утвердження українців як нації з оригінальним світоглядом і культурою. На думку Я. Козачка, «Костомаров – історик започаткував дослідження духовної спадщини українського народу в синкретичному поєднанні його матеріальної культури, народної словесності, моральних засад та етичних норм, інших важливих аспектів життя української суспільності» [10,1]. На цьому принципі побудовані його наукові розвідки «Історія Русів», «Слов'янська міфологія», статті «Дві руські народності», «Книга буття українського народу», «Замечание на статью г.Соловьева «Малороссийское козачество до Богдана Хмельницького», «Князь Владимир Мономах и козак Богдан Хмельницький» та ін. Тяжіння до наукової правди простежується і в художній творчості М. Костомарова. Історико-біографічні повісті серії «Історія Росії в життєписах її визначних діячів» написані в белетристичній манері й відзначаються, насамперед, оригінальністю жанру, для них характерна «абсолютна наукова сумлінність і чесність у висвітленні джерел, опертя оцінок на моральні критерії, «українська оцентричність» [10, 20].

У стилі науково-популярної літератури написана й праця І. Нечуя-Левицького «Світогляд українського народу. Ескіз з української міфології». Письменник викладає у своїй розвідці власне трактування світогляду української нації, поєднуючи знання народних традицій, віри, історії та філософії. У ній автор першим подав системний виклад української міфології. «Для свого часу праця Нечуя-Левицького відзначалася повнотою матеріалу, сказати б, комплексним підходом до предмету дослідження» [15, 85].

Оцінюючи розвиток науково-популярної літератури на початку ХХ століття, Д. Чижевський у статті «До психології читача та читання»

наголошував на нерозвиненості цього жанру, стверджував водночас, що «популяризацій дійсно добрих у світовій літературі дуже мало» [24, 36]. Дослідник заперечував такі твори, які давали готові наукові знання й не спонукали читачів на хоча б примітивний пошук у певній галузі науки.

З розвитком науки й техніки в кінці ХІХ – на початку ХХ століття жанр науково-популярної літератури став активно розвиватися. Виходять у світ знамениті «Золота гілка» Д. Фрезера, «По вогонь» Ж. Роні Старшого, в яких йдеться про примітивні суспільства. У західній літературі з'являються твори наукової фантастики (піджанру науково-популярної літератури), які досліджували певні наукові проблеми та гіпотези. Серед наукових фантастів світового рівня Т. Садівська називає К. Абе, А. Азімова, Л. Альдані, П. Андерсена, Х. Борхеса, Х. Б'янка, Г. Гаррісона, Х. Хернсбека, І. Єфремова, Д. Жукова, О. Казанцева, І. Кальвіно, О. Хакслі, К. Чапека, Р. Шеклі, В. Винниченка, Ю. Смолича, В. Владка [20, 71].

В українській науково-популярній літературі ХХ століття з'являється пласт літературно-наукових творів на тему дохристиянського минулого України. Досить плідно в цьому напрямі працювала українська діаспорна письменниця Д. Гуменна. Вона пише перші в історії нашої літератури твори-есе про матріархальну добу «Благослови, Мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє». Дохристиянське буття ближчої для нас епохи – Київської Русі – стає предметом науково-популярних роздумів і в творах Вал. Шевчука «Мисленне древо», М. Іванченка «Таємниця нашої прадавнини», Ю. Шилова «Брама безсмертя».

Відомо, що творча мета зумовлює «жанрову природу твору, формує і його внутрішню організацію» [8, 20]. Визначаючи жанр своїх творів, які в науково-популярній формі висвітлювали історію праминулого України, Гуменна вжила термін «белетристика на науковому тлі» [5, 6]. Зауважимо, що під белетристикою у літературознавстві розуміють «легку, жваву, доступну розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою їх популяризації» [13, 82]. Д. Гуменна вклала в це поняття дещо інший, відмінний від традиційного, зміст. Вона вважала, що його основною функцією є узагальнювати різнонаукові знання про певне явище чи предмет, що і створюватиме в реципієнтів ефект естетичного задоволення від прочитаного.

Підкреслимо, що визначенню «белетристика на науковому тлі» передували авторські пошуки назви жанру. У підзаголовку до роману «Благослови, Мати!» вона вказувала, що це – «казка-есей», до «Родинного альбому» – «есей», «Минуле пливе у прийдешнє» трактувала як «розповідь про Трипілля». Д. Гуменна наголошувала, що жанр її творів особливий, досі не знаний в українській літературі.

Письменниця неодноразово підкреслювала науковість своїх творів. В інтерв'ю редакторові часопису «Сучасність» Ларисі Онишкевич авторка зазначала, що ідея белетризувати дані археології у неї виникла ще в 30-і

роки, коли радянська критика викреслила її із списку письменників: «Так, виходом з задухи цієї «ідеологічної жуйки» стало моє ненаситне зацікавлення доісторичною людиною, шукання якоїсь іншої, oprіч радянської, дійсності... Вже тоді я пробувала сили передати в **белетристичній обробці** (виділення наше – М.Л.) археологічні відкриття» [17, 66]. Письменниця вказувала на неосвіченість тих літературознавців, які відносили її твори до наукової літератури: «Очевидно такі «критики» вказують лише на свою безграмотність, вони не знають, сараки, що це особливий літературний жанр, дуже успішно розвинений у світовій літературі». Вона також погоджується, що її твори мають наукову основу, але «не науковою методою виготовлені...» [17, 68].

Наголос на новизні жанру, який використовує Д. Гуменна у творах на тему праісторичного минулого України, знаходимо й у її мемуарах «Дар Евдотей». Авторка жалкувала, що не має археологічної освіти: «Тільки ... тоді довелось би звітувати сухою науковою мовою звітень, а моє ж життєве завдання – красне письменство... Я посвячуюсь намаганням перетворити сухі звіти на зрозуміле всім **літературне образне плетиво** (виділення наше – М.Л.). Якщо в західній літературі є такий жанр, то чому й у нас не можна його виплекати? На цій ділянці я не маю жодної конкуренції» [3, 273].

Передмови до романів Д. Гуменної також містять авторські роздуми щодо їхньої жанрової специфіки. «Благослови, Мати!» письменниця характеризує як казку. Цим означенням вона налаштовує читача на незвичайність подій, які будуть описуватися, підкреслює їхню часову недосяжність: «Ніхто з живих не бачив на власні очі, як було навіть двісті років тому. Всякий заглядач у минуле на свій лад бачить минувшину – залежно від матеріалів, що Бог послав (бо всіх ще жодна людина не могла охопити) та від своєї внутрішньої візії» [2, 4]. Однак автор підкреслює науковість своєї казкової оповіді: «Приклади для моєї казки беру з археології, етнографії, мітології...» [2, 4]. Гадаємо, що в саме поняття «казка» Д. Гуменна вклала свій зміст, відмінний від традиційного. Він для неї був формальним засобом визначення часових координат історії, науковий матеріал про які узагальнювався.

На наукове підґрунтя розповіді робить наголос Д. Гуменна і в інших своїх творах. У «Родинному альбомі» автор ставить перед собою досить складне завдання – «вишукати коріння нашої самобутності, пов'язавши розрізнені досі царини, що в них уже напрацювалися наші етнографи, фольклористи, мовознавці, археологи, мітологи, історики сивих часів» [5, 5]. Ця ж думка повторюється і в передмові до роману «Минуле пливе у прийдешнє»: «Моє завдання – наблизити давні епохи – не відкривати. Все, сказане на дальших сторінках, взято із наукових праць, монографій і звітів, лише замінено специфічно-наукову мову дослідників на звичайну розмовну», – пише Д. Гуменна на початку роману. [4, 6]. А у висновках

зазначає: «Я ніде цього не вичитала, і це може бути моя фантазія. Але ж це наукова розвідка, це ... розповідь, оперта трохи на інтуїцію, а трохи зовсім на фантазійних фактах» [4, 327]. Варто зауважити, що основний мотив цих творів – пошуки минулого в сьогоденному.

Двозначне визначення Д. Гуменною жанрових особливостей своїх романів-есе позначається і на висновках літературознавців, які аналізували науково спрямовані твори авторки. У монографії «Докія Гуменна. Літературний портрет» П. Сорока стверджує, що роман «Благослови, мати!» написаний не науковою мовою, а у формі «інтригуючої казкової оповіді» [21, 309]. «Родинний альбом», за дослідником, – це «грунтовна і фахова наукова монографія, викладена не академічним сухим стилем, а просто, ясно і доступно» [21, 313]. У романі ж «Минуле пливе у прийдешнє», на думку літературознавця, Д. Гуменна «подає своє бачення української праісторії, але це не абстрактне бачення, а живе, художньо переконливе, наснажене образно документальною точністю» [21, 342].

Г. Костюк підкреслює, що твори на дохристиянську тематику Д. Гуменної написані в жанрі «історіософічної та міфологічної візії» [11, 70]. Уточнюючи таке визначення, він відносить романи «Благослови, мати!» та «Родинний альбом» до жанру наукової фантастики. Ця ж ідея простежується у статті Т. Садівської «Проза Докії Гуменної у контексті «наукової белетристики». (Слово і час, 2004. – № 3). Дослідниця наголошує на тому, що твори письменниці написані в піджанрі наукової белетристики (науково-популярної літератури) – науковій фантастиці. Цитуючи Ю. Кагарлицького, вона називає науково-фантастичними ті твори, «в основі яких – **наукова ідея, а не людський характер. Отже, це твори, де художній образ, сюжет – на задньому плані** (виділення наше – М.Л.)» [20, 71]. Авторка, зокрема, вважає, що цей жанр виник у творчості Д. Гуменної не випадково, він був зумовлений «передусім суспільно-політичними процесами в Україні 30-х р.р.» [20, 72]. Додамо, що 1994 року в листі до С. Мушинки від 22 жовтня Д. Гуменна напише: «Я задихалась від канцелярщини, в мені роїлися в голові творчі задуми... Трипільська культура на землях, де я народилася...Писати ж, як партія каже, в мені не було ні уміння, ні бажання» [16, 140].

У розвідці «Романи Докії Гуменної в контексті науково-дослідницьких творів» Т. Садівська вагається з остаточним визначенням жанру науково насичених творів Д. Гуменної. Авторка пише, що їх складно назвати романами, бо вони нагадують структуру наукових розвідок і мають списки використаних джерел. «Отже, маємо рівнозначні суперечливі факти: свідчення самої письменниці про свої твори як про наукову фантастику, думку О. Керч, яка відносила твори письменниці до наукової белетристики, та структуру романів, що підпорядкована нормам наукового стилю», – зауважує дослідниця [19, 46].

Враховуючи специфіку компонування змістових основ творів Д. Гуменної «Благослови, Мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє», гадаємо, що їх доцільно було б віднести все-таки до жанру наукової белетристики («белетристики на науковому тлі»), ознакою якого є синтез домислу («фантазії»), авторської інтуїції та ерудиції. Щодо правомірності називати ці твори романами погоджуємося, бо композиційно вони схиляються до наукового дослідження, адже у них відсутній сюжет. Проте зауважимо, що в них є образна система, яка слугує розв'язанню поставлених проблем, які, у свою чергу, розглядаються автором протягом великого проміжку часу.

У романі-есе «Мисленне древо» Вал. Шевчук ставить собі за мету дослідити найближчу дохристиянську добу України – часи заснування Києва. Автор не прагне поглянути на давноминуле Києва як історик, мистецтвознавець чи літературознавець. Він намагається, подібно до Д. Гуменної, об'єднати всі ці знання й «пізнати у Києві ту дещицю, що необхідна мені, як розумній істоті, і котру пізнати повинен із синівського обов'язку» [25, 16]. У розділі «Либідь» роману «Мисленне древо» Вал. Шевчук підкреслює: «Як і в цьому, так і в тому випадку я не беру на себе місію загадку розгадати, моя мета простіша, скромніша, бо пишу я книжку розшуків і розмислів, тобто намагаюся з'єднати з існуючих фактів логічно побудовану оповідь» [25, 34].

Пріоритетними автор вважає два джерела, що допомагають йому об'єктивно відтворювати прадавню історію, культуру й світогляд наших предків-слов'ян – легенди та героїчний епос. Письменник не проти вигадки чи домислу, однак щодо висунутих припущень зазначає: «.. всі свої будови ми маємо фундувати на фактах, без цього наші роздуми – тільки плитка вода» [25, 28]. Вал. Шевчук не називає себе письменником-фантастом, зауважує, що у своєму творі не вдається до вигадки історичних фактів, а орієнтується на «такі, які прийняті історичною наукою» [25, 34]. Тобто, як бачимо, принципи змістово-композиційної побудови, завдання у Вал. Шевчука і Д. Гуменної мають багато спільних рис. Щодо вибору жанру своїх творів для реалізації цих положень позиції письменників також збігаються.

У статті «Про давню історичну прозу, зокрема про літописи» Вал. Шевчук указував на ті жанри, які сприяють правдивому відтворенню історії у літературному творі: «... літературний твір може бути цілком позбавлений елементів фіктивності – есе, нарис, публіцистика, а в історичній белетристиці – археологічний роман чи документалізоване оповідання» [26, 62]. Аналізуючи українські історичні оповідання, він робить висновок: «Ерудиційними можна назвати всі оповідання, які творяться про первісних людей» [27, 10]. Отже, додамо, таке визначення («**ерудиційна проза**») можемо дати й історичній прозі про дохристиянське минуле.

Вал. Шевчук подає і власне бачення жанру своєї книги «Мислене древо». Він підкреслює, що назвав її саме «романом-есе, а не збіркою історико-літературних нарисів... Отже, у моєму розмислі про культурні цінності минулого більше буде художнього пошуку, ніж наукового – ось чому писання все-таки роман» [25, 34].

Т. Мимрик, даючи оцінку романові-есе Вал. Шевчука «Мислене древо», зазначала, що обраний жанр «дозволив письменникові в роздумах про культурні цінності минулого поєднати художню розповідь із численними історичними фактами» [14, 145]. Дослідниця підкреслює, що роман перенасичений історичним фактом, що написаний він заакадемізованим стилем. «У «Мисленому дереві» глибокого взаємопроникнення між документальним і художнім немає», – зауважує авторка, цим вказуючи і на специфіку роману, написаного в жанрі саме наукової белетристики [14, 146].

Як бачимо, і письменники, і літературознавці говорять про появу особливого жанру літератури – наукової белетристики. Цей жанр має свою поетику, тобто систему естетичних оцінок. Які ж рівні створюють цю систему і вибудовують цілісне сприйняття творів «белетристики на науковому тлі»?

Н. Зелінська у своїй дисертації «Поетика наукового тексту: українська наукова публіцистика XIX – початку XX ст.» говорить про екстраполяцію прийомів загальної поетики на потреби аналізу наукового твору. Вона розглядає концепцію О. Потєбні, що вивчає естетичні підходи до наукового тексту з боку лінгвістики, І. Франка, що орієнтується на темперамент автора у процесі текстотворення та позицію В. Домбровського, яка декларує «видавничу» спрямованість наукових творів. Узагальнення цих положень приводить авторку до висновку, що поетику наукової публіцистики варто розглядати на рівні тематики, літературної форми та засобів вираження викладу змісту [7]. Вважаємо, що ця схема є прийнятною й для визначення поетики жанру «белетристики на науковому тлі», хоча змістова наповненість цих поетикальних рівнів щодо поставленої проблеми дещо інша й тому вимагає пояснень і доповнень.

Рівень «тематика» для поетики науково-популярної прози визначається окресленням проблемного спрямування твору, його ідейної заданості, авторською зорієнтованістю на читацький інтерес. М. Кодак пише, що спрямованість «творчих рішень на жанровому структурному рівні поетики подвійна: вона спрямована, з одного боку, на узгодження ідейно-емоційного зерна задуму із тією частиною дійсності, яка має скласти жанровий зміст твору, а з другого – на погодження цієї «частини від цілого» з тривогами, якими живе сучасник – потенційний читач твору» [9, 51]. Така узгодженість на тематичному рівні приносить реципієнтові нові знання, тобто створює «ефект відкриття» (термін Г. Клочека), а, отже,

й естетичне задоволення від прочитаного. Вона ж (узгодженість) формує цілісність сприйняття твору.

Одним із важливих поетикальних рівнів жанру белетристики варто назвати також літературну форму і її структурно-семантичні рівні. У визначенні жанрів своїх романів Д. Гуменна та Вал. Шевчук наголошують на есеїстичній наративній (оповідній) структурі тексту. Цей момент вимагає нас з'ясувати специфіку жанру есе як такого в літературознавчій науці й те, наскільки цьому жанрові відповідають твори Д. Гуменної «Благослови, мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє» та Вал. Шевчука «Мисленне древо».

У сучасному літературознавстві нарапляємо надекілька визначень цього жанру. «Словник літературознавчих термінів» В.М. Лесина та О.С. Пулинця, виданий 1965 року, дещо з ідеологічним відтінком зазначає, що есе «на Заході часто називають наукові, історичні, критичні та інші нариси, які відзначаються невимушеністю, вільною трактовкою питання. Це найчастіше імпресіоністичні за формою, суб'єктивно-естетські за характером оцінок статті, особливо модні в практиці французької та англійської художньої літературної критики. У нас іноді цей термін вживається з іронічним відтінком» [12, 122]. «Літературознавчий словник-довідник» під редакцією Р.Т. Гром'яка (1998) під цим жанром розуміє «невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми. Характерні ознаки Е. – логічність викладу, що наближає його певною мірою до наукової літератури, дбайливе ставлення до художньої форми. Як правило, Е. виражає нове, суб'єктивне слово про щось і носить філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний чи чисто белетристичний характер. Стиль Е. відрізняється образністю, афористичністю, використанням свіжих метафор, нових поетичних образів, свідомою настановою на розмовну інтонацію і лексику. Він здавна формувався у творах, в яких на перший план виступає особистість автора...» [13, 249].

До жанрів епосу відносять есе В. Буряк та О. Галич. Його специфіку О. Галич, зокрема, бачить у тому, що цей жанр «лежить на стику художньої та публіцистичної (часом науково-популяризаторської) творчості» [1, 25].

Однак у науці побутує й інша думка. В.Є. Халізов відносить есе до «міжродових і поза родових форм», тобто розглядає його не як епічний жанр, як форму структурування матеріалу (поряд з епосом, лірикою і драмою) [23, 316]. Для нього есеїстична форма – це «невимушено – вільне поєднання суми повідомлень про одиничні факти, опис реальності і (що особливо важливо) роздумів про них. Думки, що висловлюються в есеїстичній формі, як правило, не претендують на вичерпне трактування предмета... Есеїстка тяжіє до синкретизму, власне художні начала тут легко

поєднуються з публіцистичними і філософськими» [23, 317]. Ця позиція видається нам найбільш прийнятною.

Отже, есеїстична форма не претендує на правдивість висновків; містить авторські думки щодо певної проблеми; допускає синтез у змісті художніх, публіцистичних, філософських та наукових начал. Зауважимо, що на структурно-семантичному рівні, як і наукова публіцистика, вона характеризується полемічністю («обмін думками і враженнями, захист власної позиції і спростування тієї, що є чи видається хибною, аргументованість у поєднанні з експресивним вираженням міркувань – у вигляді реального або уявного (сконструйованого) діалогу»), риторичністю (використанням риторичних фігур, що створює уявлення про публічність повідомлення) та образністю (здатність відтворювати проблему в словесних образах) викладу [7, 20 – 21].

Висновки про корелювання наукового й художнього сприйняття проблеми і есеїстичної манери його структурування у творах жанру наукової белетристики ставлять перед нами також питання про те, чи відбувається синтез науково-термінологічного і образного сприйняття проблеми на лінгвістичному рівні творів, чи послуговуються автори специфічною мовою для побудови своїх науково-популярних розмислів і до яких засобів вираження викладу вдаються?

У статті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко вказував, що учений, «викладаючи нам здобутки науки, мусить послуговуватися мовою, і то не якоюсь абстрактною, а тою звичайною, витонченою історично, привичною для нас. А се значить, коли він говорить або коли ви читаєте його виклад, то без огляду на його і вашу волю самі його слова викликають у вашій уяві величезні ряди образів, не раз зовсім відмінних від тих, які бажав викликати у вас автор» [22, 67]. Дослідник також зазначає, що науковцю треба боротися з образністю у своїх творах, більше уваги приділяти виробленню термінології. Письменнику ж, додамо, навпаки, треба дбати про образність, вишуканість, функціональність слова.

Мовознавець О. О. Потєбня у своїй розвідці «Думка і мова» зазначав, що «шлях науці підготовляється словом» [18, 114]. Він дотримувався думки, що слово, як і поняття, має містити в собі сукупність тих ознак, які притаманні досліджуваному об'єктові: «Думка, вигодувана словом, починає відноситися безпосередньо до самих понять, в яких знаходить знання, яке шукає» [18, 143].

На думку дослідника, наукові системи, які пояснювали ставлення людини до навколишнього світу протягом усієї історії людського існування, послуговувалися мовою не як засобом готової думки, а засобом її створення. Побудова нових понять була тісно пов'язана з порівняннями щодо природних стихій (вогонь, вода і т.п.), які були зафіксовані в уснопоетичній спадщині та міфах. «Для створення своєї і зовнішньої природи зовсім не байдуже, як уявляється нам ця природа, через які саме

порівняння стали відчутними для розуму окремі її стихії, наскільки істинні для нас саме ці порівняння, – одним словом, не байдужі для думки початкова властивість та ступінь забуття внутрішньої форми слова» [18, 151]. Отже, на думку О.О. Потебні, наукове поняття нерозривно пов'язане з образним сприйняттям проблеми. Природа наукового розкривається через здатність людини образно осмислювати проблему.

Якщо ми маємо справу з творами науково-популярного спрямування, то їхнє мовне оформлення повинне поєднувати й ознаки наукового, і художнього стилів. Письменник, який осмислює наукову проблему, має послуговуватися не лише фаховою термінологією, а й вдаватися до образності, адже інформаційний зміст його творів має популяризаторський характер, і суха наукова мова не сприйматиметься пересічним читачем, не створюватиме ефект естетичного задоволення від прочитаного. Н. В. Зелінська зазначає, що науковий текст – це не тільки «інформаційний зміст, а й підпорядкована вимогам суспільності вербальна «оболонка», якість якої дуже часто вирішальним чином впливає на перебіг наукової комунікації, зокрема, визначає її швидкість і ефективність» [7, 1]. Вона вважає, що присутність образного осмислення проблеми у наукових творах «це і прагнення наблизити до читача незрозумілі події, явища, факти і, водночас, результат інтелектуальних зусиль, словесної вправності автора» [7, 27].

Таким чином, слово у творах жанру «белетристики на науковому тлі» є «будівельним матеріалом» змісту. Його завданням є популяризувати певні наукові дані через белетризацию фахових розвідок із спеціальних та культурологічних дисциплін. Таке завдання вимагає специфічного слова, воно – межове, маргінальне, бо сприяє науковості й водночас образності сприйняття проблеми («Маргінальні терміни – від латинського *marginalis* – той, що перебуває на краю, на межі – це такі наукові терміни, які баланують на краях суміжних наук, роблячи доступними для вивчення відповідні проблеми. Характерною ознакою їхнього функціонування є значна гнучкість, здатність «мігрувати» з однієї наукової сфери в іншу. Вони застосовуються переважно в міждисциплінарних науках» [6, 146]. Додамо – вони слугують і в творах, що корелюють та образно осмислюють знання з різних наук).

Отже, спираючись на авторські визначення та думки літературознавців, вважаємо, що жанр творів Д. Гуменної «Благослови, мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє» та Вал. Шевчука «Мисленне древо» варто визначити як «белетристику на науковому тлі» (синоніми – «науково-популярна белетристика (проза, література)», «ерудиційна проза (література)»). Проза цього жанру є цілісним утворенням, оскільки дослідження певної наукової проблеми подається через кореляцію наукових даних з різних галузей науки та культури, які подаються через авторське сприйняття й створюють у читача

«ефект відкриття»); твори написані в наративній формі есе, вони відзначаються функціональністю слова, яке й творить науково-образне сприйняття інформації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галич О. Роди та жанри літератури. Довідник для вчителя. – Рівне, 1994. – 62 с.
2. Гуменна Д. Благослови, мати! – К.: Вид. дім «КМ Академія», 1995. – 288 с.
3. Гуменна Д. Дар Евдотеї. – Українське в-во ім. В.Симоненка. – Балтимор, Торонто, 1990. – Т.2. – 346 с.
4. Гуменна Д. Минуле пливе у прийдешнє. – Нью-Йорк: Видання Української вільної Академії Наук у США, 1978. – 384 с.
5. Гуменна Д. Родинний альбом. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово». 1971. – 348 с.
6. Дротянко Л.Г. Філософські проблеми мовознавства. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2002. – 163 с.
7. Зелінська Н.В. Поетика наукового тексту: українська наукова публіцистика XIX–початку XX ст. Автореферат дис...докт. філол. н.: 10.01.08 – К, 2004. – 36 с.
8. Клочек Г. До питання про методологію аналізу літературного твору // Наукові записки. – Випуск 56. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. – С.14–25.
9. Кодак М. П. Поетика як система. – К.: Дніпро, 1988. – 158 с.
10. Козачок Я. Концепція нації як духовної спільноти в художній та публіцистичній творчості Миколи Костомарова. Автореферат дис...докт. філол. н.: 10.01.01 – К, 2004. – 40 с.
11. Костюк Г. На перехресті життя та історії. // Сучасність. – 1978. – №4(172). – С.50–75.
12. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К.: 1965. – 431с.
13. Літературознавчий словник–довідник. – К.: Видавничий центр «Академія», 1997. – 750 с.
14. Мимрик Т. Не ілюстратор – активний творець // Вітчизна, 1988. – №2. – С.144–158.
15. Мишанич О. «Всеобіймаюче око України» // Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – К.: Акціонерне товариство «ОБЕРЕГИ», 1993. – С.82–86.
16. Мушинка М. П'ять разів «похоронена», а все ж таки жива // Сучасність. – 1995. – №4. – С.139–143.
17. Онишкевич Л. Розмова з Докією Гуменною // Сучасність. – 1984. – №11. – С.61–68.
18. Потєбня А. А. Полное сочинение трудов: Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 80–98.
19. Садівська Т. Романи Д. Гуменної в контексті науково-дослідницьких творів // Дивослово, 2005. – №3 – С.45–49.
20. Садівська Т. Твори Докії Гуменної в контексті «наукової белетристики» // Слово і час, 2004. – №3. – С.70–76.
21. Сорока П. Докія Гуменна: літературний портрет. – Тернопіль, 2003. – 495 с.
22. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С.45–120

23. Хализев В.Є. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398с.
24. Чижевський Д. до психології читача та читання // Бібліотечний вісник. – 1993. – №3. – С. 35 – 37
25. Шевчук В. Мисленне древо: роман-есе про давній Київ. – К.: Молодь, 1989. – 355 с.
26. Шевчук В. Про давню історичну прозу, зокрема про літописи // Слово і час, 1993. – № 10. – С.57–65.
27. Шевчук В. У світлі українського історичного оповідання // Дерево пам'яті. – К.: Веселка, 1990. – С.5–16.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лаврусенко Марія Іванівна – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: українська література про дохристиянське минуле.

ПСИХОЛОГІЗМ ПРОЗИ Л.ПЕРВОМАЙСЬКОГО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПОЗИЦІЇ АВТОРА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ОПОВІДАННЯ НЕ ДЛЯ РОЗВАГИ» Л.ПЕРВОМАЙСЬКОГО)

Інна ЛВИЦЬКА (Кіровоград)

Авторка досліджує особливості психологічної манери письма Л. Первوماйського через інтерпретацію таких понять як психотип героя, психотип автора, сенс життя, екзистенційний вакуум, совість, відповідальність та інтуїція.

The author of this article dwells upon peculiarities of Pervomaisky psychological manner of writing by means of interpretation of such categories as a psychological type, a character, meaning for life, existential vacuum, conscience, responsibility and intuition.

Дослідження особливостей психологізму малої прози Л. Первوماйського 60–70-х років ХХ ст. передбачає розгляд цієї проблеми в кількох аспектах: функціональному (етико-антропологічна концепція письменника), поетикальному (система форм, засобів і прийомів психологічного аналізу) та художньо-психографічному (відбиття авторської особистості у творах).

Мета цієї статті – виявити особливості психологічного аналізу Первوماйського-новеліста, дослідивши засоби розкриття характеру героя та його трансформації.

Вибір форми, засобів і прийомів психологічного аналізу покликаний відтворити той особливий психологічний діапазон, у якому існує персонаж, розкриває «межі внутрішнього світу героя, масштаби його світосприйняття» [9,186].

Аналітичний психологізм, або «толстовський» [8,52], характеризується зверненням до індивідуальних начал у літературі, на відміну від синтетичного психологізму, що тяжіє до типажу у літературі. Первомайський обрав саме аналітичний підхід до психіки людини, що зумовило використання певної парадигми засобів психологічного зображення, а саме, прийому ретроспекції, толстовського «мікроскопа», семантичного зсуву, принципу «проблемного вузла», асоціативного принципу [6,10], перевагу ліричного наративу над епічним, широке використання засобів інтервентної психологізації (внутрішній монолог, рефлексивний монолог, або внутрішній діалог, невласне пряме мовлення тощо) у поєднанні з екстервентними засобами психологізації (пейзаж, інтер'єр, портрет, зовнішня мова персонажів тощо).

Психолог І. В. Страхов виділяв дві форми психологічного аналізу в літературі: внутрішню – зображення характерів зсередини (внутрішня мова, образи пам'яті та уяви) та зовнішню – інтерпретація письменником виразних особливостей мови, мовної поведінки, міміки та інших зовнішніх виявів психіки. Цілком очевидно, що внутрішня форма психологізму має назву «інтервентної», або «прямої» (А. Б. Єсін) форми психологічного зображення, а зовнішня форма – це ніщо інше, як «екстервентна», або «непряма» форма психологізму. А. Б. Єсін доповнює цей поділ ще однією формою психологічного зображення – «сумарно-означальною» [3, 13]. Вона характеризується активною роллю автора-оповідача, який не тільки сам називає почуття героїв, але й коментує їх, оповідає про них у формі невласне прямого мовлення, використовує психологічні деталі, портрет та пейзаж.

Зазначимо, що в літературі ХХ ст. всі названі форми взаємопроникні, часто-густо використовуються симультанно, про що неодноразово зазначали дослідники (В. Фащенко, А. Єсін, М. Храпченко, І. Страхов, Л. Гінзбург та ін). Це потребує додаткових зусиль з боку читача: він стає активним співавтором процесу «відображення» тексту, котрий завершує «гештальт», поповнює «лакуни» у психологічному малюнку душевного буття персонажа, а сам твір стає «відкритішим» (В. Ізер), провокуючи нові змістові інтерпретації. «Цей «гештальт» обов'язково повинен бути забарвлений актом нашого вибору. Його не подає сам текст, а він з'являється тільки тоді, коли зустрічаються написаний текст та індивідуальна уява читача з її власною історією досвіду, власною свідомістю та власним світоглядом» [5; 356]. Одночасно посилюється відповідальність читача, бо зростає ймовірність «підміни думок і переживань автора й персонажа власними» [10, 5].

У 1960-х роках з певним послабленням політичного тиску на літературу зростає увага письменників до питань буття особистості у кореляції із соціумом, які підживлюються трагізмом втрати людиною почуття відповідальності за свою долю. Письменники у своїх творах все

частіше звертаються до болісних морально-етичних проблем буття: добро, зло, дружба, кохання, обов'язок, совість, сумління тощо. Відчутно слабшає дух моралізаторства та настанови саме через посилення активізації ролі читача в процесі рецензії тексту. Автор довіряє читачеві, визнає за ним активну функцію. До аналізу творів прикладається «reader-response criticism», так звана «критика читацької реакції», «яка набула широкого застосування і популярності в 70-х роках» [2, 347].

Як результат – посилення особистісного начала в письменстві, котре характеризувалося зверненням письменників до зображення кризового стану – воєнного досвіду, до розкриття ситуацій, у яких наголошувалося на неперебутніх законах людяності, добра, значущості одвічних гуманістичних цінностей (оповідання Л. Первомайського «Перевал Браніско», «Вулиця Мельникова», «...День перший», «Політ у Вінницю», «Кострома», повість «Чорний Брід»). В оповіданнях та новелах, які розкривають аспекти воєнного часу з позицій сьогодення, з'явилося більше можливостей «у глибинному розкритті духовних цінностей як покоління війни, так і морально-етичного кодексу сучасника автора» [15, 10].

Випробування війною відбувається у кожного героя по-різному, різними є і обставини, зумовлені війною. Важливо також і те, що Л. Первомайський дивиться й оцінює своїх героїв уже з позицій післявоєнного часу, тієї духовної кризи, яка охопила суспільство на межі 1960-х років. Проблема, в розв'язанні якої логотерапія та екзистенційний аналіз Віктора Франкла досягли неабияких успіхів – проблема втрати людиною сенсу життя. Ця проблема не обмежилася лише західним суспільством. В. Франкл наводить докази того, що і в країнах «третього світу» та соціалістичного табору вияви «екзистенційного вакууму» набули, хоч із запізненням, але майже такий розмах, як і на Заході. «Моральна криза – це ніщо інше, як відчуття великою кількістю людей безсенсовості того життя, яке їм доводиться вести, часто-густо без можливості будь-якого реального вибору, неможливість знайти в ньому позитивний зміст через руйнацію старих цінностей та традицій, дискредитації «нових» і за відсутності культури світоглядної рефлексії, яка б дозволяла набути унікальний зміст своїм, неповторним шляхом» [14, 5].

Як зазначає В. Агеєва, «і одразу по війні, й особливо в 60-і роки Л. Первомайський часто роздумував над потребою подолати відчуження, озлобленість, намагався зосередитись на непроминальних цінностях, здатних єднати людей. ...Здавалось, що ніщо не зможе зруйнувати почуття загального братерства переможців, їхньої рішучості будувати нове, вільне від насильства і зла, життя. Однак невдовзі така суспільно-духовна атмосфера почала змінюватися, і чутливий художник не міг цим не тривожитись» [1, 38].

Моральна криза – криза сенсу, криза відповідальності – «це розплата за теорію і практику виховання людей – «гвинтиків» [14,6]. Першими

спробами осмислити причини «екзистенційного вакууму» післявоєнного суспільства можна назвати твори, що почали з'являтися на початку 1960-х. Цікавим є й той факт, що саме на початку 1950–1960-х років серед літературознавців посилюється увага до проблем художнього психологізму (праці М. Храпченка, Л. Гінзбург, А. Бочарова, М. Кодака, В. Компанійця, у яких робляться спроби теоретичного визначення психологізму і психологічного аналізу, розглядається типологія художнього психологізму та засоби, форми, прийоми його вираження.)

Уроки війни, які в оповіданнях Л. Первомайського подаються в основному ретроспективно, у формі спогадів, могли б допомогти краще зрозуміти, осмислити та сприйняти чимало проблем сучасного життя. «Адже світ вже не такий як він був до війни. Світ став динамічнішим, розвиненішим, багатшим, якщо не враховувати перших післявоєнних років, у людей в цьому світі стало більше вибору, більше можливостей і перспектив, але – парадоксальним чином – люди стали відчувати дефіцит осмисленості свого існування» [14, 9].

Саме тут на перше місце виходить поняття індивідуального сенсу життя особистості в його кореляції із суспільним сенсом. Кожна ситуація вимагає від героїв віднайдення свого унікального сенсу життя, а допомагає людині в її пошукові – совість (яку Франкл називає «підсвідомим богом – інтуїтивною здатністю людини відшукувати єдиний смисл, що таїть кожна ситуація»). «Совість допомагає людині знайти навіть такий зміст, який може суперечити цінностям, що склалися, коли ці цінності вже не відповідають ситуаціям, які швидко змінюються» [14, 14].

Не випадковість, що головними героями оповідань збірки Л. Первомайського «Оповідання не для розваги» є люди сильні духом. Закономірно, що вони пройшли через випробування війною, зберігши себе, свою особистість, свою «впертість духу» – властивість людини не піддаватися, не гнутися під ударами обставин, котрі випробовують тіло і душу, саме завдяки тому, що вони змогли знайти свій сенс життя у тих важких обставинах.

Відомо, що людина повсякчас перебуває в певному локалізованому просторі, який створюється обставинами, що впливають на неї та формують, так звану, екзистенційну ауру. «Якщо середовище відповідає психологічній природі особистості, то між ними встановлюються більш-менш гармонійні стосунки, в іншому разі – відбувається взаємна протидія внутрішнього і зовнішнього світів – людини і оточення, прояви якої слід шукати у психічному бутті особистості» [7, 73].

Важливо простежити, як обставини впливають на духовну екзистенцію, яка розкривається автором через внутрішнє мовлення та як відбувається розвиток характеру. Щоб показати складні психічні механізми, Л. Первомайський здебільшого ставить своїх героїв у кризову

ситуацію. Зміст більшості новел збірки «Оповідання не для розваги» – війна.

Внутрішнє мовлення розкриває процес рецепції героєм зовнішніх обставин, так званого зовнішнього простору, який трансформується у внутрішній, стає еквівалентом психологічного буття людини, тобто психологізується. «У внутрішніх монологіях ми немовби безпосередньо чуємо голос душі персонажа як відлуння навколишнього світу...» [11, 67].

Увага до внутрішнього мовлення засвідчує не тільки зацікавлення Л. Первомайського самим процесом роботи людського мозку та таємницями свідомості персонажа (що демонструє новела «Бережіть торфовища» – сміливий експеримент письменника у сфері психологізму), а й прагнення заглибитись у психіку героя, проаналізувати мотиви його дій, з'ясувати дисонанси характеру, зокрема ті чинники, які детермінують генезу його поведінки в тих чи інших обставинах. Саме тому в його великій та малій прозі на перший план виходить психологічне підґрунтя події, вплив зовнішніх чинників на почуття персонажів, на зміну їхніх настроїв.

У кожного з героїв Л. Первомайського свої цінності, своє розуміння честі, гідності, сміливості та свій індивідуальний сенс життя. Але помітно виокремлюються ті герої, яких не ламають обставини, які, навіть зазнавши великого горя втрати близької людини, не знелюдніли, змогли вистояти у поєдинку з нелюдським горем, духовно вирости. Це, як правило, герої психологічно близькі авторові, скоріше за все, навіть психографічні постаті, про що не раз знаходимо підтвердження в самих текстах оповідань. Критерієм спорідненості є психотип героя й автора, який вочевидь тяжіє до інтровертного типу (К-Г. Юнг), що і зумовлює переважання інтервентної форми психологізації над екстервентною.

Серед таких персонажів – Федір Степанович Кострика з оповідання «Перевал Браніско», майор Корженко з оповідання «...День перший», Юрій Берестовець з повісті «Чорний Брід». Особливістю оповідань «Перевал Браніско», «...День перший» та «Політ у Вінницю» є оповідь від першої особи – від імені військового кореспондента, що збігається з біографією самого Л. Первомайського. Таким чином, утворилася певна модель триєдиного образу митця, що характеризується глибокою інтроспективністю: Л. Первомайський – автор – оповідач – герой.

У новелі «Перевал Браніско» відбувається звуження часового й художнього просторів (дія відбувається протягом кількох годин у кабіні машини, в якій їдуть четверо людей). Інспірована ідея руху, жанр подорожі та звуження простору дає змогу спостерігачеві психологічно ретельно проаналізувати поведінку кожного з героїв «подорожі», яка мала б бути радісною, адже герої повертаються додому. Нагнітання психологічної атмосфери розпочинається протиставленням поведінки головних героїв – Кості Бочарова та Федора Кострики.

Внутрішній стан Бочарова характеризується піднесенням; передано його через невласне пряме мовлення: «Біс з ними, з пораненнями, з усіма осколками, що сидять в його молодому тілі, він їх зовсім не почуває, нічого того не видно – ні один не зачепив обличчя, а головне – він живий, він сидить у трофейній машині на вигідному місці біля шофера, і кожен оберт колес наближає його до нареченої, і дорога розгортає перед ним краєвиди один кращий від іншого...» [12, 12]. Цей стан піднесення, прикметний звичайним юначим егоїзмом, протиставляється настроєві інших людей, які їдуть разом з Бочаровим у машині. Внутрішній стан Федора Кострики добре розуміє сам повідач: «Я не дуже давно знав Федора Кострику. Мене часом пригнічувала його мовчазність, прохмура вдача, а ще частіше лякала разюча подібність наших думок. Але найгірше було те, що я пізнавав у його думках себе і боявся, що й сам згодом спохмурнію, як він, і зроблюся мовчазним самоїдом, – тут я маю на увазі вміння певної частини людей з'їдати себе заживо» [12, 13].

Характери опозиційних персонажів – Бочарова та Кострики – найкращим чином виявляє епізод зустрічі із дівчинкою з концтабору та її мамою. Порівняння реакцій двох військових на одну й ту ж подію дає можливість розкрити духовну суть героїв: у майора Кострики «потеплили очі», а на обличчі Бочарова з'явилася «байдужа посмішка» [12, 9].

У цьому випадку автор утримується від коментарів та оцінок героїв, залишаючи цю функцію за читачем. Але в процесі розгортання сюжету, фоном якого постає збуджена розмова Бочарова, оповідач стає жорсткішим у своїх судженнях, які одночасно є судженнями і Федора Кострики: «З вихвалання Кості Бочарова виходило, що не мало значення тяжке поранення, яке привело його у саратовський госпіталь, а коли й мало, так лише тому, що в госпіталі він зустрівся з Дідею...І не тільки поранення, але й уся війна з її смертями і каліцтвами, з холодом і голодом, сльозами і втратами була потрібна тільки для того, щоб, прокинувшись одного разу на своїй койці, Костя побачив кучеряву голівку, вузенькі плечики під білим полотном халатика і почув несміливий, ламкий голос» [12, 16].

Спостерігаємо процес психологічного нігілізму, коли в свідомості героя (Бочарова) особистісні інтереси витісняють та ігнорують інтерперсональні, а це, безумовно, провокує розвиток конфлікту. Усвідомлення того, що присутні уважно його слухають та аналізують, не спиняє Бочарова; навпаки – він несвідомо продовжує провокувати присутніх (особливо Кострику) на конфлікт. Як наслідок, конфлікт вибухає. Це ще раз підтверджує думку, що ці два герої утворюють опозиційну пару, що трансформується в такі опозиції: гармонія – дисгармонія, добро – зло, досвід – недосвідченість, сила – слабкість.

Важливу функцію у розвитку опозицій виконують екстервентні деталі, за допомогою яких глибше відтворюється внутрішній світ героїв. Вони супроводжують і відтінюють психологічні процеси. У Первомайського

зовнішні деталі не завжди прямо входять у процес внутрішнього життя персонажа. Вони лише дотично співвідносяться з ним. Це помітно, зокрема, у використанні психологічного паралелізму, коли настрої пейзажу відповідає тому чи іншому психічному стану героя, або, навпаки, подається як психологічний контраст до нього. Наприклад, в оповіданні «Перевал Браніско» протягом усього руху героїв супроводжує гарний краєвид гір – Татр, що символізує гармонію і красу природи. Війна протиставляється гармонії природи як огидне й дисгармонійне явище. Тим жахливішою є поведінка лейтенанта Бочарова, який намагався розстріляти косулю з дитинчам, котра переходила дорогу перед автомобілем. Вчинок, який не можна пояснити з погляду нормального глузду, єдиним поясненням може бути психологічна травма, яку вкарбувала війна в свідомість молодій людині, дезорієнтувавши всі моральні та духовні цінності, довівши людину до межі. Недарма в одній із правок до оповідання, Л. Первомайський порівняв Бочарова з «німецьким солдатом, що скочив з бронетанка і наосліп розсіває смерть перед собою» [16; 8]. І хоча в остаточному варіанті тексту цього порівняння не залишилось, опозиція краса природи – дисгармонія війни збереглася.

Л. Первомайський іде від показу одиничного до загального – від проблеми психологічної травми особистості до проблеми скаліченого війною покоління. Адже Бочаров є типовим представником молодого покоління людей, дорослішання яких відбувалося за кризових, ненормальних обставин війни. І саме на цих людей після їхнього повернення додому чекали інші обставини та вимоги, пристосуватися та сприйняти які, переживши емоційне потрясіння війни, багато хто був не готовий. Саме ці люди, на думку автора, становлять групу ризику, якій загрожуватиме втрата сенсу життя, екзистенційний вакуум.

Життєва драма героя може стати *деструктивним чинником* (Бочаров з «Перевалу Браніско», Кострома з одноіменного оповідання, Ігуменя з повісті «Чорний Брід») або ж постає *стимулом* процесу формування особистості (саме така еволюція характеру Федора Кострики з «Перевалу Браніско», Юрія Берестовця з «Чорного Броду», майора Корженка з оповідання «...День перший» та сержанта Люсі Кулябко з оповідання «Політ у Вінницю»). Письменник показує, яким чином ці герої змогли знайти такий шлях для своєї душі, який не знеособлює їх, а, навпаки, робить повновласними господарями своєї долі навіть за жахливих обставин війни. Через *підпорядкування особистісних інтересів суспільним*, на думку Л. Первомайського, ці люди протистояли «втраті сенсу життя», віднайшли його за важких обставин за допомогою внутрішнього регулятора – совісті.

Імператив совісті – основний елемент морально-естетичної концепції Л. Первомайського, що в поєднанні з імперативом відповідальності стає критерієм буття людини. Створюючи портрет водія Костроми (оповідання

«Кострома»), автор не моралізує, а застерігає щодо небезпеки втрати людиною інтуїтивного відчуття совісті, що призводить до трагедії життя, корені якої лежать в особистісних мотивуваннях Костроми – прагненні до багатства та в суспільному впливові – бажанні престижу й визнання. В оповіданні «Кострома» імплікується думка про те, що атмосфера війни, тобто кризовий стан, у який люди потрапили проти своєї волі, не змінює особистість, а лише слугує тлом для вияву тих чи інших людських якостей. Перебування у межовій ситуації дещо «спрощує» онтологію міжособистісних стосунків до рівня опозицій, що мають позачасову значущість та викривальну функцію: альтруїзм – користолобство, добро – зло, вірність – зрада, людяність – жорстокість, щирість – блюзнірство. Але це спрощення стосунків є хибним, адже насправді воно породжує надзвичайну психічну напругу, яка не завжди сприяє прийняттю людиною адекватних рішень, яких вимагає ситуація.

Водій Косрома – людина, яка, можливо, «вперше замислилась над собою» за все своє свідоме життя. Автор постає водночас як оповідач і як слухач, перед яким розкривається трагедія людської безвиході.

Герой прийшов до розуміння необхідності змін, але в його свідомості це залишиться тільки *домотиваційним утворенням* [4; 290], позбавленим спонукальної функції. Йому не вистачить стимулу для розірвання сталого ходу подій, адже він перебуває під владою егоїстичних спонукань та бажань, які притуплюють голос совісті. Повернення до дружини й онука трактується Костромою як слабкість й одночасно як втрата набутого «високого» соціального становища. Він очікує, що рішення проблеми настане саме собою. Але відсутність *вольового імперативу обов'язку* руйнує у персонажа й саме бажання змін, тому долю героя можна передбачити та прогнозувати: повернення до сталого життя, яке його влаштовувало. У цьому разі людина стає заручником руйнівних сил, що живуть у ній самій, штовхаючи до безвиході, до постійного особистісного конфлікту, який, ймовірно, стане основою неврозу.

Письменник наголошує на необхідності посилення почуття відповідальності перед собою та перед людьми, які поруч. Почуття відповідальності за свою долю, дослухання до своєї совісті та свобода прийняття рішень – це основні складові концепції людини Л. Первотмайського. Під свободою розуміється вибір людиною своєї життєвої перспективи. Іntenціональна, предметна спрямованість людини, яка створює саму себе в процесі активної діяльності, є лінією зв'язку між особистістю і світом.

Естетичну концепцію Первотмайського можна визначити словами – «трагічний оптимізм» (В. Франкл), оптимізм, тощю що йдеться про віру в можливість людини, віру в краще в ній. Трагічний, тому що зло в людині нерідко виявляється сильнішим і вигіднішим для неї, що автор показав в оповіданнях «Кострома» та «Перевал Браніско».

Увага письменника до внутрішнього «я» виводить героїв Л. Первомайського на якісно новий рівень. Автор «надає» героям право вольового озмістовнення свого життя, віднайдення єдності душі з навколишнім світом. Його людина постійно перебуває у складних взаєминах не тільки з довколишнім світом, а й у постійному протистоянні зі своїми «внутрішніми» ворогами. Перемога над останніми в авторській концепції особистості постає як рушій гармонізації релятиву між особистістю та суспільством. Єдиний шлях порятунку – у віднайденні свого життєвого покликання та служіння людям. Це допомагає реалізувати сенс життя особистості за будь-яких обставин.

Спрямованість на людей, на думку автора, може стати каталізатором процесу порозуміння. Життя окремої особистості завжди повинно спрямовуватись на суспільне, в своїй орієнтованості на суспільство індивід трансцендентує себе. «Пізнання чужої душі збагачує нас, мабуть, більше, ніж самопізнання» [13, 185] – якимось написав Первомайський. Головний імператив життя людини, за Л.Первомайським, полягає у віднайденні сенсу життя і його реалізація через покликання, яке обов'язково повинно мати гуманістичну спрямованість: «Я славлю одну єдину силу, яка здатна протистояти будь-яким випробуванням, – силу праці і творчості, любові до миру і людей, ту силу, для якої немає ані страху, ані перешкод, ані самотності, ані занадто важких завдань» [13, 190].

Психологічний зміст новел Л. Первомайського визначається доцільним вибором художніх засобів психологічного зображення конкретної особистості, а міра його глибини визначається майстерним поєднанням екстервентних та інтервентних форм психологічного зображення, з переважанням інтервентної форми.

Концепція людини в новелістиці Л. Первомайського суголосна з етико-антропологічними концепціями української філософської традиції (Г. Сковорода, П. Юркевич, І. Франко, Д. Чижевський), відзначається значним впливом естетико-філософських поглядів Льва Толстого, котрий демонструє перемогу кращого в людині, як результат невтомної боротьби в людині двох стихій – добра і зла. Психологічна основа особистісної концепції автора співвідноситься із сучасними психологічними теоріями особистості (А. Маслоу, К. Юнг, Ф. Перлз, І. Польстер, М. Польстер («гештальт»), Е. Берн, К. Роджерс, А. Адлер), з екзистенційним аналізом Віктора Франкла (сучасника Л. Первомайського). Звернення до питань «екзистенційного вакууму», сенсу життя, вольового імперативу відповідальності та совісті є спільним у підході до розуміння особистості Віктором Франклом та Леонідом Первомайським, а також характеризує українську новелістику періоду «відлиги» та розкриває коло проблем художньої літератури цього періоду.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева В. Долаючи броди відчуження // Радянське літературознавство. – 1988. – № 5. – С.3–44.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
3. Есин А.Б. Психологізм русской классической литературы: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 174(2) с.
4. Занюк С. Психологія мотивації. – К.: Либідь, 2002. – 302 с.
5. Ізер Вольфганг. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.349–366.
6. Каниболоцкая Л.С. Идеино-художественные особенности прозы Леонида Первомайского: Автореф.дисс...канд.филол.наук: 10.01.03 / Днепропетровский государственный университет – Днепропетровск, 1975. – 24 с.
7. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму // Слово і час. – 2001. – №7. – С.73–77.
8. Компанец В.В. Художественный психологизм как проблема исследования // Русская литература. – 1974. – №1. – С.46–60.
9. Кузнецов Ю.Б. Поэтика прозы Михайла Коцюбинського. – К.: Наукова думка, 1989. – 264 с.
10. Марко В. Основи аналізу літературного твору: навчально-методичний посібник для студентів і вчителів. – Кіровоград: РВЦ КДПУ, 1997. – 30 с.
11. Марко В.П. У вимірах стилю. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
12. Первомайський Л. Оповідання не для розваги – К.: Рад. письменник, 1970. – 191 с.
13. Первомайський Л. Хай лишається вогонь. – К.: Рад.письменник, 1983. – 247 с.
14. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
15. Хороб М.Б. Проблема психологической характеристики героя в украинской советской новеллистике 70-х годов: Автореф.дисс....канд.фил. наук: 10.01.03./ Киевский государственный университет им. Т.Г. Шевченка – Киев, 1987. – 19 с.
16. ЦДАМЛМУ, фонд 211; опис №4; Справа №7. – С.8.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лівицька Інна Адамівна – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми художнього психологізму, психологічний аналіз художніх творів.

УКРАЇНСЬКИЙ ВІТАЇЗМ І ФІЛОСОФІЯ ОХЛОСУ**Жанна ЛЯХОВА (Київ)****Пам'яті А. А. Марко**

У статті-триптиху аналізуються з погляду філософії українського вітаїзму новела М. Чернявського «Сніг» (1902), неопублікована в Україні редакція роману У. Самчука «Марія» (1952), книжка ювілейного року «Кохані жінки Шевченка» (2004).

The triptych paper analyzes in terms of philosophy of Ukrainian vitayism the short story by M. Cherniavsky «Snih» (1902), a version of the novel 'Maria' by U. Samchuk (1952), never published in Ukraine, and the jubilee-year book «Kokhani zhinky T. Shevchenka» (2004).

«Романтика вітаїзму» – термін М. Хвильового «для маніфестації на повороті до європеїзму, супроти мертвотного духу обивательства – з півночі» [3, 36]. Це рядки із статті Василя Барки про українську художницю Аркадію Оленську-Петришин, її екзотично-рослинні пейзажі. Письменник пов'язав особливість таланту малярки, її творчу долю із появою нової життєдіяльності в художньому світі – романтикою вітаїзму. На десятий день смерті Миколи Хвильового Микола Куліш записав у щоденнику: «Він умирав і яко художник... Конфлікт художній утворював конфлікт ідеологічний» [10, 52–54].

Суттєву ознаку нового стилю літератури й мистецтва ще кінця ХІХ – початку ХХ ст. як стилю майбутності, «багатозмістової життєдіяльності» (Барка) відкрив і проголосив І. Франко на прикладах творчості українських художників слова.

Художньо-гуманістичну філософію українського вітаїзму в конфлікті з філософією охлосу – обивательщини, брутальності, брехні й фарисейства, блюзнірства, цинізму й пошлості, хамства й паразитизму – можна простежити в триптиху.

Перший

«Любов – росина в ліліях пречиста» (В. Барка)

Новела М. Чернявського «Сніг» (1908) є зразком імпресіоністичного твору, в художній структурі якого домінують психологічне враження, адекватна природі настроєвість. Відчуття «солодкого запаху чистого молодого снігу» надає героєві новели – студенту Станішевському бадьорості, створює святковий настрій, будить непогамовні молодечі бажання. «Хотілось волі, простору, хотілось безтурботно йти кудись і йти, не думаючи, куди прийдеш...» [24, 162].

За допомогою психологічних деталей, пов'язаних з емоційним сприйняттям засніжених вулиць, парку, берега моря, збуджених перехожих, письменник тонко відтворює наростання «солодко-жагучого почуття» між студентом і гімназисткою. «Вони йшли й розмовляли, а сніг падав з неба,

вився побіля них, ніжно цілував їх в обличчя і повисав на віях» [24, 163]. Пейзаж виконує психологічну функцію.

Поступово вільна й весела безтурботна розмова народжує у юнака дратівливу думку оволодіти дівчиною: «Він почув себе молодим і вродливим і чув, що в ньому прокидається сміливий і безсоромний, теж молодий і дужий звір» [24, 165]. Дівчина, що мала «ясні блакитні очі» і «йшла поруч з ним граціозна і ніжна, мов лілея» [24, 163], своєю необачною поведінкою провокує й підтримує запальний потяг юнака. Від розмови з нею «задоволення, як вино, п'янило його» [24, 165]. Ці почуття підсилював сніг, який «летів і летів з-під тьмяно – сивуватого неба» [24, 162]. Згодом, коли сніг перестав падати і небо прояснилось, в парку «промені сонця ще не розвінчали ні журливих сосон, ні задумливих туй. Навіть акації ще держали на собі скрізь по вітах пухкі бруски снігового вбрання» [24, 164].

Автор «живописує словом», вдало передаючи дух, пластику, кольорові й запахові враження, створює настроєву малярську картину, яка глибоко розкриває нюанси, найтонші відтінки нестримних і суперечливих почуттів молодих людей. «Ішли, щільно притиснувшись одне до одного і немов спянілі од м'якого солодкого повітря, од ласкавого проміння сонця й од близькості молодих і здорових тіл. Щось грало й тремтіло в них палке й небезпечне» [166]. Досить було одного необережного поруху дівчини, як враз вибухнула «природа чуття» юнака, «мов що вдарило в голову, і він увесь обернувся в того звіра, що досі таївся й тремтів у нім» [24, 167].

У фіналі, як і художньо-психологічною концепцією новели в цілому, М. Чернявський виносить присуд цинізму й брутальності, які несумісні з чистотою і молодістю, з порядністю і моральною мужністю. Переживаючи після скоєного гостре відчуття сорому й огиди, герой був «блідий і гидкий», а його жертва від заподіяного «вся зім'ята й зламана, мов молоде деревце, що над ним пронеслась буря» [24, 167]. Всупереч очікуваному юнак був до краю спустошений, бо «почував, що все гасне й одходить од нього кудись у далечінь і мертва пустота холодом огортає його» [24, 167]. Натомість почуття дівчини було розтоптане, як молодий сніг на вулиці, «ще недавно чистий і білий, а тепер розбитий і поїджений колесами й саньми» [Там само].

Таким чином, автентичні психологічні переживання людини, її мінливі почування письменник передає через асоціацію з фарбами й тонами суб'єктивно сприйнятої природи, зокрема першого снігу. При цьому він апелює до читача, говорячи словами І. Франка, «з погляду вищої культури душі, розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості» [22, 111] (Підкр. автора).

Другий

«Свобода – елемент людини майбутнього» (У. Самчук)

«Кожний час, кожна доба, навіть кожне покоління, коли хоче жити буттям власного вияву, мусить спромогтись на своє питоме мислення й діяння. Особливо в рішачючих моментах, яким, без сумніву, був час нашого покоління» [18, 226], – писав Улас Самчук у статті «П'ять по дванадцятій». Німеччина – 1945, Європа після Другої світової війни: більшовизм з його «кпинами над святая-святих – людиною. З його презирством до свободи... Вірній своїй традиції, стоячи на грані двох культур і континентів..., Москві не до Інтернаціоналу, що виріс на ґрунті європейського космополітизму, навіть перефразованого на свій лад, що вимагає гострого і чіткого поняття і відчуття людської гідності... Країна, де альфою і омегою діяння є страх...» [18, 226]. Самчуку «лишається Америка. Так. Світ Вашингтона...» [18, 227].

Сенсаційний роман «Марія. Хроніка одного життя» (1933) третім виданням виходить у видавництві Миколи Денисюка (Буенос-Айрес, 1952). Самчук для нього переробив третю частину роману – ідейно-естетичний центр твору – «Опис тих наслідків більшовицької революції та московської окупації в українських селах» [17, 16]. «Це поема, чудова, глибока поема, пройнята релігійною містиккою, що в ній праця на землі – вищий великий закон, який направляє і ушляхетнює людину» [17, 10], – писав у вступній статті Євген Онацький.

1991 року (з №3) часопис «Тернопіль» першим в Україні розпочав публікацію роману «Марія» [8], а видавництво «Радянський письменник» роман «Марія» надрукувало 50-тисячним тиражем. Фрагменти з переробленої автором третьої частини твору подаємо в тексті статті за виданням 1952 року в Україні вперше.

Самчук розробив фольклорно-літературний мотив княжих часів і XIII–XVII ст. «Горе без роду», підкреслюючи високу цінність роду, неприкаяність безрідної людини, прославляючи рід «як опікуна людини» [7, 190]. Теза «Ой тим же я погибаю, що роду не маю!» проголошена ще в думі про бурю на Чорному морі: безрідний, бездольний і безпомощний брат потопає. М. Грушевський посилається на записи В. Антоновича і М. Драгоманова [7, 190].

У романі У. Самчука – три сини Марії і Корнія, двоє загинули до голоду в Україні, а Максим виявляє зневагу до рідної мови, жорстокість і бездушність на час голоду, що його організували в українському селі більшовики. Корній висловлює своє усвідомлене обурення тим чужим людям і своїм нерозумним і несвідомим: «Бог любить труд. За труд нагорода, але мені не йде ніяк до мозку, як-то в нас так сталося, що, хто любить труд, дістає кару... Не можуть дати життя ті, що сіють смерть. Смерть є смерть» [17, 202–203]. «Данило Князь, що все-таки не признався, що має хліб, сказав: «Різне було. Але такого татарства край наш ще не знав, і, може, ніколи знати не буде» [17, 226–227].

Письменник малює експресіоністичними засобами безлюдне мертве село, використовуючи поліфонічну гаму звукових, зорових, запахових характеристик: «Тягуча, без початку і кінця, тиша западає над усім довкіллям. Дні – трупи, а ночі, особливо ті осінні, ті безмісячні, – могильне підземелля. Вітер б'ється об стіни, хлеще дощ, патьоки штукатурки течуть униз, шумить зірвана солома. І ніде ніяких вогнів, а, коли визирне місяць, німо і струнко стоять тополі, і кожна тінь видається ходом у підземне кладовище. Безмежне кладовище. Вітер з усіх боків приносить запах трупів» [242].

Національні атрибути й уявлення при цьому «оречевлюють», локалізують місце біологічної й духовної руїни. Самчук малює апокаліптичний образ смерті як символ сплюндрованої більшовиками України, яка «була бар'єром на шляху утворення централізованого, російськоцентристського тоталітарного режиму» [15, 151].

Передумовою створеного автором художнього образу смерті в романі є вступні, завчасні: алегоричний образ колективізації – «Хмарами, мов сполохане вороння здійсмаються і відлітають у безвість села. Люди йдуть, мов розбиті ватаги буйволів. Їх оточують у лісах, їх з усіх боків підпалюють вогнем, у них стріляють, як на диких качок. У льохи, в Сибір, тисячі, десятки тисяч, мільйони... Тягнуть їх залізними гаками в колективи» [17, 222]. «Почали з гори, з тих «по двадцять п'ять тисяч десятин... Сьогодні вже до двох – трьох, а вони всі ті самі, тільки що нижче, то міцніші» [17, 223]; і трагічно-сатирична картина жнив: «На полях вештались сонні, в'ялі, сірі, немиті і нечесані істоти. Вони знають, що зерно – це єдиний їх бог, єдине їх щастя, єдиний рятунок, та їм пообрізували кишені і над ними стоять озброєні, вилицюваті, двоногі потвори. Але їм не зашили і не обрізали ще рота, і ті люди весь час жують, їх зуби весь час працюють. Зверху їх пряхить сонце і там десь співають птахи» [17, 241]. У художньо-образних картинах «від свого покоління в рішучий момент власного вияву» говорить автор: «Ні, це прокляті люди, це звірі. Де ще в світі щось таке може статися і чому, і навіщо?» [17, 223].

Якоюсь мірою роман Самчука продовжує традиції світової прози XIX ст. з її глобальною проблемою влади землі. Українське літературознавство практично нічого не зробило для висвітлення національної своєрідності постановки й художнього осмислення її на матеріалі долі українського хлібороба в умовах Російської імперії, політика якої суперечила психологічній, духовній субстанції нашого селянина. На останньому, зокрема, наголосив свого часу П. Грабовський: «Українець споконвіку був хліборобом, рільником, ратаєм, коли не цілком, так головно, в значно більшому ступені, як, наприклад, москаль-великорус... Факт громадського держання землі («общинного землевладения») на Україні

вважається явищем виключним, хлібороб-українець дуже дорожить своєю господарською та особистою незалежністю» [6, 67].

Та, зрозуміло, «Марія» – твір ХХ ст. не лише своїм політичним аспектом, але, щонайголовніше, своєю художньою специфікою. Це засвідчують епізоди колгоспного рабства, алегоричні й символічні картини деградації, люмпенізації, самознищення людини.

«Марія (Івр. *Miriam*) Мати Ісуса. Побожні християни вшановують в ній матір Спасителя, Богородицю (грецькою *parthenos* – єврейською ж «незаймана дівчина» буде *betulah*), – коментує науковий редактор «Біблійного словника» [13, 130]. «Першим співцем Марії був святий Єфрем Сірин, який жив у 306–373 рр.: «Дерево життя, сховане в центрі раю, виросло в Марії» [Там само]. У західному світі, починаючи з ХІІ ст., розвивається надзвичайно багата латиномовна маріологічна література.

В українській літературі образ Богородиці – Непорочної Діви Марії – вперше з'являється в релігійно-філософському творі Іларіона (ХІ ст.) «Слово о законе и благодати». У кінці твору, прославляючи Володимира Великого, Іларіон як приклад його побожності називає «святую церкву Пресвятої Богородиці Марії, котру він спорудив на православній основі» [20, 55].

Цю традицію в ХІХ ст. продовжив геніальний Шевченко, який написав поему «Марія» (1859) у контексті фольклорної та літературної опозицій [20, 50–60]. А в поемі й російськомовній повісті «Наймычка» він змалював картини буденного життя української родини – «умилительного благочестия народа» (Куліш). Марко – син Лукії, матері-наймички, напередодні одруження привіз із Києва твори Єфрема Сірина і «Житие святых отец» [33, 85] за весь рік. Єфрем Сірин родом із Сирії. Починаючи з ХVІІ ст., його твори видавались у Росії, зокрема Києво-Печерською Лаврою старослов'янською мовою. З другої половини 40-х років ХІХ ст. почали друкуватися їх російські переклади. «Слово Єфрема Сірина на преображеніє» опубліковано в Києві у перекладі українською мовою ще 1625 р. На рік по днях кожного місяця друкувалися «Четьї – Мінеї», «найімовірніше Шевченко мав на увазі збірник Д. Туптала або його переробки ХІХ ст.» [20, 339].

У ХХ ст. роман У. Самчука «Марія. Хроніка одного життя», хоч прямо і не належить до маріологічної літератури, але споріднений із сакральним мотивом – непримиренність добра і зла, конфлікт життя і смерті в долі матері Марії, у житті селян – і пов'язаний із темою української землі – «золотого краю праці й хліба» (Онацький), із запланованим тоталітарним режимом етноцидом українського народу, що зрештою співвідноситься із есхатологічною проблемою – долі людства і Всесвіту.

«Мати плаче! Марія плаче! Кудись у світ через віконце дивиться, кудись далеко шле свої скарги, але хто, хто? Де? Де серця людські? Де сумління?» [17, 230]. Мати вмирає голодною смертю, а її син Максим

бенкетує із вбивцями: «Їм треба власті, силу прибрати хочуть, на цілий світ намірились, свого їм мало...» [17, 230].

Авторська мова, внутрішні монологи героїні, рядки невластне прямої мови у формі риторичних питань та окликів звернені до ласки самого Всевишнього – покровителя бідних, які на його милосердя сподіваються, а духовно вбогі його правосуддя бояться [13, 37–38].

«Справді нема Бога в житті, бо ж нема і життя, а той сто раз проклятий світ чи можна назвати світом, а хліб той, прокльонами залляти й, хіба дасть життя справжнє?» [230]. Український вітаїзм як естетична система роману Уласа Самчука «Марія» стверджує філософію життєдіяльності, гуманізм і високу духовність всупереч гнітючій темряві, намірам злорадних і злостивих.

Прикінцевий акорд роману (останній, XII-й розділ 3-ї частини життя Марії) несе в собі пафос весняного пробудження землі, жагучого світла сонця, якому востаннє всміхається героїня, віру в прийдешнє духовне відродження людини. Перед самою смертю Марії, в хвилину очисної й сповідальної розмови з Гнатом, у спустошеній душі останнього екзистенціальним сплеском «воскресають мертві з гробів, устають з домовин люди, далекі, забуті, розкидані по всій землі. Встають радісні і співають радісні пісні. Гнат усміхається. Опісля здіймає свою руку, бере в неї Маріїну, ту, що до сонця знялася, і лагідно, довго цілує її. Цілує і говорить: – Цілую руку матері. Цілую святість велику. Цілую працю! Маріє! Маріє!» [17, 271–272].

«Марія» У. Самчука – своєрідний національний художній твір, який всією своєю системою історичного мислення, естетичним надбанням творчої індивідуальності автора стверджує, угрунтовує невмирущість буття українського народу, майбутню справедливу світобудову, визначальною і неодмінною ознакою якої є свобода людини.

Третій

Від профанації – до провокації

«Щодень пілати розпинають

Морозять, шкварять на огні!»

Т. Шевченко.

У науково-популярній книжці «Кохані жінки Шевченка» [11] – видавництва «Україна», – Юрія Ковтуна всі матеріали про Шевченка, які «міг знайти чи дістати» автор, він «вивернув для себе такі брили української культури, такі культурно-історичні шари...» [11, 6], що перед ним постало наше минуле «неосяжним космосом», «джерелом для сьогоденної, та й для майбутньої духовності нашої нації» [11]. Я як читач одразу звернула увагу на назву книжки: «Таку кількість визначних індивідуальностей у тогочасному взаємозв'язку» [11, 6] автор не чекав, очевидно, що читачі передусім їх віднесуть до жінок, котрих «кохав» Шевченко. Дослідник не подав посторінкових посилань; бібліографія

містить кількість сторінок усіх використаних джерел [11, 204–205]. Але показово, що не вказано сторінки праць, на котрі автор спирається, обґрунтовуючи свою концепцію або уточнюючи факти, на чому вона ґрунтується. Публікація В.Чемериса «Я любила Шевченка» (К., 1997) могла б мене особливо зацікавити, оскільки Ю. Ковтун назвав у бібліографії й мою книжку, ніде не посилаючись на неї або використовуючи з неї наявний у листуванні Шевченка факт: говорячи про творчість Шевченка періоду Новопетровського укріплення («Другий російськомовний період») – [11, 19], Ковтун цитує лист поета до Я.Кухаренка від 19 січня 1859 р. [14, 227]. В дослідженні «Тарас Шевченко-Грушівський» [12, 3–23] (його Ковтун найбільше «прилучає» у своїй книжці) листа, де «Шевченко одного разу дуже образився на Кухаренка за те, що той у листі назвав Тараса Григоровича «закадишним другом» [11, 19], учений не коментує. У своїй книжці цей факт я використала не з метою аргументувати російськомовні повісті Шевченка, бо «рідною заборонялося» [11, 19]. В.Л. Смілянську, визначного дослідника біографічної Шевченкіани, монографію якої «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко: поетика» (К., 1990) Ковтун також цитує у розділі «Муза всього життя» [11, 189], у бібліографії її прізвище подано в чоловічому роді [11, 205]. Важко припустити, що через недогляд коректора (Г.М. Капральська) у комп'ютерному наборі (О.В. Куценко і В.В. Палій) бібліографії дослідження [11, 204–205] та у випадках: 62 – відсутня назва праці Ф. Сарани, 146 – не подано посилання на Петра і Тараса Кононенків у їхньому влучному зауваженні про взаємини Куліша і Шевченка, навіть у позиції ПЗТ Шевченка 1989–1990 рр. видання з'явилися огріхи. Це свідчать, з нашого погляду, про низький фаховий рівень автора дослідження: у бібліографії не вказано навіть, за яким виданням Ковтун цитує листи Шевченка та його адресатів, «Журнал», повісті (у перекладі українською мовою) і загалом рівень культури його мови. Автор видання ставить проблему двомовності поета, не враховуючи, що, крім польської, вільного володіння російською, Шевченко володів французькою: його приятель Лев Елькан, перекладач, репортер, театральний критик був його учителем французької, що підтверджується листуванням із Кухаренком [31, 25], повістю «Художник» [29, 178], фактом зустрічей із ним після заслання [29, 453].

Володіючи знаннями зі світової культури, зокрема користуючись французькою та польською мовами (твердження Ю. Ковтуна про неприхильне ставлення Шевченка до польської літератури [11, 50] спростовується листуванням поета з поляками, зокрема Броніславом Залеським, спогадами польських співзасланців, дослідженнями літературознавців, істориків тощо), Шевченко сприяв прищепленню та засвоєнню їх дітьми, молоддю своїх родичів. Доньці В. Шевченка Фросині, наприклад, яка навчалася в Київському пансіоні Соар, поет надіслав 1859 р.

«не всеобщую историю, а Робинзона Крузо: для языка це буде лучше» [31, 236; 512]. Для усвідомлення лектури Шевченка-художника й поета важливе значення має (період перебування його 1830–1831 рр. у Вільно) дослідження Георгія Метельського та Анатолія Непокупного «У Вільні, городі преславнім» (К., 1989).

Аргументуючи листом поета до брата Микити 1840 р. обов'язок українця «розмовляти рідною мовою» [11, 19], автор книжки спотворює думку Шевченка, котра є «надзвичайно показовою для психології переживань поета-початківця і загалом для усвідомлення творчої індивідуальності автора» (Культура слова. Міжвідомчий збірник. – Вип.45. – К., 1994. – С.49).

Під заголовком «Мій Шевченко» автор, за даними дослідження Кониського [12, 273–294], робить спробу створити «графік душевного стану Т. Шевченка» [11, 21], «зробити відповідні розрахунки, визначивши «індекс» його душевного стану», «індекс його настрою» [11, 20]. Така мета Ю. Ковтуна може навіть викликати в уяві масового читача жахливі картини морально-фізичних тортур. Дослідник виявляє абсолютне нерозуміння психології літературної творчості, складників генези творчої індивідуальності Шевченка, взаємозв'язку його життєвого шляху й творчого процесу на різних етапах, не усвідомлює особливостей творчих імпульсів Шевченка-письменника, його лектури як джерела творчих настанов, виказав невігластво в хронології літературного процесу поета, взявши за «норму» з життя Шевченка 1842 рік – «рік душевного спокою і творчого піднесення» (Там само).

«Переписав я оце свою «Слепу» та й плачу над нею, який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідаюся черствим кацапським словом. Лихо, брате отамане, ей-богу лихо...», – писав Шевченко Кухаренкові 30 вересня 1842 року про поему «Слепая» [31, 20], закінчену в 1-й половині 1843 р. Цитуючи рядки цього листа поета, Ковтун підкреслює: «Щоб показати, що він [Шевченко] знає російську не гірше української, в 1841 році написав поему «Слепая» (18). Можливо, цими рядками автор обґрунтовує «душевний спокій і творче піднесення» Шевченка, бо 1842 року поет написав ще тільки «Гамалію»?

У розділі «Любов дитинства» [11, 41] Ковтун відзначає, що на створення поеми «Слепая» надихнула Шевченка «муза дитинства» – Оксана Коваленко. У цьому розділі автор обґрунтовує гіпотезу про 1746 рік народження І.А. Шевченка. За уточненими даними дід поета народився 1761 р. [21, 23].

Модель акварелі Шевченка «Жінка в ліжку» (1839–1840) Марія Європеус (59) у дослідженні Ковтуна – «Шевченкова муза пензля і прози» (55), «найпотаємніше і найтриваліше кохання» [11, 52] – трактується автором прототипом образу Паші з повісті «Художник» й адресаткою Шевченка Амалією Іванівною Клоберг [14, 170] – «службовцею в магазині

малярського приладдя Аванцо в Петербурзі». Н.П. Чамата цитує записи А. Клоберг від 25 листопада 1860 р. у збірнику листів до Т. Шевченка за статтею П. Зайцева «Новое о Шевченко. К столетию со дня рождения» [Там само, 338]. Гіпотеза М. Шагінян про те, що знайома Шевченка за часів навчання в Академії мистецтв небога його квартирної хазяйки Маша, виведена в повісті «Художник» під іменем Паші, та А.І. Клоберг, – одна особа [25,190–193] спростована П.І. Журом [9,79]. День написання записки – 25 листопада 1860 р. – уточнено рецензентом видання «Листи до Тараса Шевченка. 1962» (Радянське літературознавство. – 1966. – №2. – С.65). «А прізвище Європеус, на мою думку, могло змінитися на Клоберг, внаслідок заміжжя, як видно невдалого, виходячи з того, що Амалія мешкала на квартирі сама, продовжуючи позувати в Академії» [11, 64]. Судження пана Ковтуна, з нашого погляду, є безпідставним, і немає потреби в «подальших прискіпливих дослідженнях» [11, 65] «ланцюгу складових частин» (М. Шагінян) цієї історії».

Як слушно підкреслив П. Зайцев, факт, що під рядками цинічного характеру в альбомі Шевченка 1859–1860 рр. авторка їх не посоромилась поставити повністю своє ім'я, позбавив його необхідності здогадуватися про рід занять цієї дами, і другий – факт меркантильно-прагматичного характеру: вже після смерті поета був знайдений рахунок з магазину Аванцо (виписаний 31 березня 1861 р. за придбані Шевченком малярські товари), підписаний її ж безграмотним почерком – не можуть бути пов'язані з донькою виборзького бургомистра Якоба Європеуса – Марією Яківною, племінницею підполковника Івана Європеуса, котрий мешкав у Петербурзі на початку 30-х років. Дворяни Європеуси (Іван, Якоб і Марія) походили з родини фінляндського уродженця пастора Кроноборзького приходу Виборзької губернії Івана Європеуса. Марія могла спілкуватися, а через неї і Тарас зі своїми двоюрідними братами, синами Івана Івановича Європеуса, підлітками Олександром і Павлом, майбутніми учасниками організації петрашевців [9, 173–174]. Відтак світлої пам'яті дослідник Шевченківського Петербурга П.В. Жур на основі архівних матеріалів першим довів: Амалія Іванівна Клоберг з Марією Яківною – Машею, про яку «згадує Сошенко, – нічого спільного не має» [Там само, 79], спростувавши припущення М. Шагінян [25, 162–164].

Пишучи адресатові в період заслання, коли були вкрай обмеженими враження, які Шевченко міг добути від навколишньої дійсності, він звертається до спогадів про колишні зустрічі, враження про них – усі бачені й пережиті картини проходять тепер перед засланцем заново. 12 січня 1851 р. Шевченко в листі до В. Репніної згадує Т.Г. Волховську (уроджену Гампф) – власницю маєтку в Мойсівці на Полтавщині, де щорічно в день її іменин 12 січня влаштовувалися пишні бали. «Ее знаменитая Мосевка была своего рода Версалью для Малороссии» [23, 38]. Сюди 29 червня (день іменин покійного чоловіка Т. Волховської)

Є. Гребінка привіз молодого Шевченка. 12 січня поет був на іменинах самої хазяйки.

Старі колгоспники Мойсівки відгукувалися про Волховську добре: син її звільнив майже всіх своїх кріпаків із землею ще до Маніфесту 1861 р. «Непогано, значить виховала свого сина «старесенька мати» [26, 110] – «скалка вільнодумного і життєрадісного «вольтер'янського» вісімнадцятого століття» [25, 116–117]. Шевченко змалював бал і портрет О. Волховського (оригінали не знайдено – ПЗТ в 10-ти томах (К., 1961): Т.УІ, кн. ІІ. – №404, 405, 406) [1, 50].

Деталі розповіді за спогадами (Шигарин Н. Воспоминания киевлян о Шевченко и его времени // Библиотека западной полосы России. – 1880. – Т.1. – С.12–17) про бал О. Кониський не подав: «Сієї звістки я не подаю, яко певної; опріч того, що вона трохи чудна. Чужбинський не згадує про неї ніже єдиним словом; а вже ж не забув би він про такий випадок» [12, 135]. Ю. Ковтун передає цей епізод із спогадів киянина, не посилаючись на Кониського невинувато [11, 70–71], не говорить про авторку розшифрування ініціалів «Г.З». (поезія «Немає гірше, як в неволі...»). За судженням М. Шагінян [11, 70–71], Мойсівка пригадувалася засланцеві не лише як мальовничий куточок Полтавщини із старовинним ажурним палацом і розкішним парком. І не лише стара господиня була цікавою особою. З Мойсівкою у Шевченка були пов'язані спогади про найзаповітніше, найдорожче – початок пережитого ним почуття до Ганни Іванівни Закревської – «Ганни вродливої», як назвав її поет у листі до В.Закревського від 10 листопада 1843 р. Одну з найінтимніших і найзворушливіших поезій, написану на Кос-Аралі, Шевченко назвав ініціалами тої, кому вона присвячувалася. «Г.З.» розшифрувала М. Шагінян («єдине велике кохання») за «найвирішальнішим свідченням» [25, 140] – віршами Шевченка й портретом коханої жінки (74) – «тими очима, аж чорними – голубими, і досі чаруєш» [28, 111]. І далі, на що звернув увагу П. Жур:

Як обступлять тебе доле,
Діточки – дівчата
Й защебечуть по-своєму
Доброму звичаю,
Може й мене ненароком
Діточки згадають.
Може яка і про мене
Скаже яке лихо [28, 111].

«Діточки-дівчата...». У 1843 р. в Ганни була дочка Ольга, а в 1847-му, останньому році зустрічей поета із Закревською, у них була й друга дівчинка – дворічна Софія. Отже, були «діточки-дівчата» (Жур П. Літо перше. – К., 1979. – С.93). Троє дітей Г. Закревської (Гнат, Ольга, Софія) внесені автором дослідження до іменного покажчика книжки – [9, 265].

Разом з поезією «Якби зустрілися ми знову...», «в цих, пройнятих коханням і водночас таких цнотливих віршах виявилися... передусім щирість і шляхетність почуття» Шевченка-лірика (Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. – К., 1984. – С.83). О. Кониським зафіксовані значні розходження між списками поезії й автографами Шевченка в публікації «Варіанти на декотрі Шевченкові твори» // ЗНТШ. – 1901. – Кн. 1. – С.14–15 [32, 482].

Ю. Ковтун на основі газетної статті В. Сиротенка «Певец единственной любви» (2000. Аспекты нашей истории. – 2003. – 31 жовтня) подав у своєму дослідженні провокативний факт про роман Шевченка з Ганною Закревською і про їхню доньку Софію... [11, 77].

Автор праць про життя і творчість Шевченка М. Стороженко, котрий з уст княжни В. Репніної переказував перше знайомство Шевченка з родиною Репніних, наголошував: «Родина Репніних, найпаче Варвара Миколаївна, що стала потім близьким другом, сетрою і сумлінням поета, уміла цінувати в Шевченку чоловіка внутрішнього і не вагалася признати рівнею собі колишнього кріпака» [12, 33]. Саме поцінування внутрішньої краси Шевченка-людини відбила «Тризна» (1843), російськомовний твір Шевченка з посвятою В. Репніній – «душе с прекрасным назначением», відбила геніальну неповторність художнього світу автора, його індивідуальність і його відчуженість, самотність у світі, високий зміст і духовну силу впливу його мистецтва. У листі (властиво, записці) княжні 29 листопада 1843 р. поет із щирою відвертістю й глибиною передає свої переживання: «Я страдал, открывался людям как братьям и молил униженно одной хотя холодной слезы за море слез кровавых – и никто не капнул ни одной целебной росинки в запекшиеся уста» [31, 25]. Приклад безупинності, незламності, моральної мужності в стражданнях героїні автобіографічної повісті Репніної «Девочка» («она молчит, гордо молчит» [31, 25]) викликав рядки надії, пошанування й схиляння: «о добрый ангел! Молюсь и плачу перед тобою, ты утвердил во мне веру в существование святых на земле!» [31, 26] [підкреслення автора – (Ж.Л.)], що стали художнім завершенням посвяти до поеми «Тризна»:

Ваш добрый ангел осенил
Меня бессмертными крилами
И стихотворными речами
Мечты о рае пробудил [27,204].

Перебіг зустрічей, спілкування, внутрішніх переживань та конфліктів – загалом стосунків Шевченка і Варвари Репніної, котрі описує Ю. Ковтун, на жаль, не містить розмови про ті листи (1 січня 1850, 7 березня 1850) Шевченка княжні, де він пише про єдину свою розраду в умовах духовної пустелі – «это Евангелие. Я читаю ее без изучения, ежедневно и ежечасно» [31, 61]. «Новый завет я читаю с благоговейным трепетом» [31, 66], – а далі ділиться думкою з адресаткою: «описать сердце

матери по жизни Пречистой Девы, матери Спасителя... , написать картину распятого сына ее» [31, 66]. Але заборона малювати викликає у поета обурення, відтак він знаходить схожість між ХІХ і ХІІ століттями. «Молюся Богу и не теряю надежды, что испытанию моему придет когда-нибудь конец» [31, 66].

Звичайно, В. Репніна усвідомлювала, що її «епістолярний спадок зацікавить майбутніх шевченкознавців» [11, 95], як слушно зазначив Ю. Ковтун. Але піддавати сумніву її щирість у взаєминах із Шевченком, з нашого погляду, немає підстав. Поет її ніколи не кохав, дозволу на шлюб із ним не могла княжна сподіватись від батьків. Аргументація у листі до поета 18 січня 1844 р. О. Капніста, котрому було доручено перешкодити дальшому розвитку зближення В. Репніної і Шевченка: «Душа способна развиваться в истинно возвышенных чувствах. Эгоизм не должен иметь место между ими. Временное увлечение исчезает как дым, но нередко пятна остаются невыводимые и помрачают душу, отзывающуюся в совести» [14, 16], – виправдовувала пристрасно-вибухове захоплення Репніної (пригадаймо її листи Ш. Ейнару) і застерігала Шевченка від затьмарення його душі, котра відгукнеться в гризотах сумління.

Це, власне, був фінал особистих стосунків двох духовно близьких, але психологічно несумісних особистостей, бо остання їхня зустріч 17 березня 1858 р. в Москві [30, 212] в цьому остаточно обох переконала. Але в період заслання Шевченка В. Репніна була центром усіх (друзів, шанувальників, рятівників поета), хто обертався навколо проблеми полегшення долі, а з 1856 р. – амністії для Шевченка: А. Лизогуб, С. Левицький, О. Бодянський, О. Бутаков, А. Герн, брати Чернишови, А. Венгжиновський, М. Александрійський, брати Лазаревські, Броніслав Залеський, З. Сераковський, М. Осипов, О. Писемський, А. Толстая [листи Шевченка (1850–1856), листи до Шевченка (1850–1856)]. «Людина високого гуманізму християнського, людина значного розвитку горожанського, якого ми ще й нині між нашим жіноцтвом бачимо вельми-превельми наомамаль» [12, 332], – так писав О. Кониський у своєму біографічному дослідженні про В. Репніну. Її лист від 18 лютого 1848 р. до графа О. Орлова вчений наводить як «історичний документ такої ваги, що треба подати його цілком у перекладі з мови французької, якою він був писаний». Насамкінець його княжна підкреслила: «Щодо мене, так я певна, що дію те, що повинна діяти, благаючи вас за безталанного, омиленого, але вартого всякого жалю чоловіка, що не має ні родини, ні заступників» (Киевская старина. – 1889. – Кн. II. – С. 467) [12, 332–333].

Твердження Ю. Ковтуна, що татарка Забаржада – «стєпова муза» поета, яка протягом 1849–1850 рр. стає його «незмінною подругою» [11, 113], не витримує критики. У спогадах Ф. Лазаревського, вперше надрукованих М. Чалим у журналі «Киевская старина» (1899. – Кн. 2. – С. 152–167), наявний факт: «Зрідка влаштовувалися вечори з дамами,

причому незмінною Тарасовою подругою була незвичайної краси татарка Забаржада» [19, 180].

Упорядники й автори приміток видання В. Бородин і М. Павлюк відзначали «явну упередженість і нерозуміння мемуаристом суті деяких фактів і ситуацій, «пов'язаних із життям Шевченка того часу» [19, 448].

У книжці Ковтуна такі приклади, припущення й неточності перетворилися в примітивні або й провокативні твердження. Наприклад, наведений Лазаревським чотиривірш [11, 181], написаний «десь (підкреслення моє – Ж.Л.) вуглем на стіні шинку», Ковтун «витолковує»: «Відомий чотиривірш, який поет написав вугликом на стіні шинку, характеризує вплив випитого на його душевний стан» [11, 114]. Джерелом тексту чотиривірша Шевченка насправді є запис рукою П.Куліша в його рукописному альбомі. На підставі згадки П.О. Куліша про відвідання Шевченком хутора В.М. Забіли взимку 1847 р. найвірогідніше припустити, що Шевченко написав цей вірш під час перебування в Україні до заслання, орієнтовно в 1846–1847 рр. [31, 515].

Ковтун у книжці зміщує час і плутає епізоди з життя поета: в Оренбурзі після Аральської експедиції – 1849–1850 рр. переносить до Орської фортеці 1847 р.; на основі роману Б. Вадецького (204) передає придумані письменником факти, картини, ситуації, епізоди, переживання, які не могли бути пов'язані з Шевченком: зустріч Тараса в Орську із Забаржадою, котра привезла засланцю книжки, листи (підкр. моє – Ж.Л.), чисту білизну» [11, 116], пропозицію Забаржади про спільну втечу до Персії; вигадану Шевченком необхідність «передати через неї листа друзям» [11, 117].

У зв'язку з постагтю Забаржади як можливого адресата поезії Шевченка про кохання «І станом гнучим, і красою...» (січень-квітень 1850, Оренбург) Л. Большаков висловив припущення: Забаржада (Забаржад), знайома Шевченка в Оренбурзі, зображена О.П. Чернишовим на його малюнку «Татарка» (Большаков Л. Літа невольничі. – К., 1971).

Факт із листа Шевченка від 3 січня 1850 р. до О. Бодяньського («думав уже в Києві оженитися... уже було й подружжє найшлось») [31, 62], – прокоментувала авторка примітки Л.Ф. Кодацька: «Мова йде про Феодосію Кошиць, з якою Шевченко мав намір одружитись, але батько не дав згоди на шлюб» [31, 424]. Це підтверджується і в дослідженні О. Кониського [12, 167–169, 664]. Дівчину-прочанку із повісті «Близнецы» поет зустрів у Києво-Печерській Лаврі [29, 126–129]. У кінці осені наступної Шевченко вже називав її нареченою. А навесні він уже далеко був від Києва, «и о мелькнувшей радости вспоминал как о волшебном очаровательном сне» [29, 129]. Уривок із «Близнецов» про ранню юність у Києві [29, 82] – це спогади Саватія Сокири, а не Шевченка «про той період свого життя» [11, 108], як пише Ю. Ковтун.

Вірш «І широкою долину...» (кінець вересня – грудень 1848, Кос-Арал) із «невідомою» вдовою, котра, припускає Ковтун, «була тією київською таємничою прочанкою» [11, 113], літературознавці відносять до жанру інтимної лірики Шевченка [16, 126]: «Оце «Я в неволі» [28, 166] дозволяє припустити, що твір має автобіографічний зміст, – вважав Івакін, дослідник поезії Шевченка періоду заслання, приналежним його до поезій на тему спогадів із минулого життя. «В такому разі хто «вдова»? Чи не та прочанка, про знайомство з якою Шевченко розповідав у повісті «Близнець» (див. також у спогадах О. Афанасьєва-Чужбинського). Проте можливе й інше: вірш є лише проекцією почуттів поета – самотності, туги за колись вимріяним родинним щастям на вигаданий романсово-пісенний сюжет». Ми схилиємося до другої думки-висновку. До речі, на текст цього вірша писали музику М. Лисенко, С. Воробкевич, П. Сениця [34, 246].

Особистість Агати Ускової – дружини коменданта Новопетровського укріплення, за визначенням Ю. Ковтуна, – «музи благополуччя поета» [11, 127], найглибше розкривається в листах Шевченка до Броніслава Залеського; між рядками рукопису повісті «Художник» сам автор залишив документальність епізодів захоплення і розчарування «привилегированной красавицей», вписавши по-польськи Bronislawu Zaleskemu [29, 423]. На цю обставину вперше звернув увагу відомий шевченкознавець І. Айзеншток у книжці «Як працював Шевченко» (розділ «Автобіографізм Шевченка»). – К., 1940.

За проханням Шевченка восени 1853 р. зробити фотографічні копії з надісланого другові малюнка «Байгуші»: «Мне хотелось бы подарить их Агате, ей они очень нравятся» [31, 89] – реальний образ матері – «высоконравственной и физически прекрасной женщины» [31, 105]. Протягом 1853–1854 років поет намалював портрет А. Ускової, котрий можна прокоментувати цими рядками Шевченка – художника із листа до Броніслава Залеського від 9 жовтня 1854 р.

У листі 10 лютого 1855 р. Шевченко передає свої драматичні переживання, нудьгу, «жгучую, ядовитую сердечную боль», відчай в оточенні «тупых и вдобавок пьяных голов» [31, 109]. Захоплення А. Усковою врятувало поета від розпачу: «Какое чудное, дивное создание непорочная женщина! Это самый блестящий перл в венце созданий» [31, 109–110]. У пориваннях своєї благородної душі до одного-єдиного спорідненого з нею серця Шевченко попереджував друга не припустити «и тени чего-либо непорочного» [31, 110]. У портреті Ускової з донькою Наталкою (сепія 1853–1854 рр.) художник передав психологічні переживання щасливої матері.

Розбіжність у способі життя, внутрішньому психологічному світі, виднокрузі краси й мистецтва («маленькая котра» – пригода в побутових обставинах життя заслання) викликали, зрештою, у незалежного, свідомого

свого високого покликання митця природне прагнення спокою і свободи, аніж бути під протекцією «этих, в сущности добрых людей» [31, 137].

Шевченко тільки-но залишив свою «незамкнену тюрму», і в Нижньому Новгороді йому вперше після заслання випала можливість завести свою сім'ю. Усі перипетії захоплення і розчарування 17-річною Катериною Піуною в дослідженні Ю. Ковтуна розглянуті докладно. Варто звернути увагу читачів на те, що автор книжки листи й щоденники Шевченка подає у перекладі з російської. Це дуже шкодить для усвідомлення духовної постаті генія: в цих інтимних документах – його феноменальна творча індивідуальність й психологічні риси вдачі, характеру, темпераменту. Від першої вистави в Нижньому Новгороді Шевченко зауважив «замечательно неблестящую» публику [30, 145], а через два тижні вже відзначив «естественную и грациозную Пиуну» [30, 151]. Не «закохується поет в акторку «Катерину Пиуну» [11, 129], а, запросивши М. Щепкіна, вирішив допомогти «вилізти з болота [31, 194] «прехорошій дівчині і талановитій артистці Піуновій» [31, 184]: «Нам колись добрі люди помагали, поможемо ж і ми тепер посильно...» [31, 195]. А після від'їзду Щепкіна познайомив Піуну – «это милое и даровитое создание» [30, 182] – з родиною Брилкіних, з М. Дороховою, якій поет доручив передати актрисі портрет Щепкіна, «присланный им в подарок Марье Александровне» [31, 185–186]. У записах щоденника [31, 182, 184] 1, 5 січня 1858 р. Шевченко підкреслив духовне зростання й акторське удосконалення Піунової – «и если замужество ей не попрепятствует, из нее выработается самостоятельная (підкресл. моє – Ж.Л.) великая артистка» [Там само]. Поет реально оцінював подальшу спроможність Піунової у розвитку акторської майстерності, по змозі – і в театральному світі, а, зваживши свій вік і становище в суспільному житті, він мислив, очевидно, не розраховуючи стати чоловіком актриси, свою роль як її порадирика та ймовірного вчителя.

Дослідник не проаналізував всі записи Шевченка в «Журнале». З нашого погляду, варто уважніше перечитати лист поета до К. Піунової [31, 191–192]. Про почуття автор пише стримано, хоча й не приховує їх глибини. Для нього найважливіше – передусім ясність, відвертість без будь-якого маневрування. Хай сувору, але правду хоче поет почути від тої, яку кохає. Бувши сам щирим і відвертим до глибини душі, цього він вимагав і від неї. І річ зовсім не в палких освідченнях: «Я слишком люблю и уважаю вас, чтобы употреблять в дело пошлости, так принятое в свете» [31, 191], – із глибоким почуттям і водночас без будь-якої зовнішньої афектації і манірності промовляють рядки листа, а поза ними бачимо справді «искренного, глубоко сердечного ее друга» [31].

На жаль, автограф цього листа невідомий і лист до К. Піунової записаний в «Журнале» Шевченка рукою М. Дорохової 30 січня 1858 р. Автор приміток до «Журнала» поета Ю.О. Івакін не припускає можливості,

що особа, яка записала цей лист у щоденник, є і його автором [31, 321]. Написано листа розважливо, без слідів внутрішнього хвилювання, речення гранично чіткі, точні, думки викладено в логічній послідовності. Можливо, цей запис слугував поетові чернеткою справжнього листа, до чого він вдавався в дуже виняткових, рідкісних випадках. «Лист цей сповнений внутрішнього благородства, щирості і разом з тим гіркоти, а то й болю», – глибоко усвідомивши душевний стан Шевченка, коментує лист В. Смілянська [21, 337].

Саме до М. Дорохової міг звернутися поет, який не уявляв себе придатним до ролі коханця, за допомогою скласти такого важливого листа. Чи був він відісланий або переданий К. Піуновій, невідомо. Записи Шевченка в щоденнику 31 січня, 1–2 лютого 1858 р. засвідчують, що були й інші «пошання» Шевченка, пропозицію котрого одружитися актриса вважала за театральну сцену [30, 192]; 15 лютого [30, 201]: «Писать не хочется, а, кажется, придется писать».

Ставлення до свого освідчення й сватання самого поета було не до кінця усвідомленим, а часом – іронічним. Запис у щоденнику 5 лютого 1858 р. починається з картини сновидіння: «слепая, нищая, но такая молодая и хорошенькая» Піунова» [30, 193], – це підсвідоме відчуття поета невдоволення собою. Відтак іронічний коментар до занотованої пісні Беранже «Старый холостяк» [30, 194–195]: «Мне она очень понравилась, потому, может быть, что я, если не одружуся с моей возлюбленной артисткой, должен буду вступить в эту непочтенную категорию» [30, 194]. Звернімо увагу на українізм, що відтворює інстинктивно етнопсихологічну особливість автора. Невипадково в наступній картині сну Шевченко бачить Піунову [30, 201] вже в українському народному одязі заміжньої жінки: «в малороссийской белой свитке и в красном очипке». Втретє (22 лютого 1858) – знову жебрачкою «грязною, безобразною, оборванною, полунагою, и все-таки в малороссийской свитке, но не в белой, как прежде, а в серой, разорванной и грязью запачканной» [30, 203–204].

На прикінцеве питальне речення: «Не предсказывают ли эти ночные грезы нам действительную нищету?» – відповідь у записі наступного дня після нотатки про згоду актриси підписати контракт із новим директором Нижегородського театру: «Вот она где, нравственная нищета, а я боялся материальной. Дружба врозь...» [30, 204]. «Неусвідомлюване, нерозчленовуюче сприйняття випередило результат логічного мислення на 20 днів» (від часу, коли Піунова 2 лютого в Шевченкові «открыла сценического артиста») [30, 192], – так підсумовує свій коментар «віщих» снів поета автор дослідження з проблем підсвідомого в художній творчості [15, 92]. «Удивительное лекарство от любви – несамостоятельность» [30, 205], у цих драматично-театральних ситуаціях Шевченкові в ролі нареченого завдали важких душевних мук: «Я так много перенес

испытаний и неудач в своей жизни, казалось бы, пора уже освоиться с этими мерзостями. Не могу» [30].

Марію Максимович, уроджену Товбич, Ю. Ковтун уважає, «можливо навіть найсвятішою» з усіх муз творчості Шевченка – «музою материнства» [11, 160]. Дослідник у своєму розгляді взаємин геніального поета із приятелькою, дружиною його друга М.О. Максимовича, подає брудні підозри, огидні припущення, аналізуючи навіть поему «Марія». «В тій частині поеми, де йдеться про зустріч Марії з гостем, драматичну подію в яру, яка спричинилась до значних змін у її житті і народження потім сина», Шевченко «увиразнює виключно житейські ситуації, а відтак і відкидає біблійну легенду про непорочне зачаття і божественне походження Ісуса Христа. З цією метою Шевченко вніс кардинальні зміни в багатьох місцях поеми» [5, 149].

Автор книжки «Кохані жінки Шевченка» враховує чутки й плітки [11, 151, 158, 159], на котрих «деякі біографи поета висловили ряд припущень і сумнівів стосовно батьківства» [11, 54] народжених дітей у подружжя Максимовичів – сина Олексія і доньки Ольги, – звинувачуючи Шевченка в фарисействі, який «проповідував моральні принципи, а в житті їх не дотримувався» [11, 159].

Усі три редакції поеми «Марія» датовані науковцями 1859-м роком [32, 552]. Отже, припущення Ковтуна, що «перші рядки поеми, де поет звертається до святої матері, можуть відноситися і до земної матері, яка щойно народила сина» (160) – стосується всіх матерів, але не відповідає дійсності щодо Марії Максимович, бо вона сина народила 1860 року.

Твердження дослідника: «подальша доля членів його [Максимовича] родини, на жаль, на сьогодні залишається невідомою» [11, 159] спростовуємо публікаціями: 1. Марков П.І. М.О. Максимович – видатний історик ХІХ ст. – К., 1973. – С.43: «Олексій Михайлович Максимович закінчив Московський університет, пізніше займав посаду члена Вітебського окружного суду. Помер восени 1922 р. і похований на Михайловій горі поруч з могилою батька. Дочка Ольга народилася у 1862 р., працювала вчителькою. 2 «Листи до Тараса Шевченка»: Максимович О.М. навчався в київській Колегії Павла Галагана, служив прокурором Вітебської судової палати» [14, 316].

Сумнів Ковтуна щодо конкретних фактів із подальшого життя доньки Максимовичів – діячки просвіти (156) можна розв'язати на основі статті П. Грабовського «Дещо в справі жіночих типів» (вперше надр. в ж. «Народ». – 1894. – №7–8), де подано біографічні дані про Ольгу Михайлівну Максимович [6, 42–43].

На жаль, п. Ковтуну були недоступні не лише дослідження С. Єфремова, О. Дорошкевича, але й листування сучасників тої епохи, коли Шевченко «обрав» для дружини, за справедливим висловом О. Куліш «попсовану Ликеру» (166). Листування найближчого оточення Шевченка:

Марка Вовчка, І. Тургенева, М. Макарова, В. Білозерського, П. Куліша, – розкриває прагнення духовно споріднених із поетом сучасників тактовно та обережно попередити його про приреченість майбутнього шлюбу із Ликерою Полусмак. Особливо вражає щирість і вимушена «дипломатичність» листів матері шістьох братів Лазаревських і двох їхніх сестер – А.О. Лазаревської [31, 121–122], яку так шанував Шевченко. Їй він подарував офорт з картини Б.-Е. Мурільйо [Там само, 290]. В один день (11 вересня 1860) з листом Шевченкові А. Лазаревська писала сину Олександрю: «Душевно мне жаль его [Шевченка], что он такую невыгодную собирает себе партию... Но не мне его отговаривать, и я его благословляю по его просьбе: может быть, она, выйшовши замуж, будет хорошей женой... Если вы и многие находят невыгодную женитьбу Шевченка, то почему его не отвлекут; мне кажется, что он Михайла и Василя послушал бы, вот попробуйте уговорить его» [31, 329]. Непорядність, блюзнірська поведінка, брутальність усієї внутрішньої суті Ликери відбилася в її записці поету (жовтень 1860), опублікованій ще 1914 р. П. Зайцевим [31, 168, 335].

Так уже була влаштована ця щира душа великої людини. Це залишилося в листах Шевченка Ликері, відомих і невідомих: вона щоразу з надзвичайною щедрістю відкривалася назустріч усьому чистому й благородному. І, навпаки, холодною байдужістю, презирством платила будь-якому лукавству і дворушництву.

На жаль, автору книжки «Кохані жінки Шевченка» навіть «за умов інформаційного обмеження» [11, 180] не можна вибачити всі викладені в рецензії його хиби, прорахунки, припущення, сумніви, використані ним чутки й плітки, а тим більше виправдати провокативні факти й неточності, сумнівні висновки, спотворення тверджень інших дослідників у книжці на тему кохання в житті Шевченка, виданій у ювілейний рік. Її квінтесенцію можна визначити універсальною думкою самого поета: «Маю серце широкее – ні з ким поділити».

А до всіх коханих і закоханих Шевченко й сьогодні щиросердно промовляє:

«Любітесь діточки весною,
На світі є кого любить
І без користі Молодою
Пренепорочною, святою
В малій хатині буде жить
Любов та чистая. І буде
Святий покой ваш стерегти
І в домовині».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Анісов В., Серета Є. Літопис життя і творчості Шевченка. – К., 1976.

2. Архів – музей літератури і мистецтва. Фонд Миколи Куліша. Щоденник. Запис 23 травня 1933 р. – С. 52–54.
3. Барка В. Вітаїстичний панораменон // Сучасність. – 1991.— №6.
4. Вадецький Б. Акин Терезі: Шевченко на засланні: Роман / Переклад з російської Є. Дроб'язка. – К., 1964.
5. Ващук Ф. Поема Шевченка «Марія» в редакціях і варіантах // Збірник праць сімнадцятої наукової шевченківської конференції. – К., 1970.
6. Грабовський П. Дещо в справі жіночих типів // Вибрані твори: В 2-х томах. К., 1985. – Т.2.
7. Грушевський М. Історія української літератури: В 5-ти томах. – К.– Львів, 1923–1927. – Т.4.
8. Друг читача. – 1993. – 21 січня.
9. Жур П. Шевченківський Петербург. – К., 1972.
10. Із фондів музею літератури і мистецтва. Фонд 144. Щоденник І.Дніпровського. Запис 7 червня 1933. – С.76.
11. Ковтун Ю. Кохані жінки Шевченка. – К., 2004.
12. Кониський О. Тарас Шевченко – Грушівський. Хроніка його життя. – К., 1991. – Упорядкувала, підготувала тексти, передмову, примітки, покажчики В.Л.Смілянська.
13. Лангва А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Треблюшон Р., Фуйу Д. Святе письмо в європейській культурі. Біблійний словник. – Paris, 2002: Переклад з французької Зої Борисюк, Наталі Лисюк. – К., 2004.
14. Листи до Тараса Шевченка. – К., 1993.
15. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво / Нариси з психології творчості. – К., 1990.
16. Пустова Ф. Жанрове багатство «Кобзаря» // Збірник праць сімнадцятої наукової шевченківської конференції. – К., 1970.
17. Самчук У. Марія. Хроніка одного життя. Серія «Літературна бібліотека». – Ч.6. – Буенос-Айрес, 1952. Далі вказуємо у тексті лише сторінку за даним виданням.
18. Самчук У. П'ять по дванадцятій. Записки на бігу. – Буенос-Айрес, 1954.
19. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982.
20. Тарас Шевченко і народна культура. Збірник праць міжнародної (35-ї) наукової шевченківської конференції. Книга перша. – Черкаси, 2004.
21. Шевченко Т.Г. Біографія. – К., 1984.
22. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К., 1982. – Т.35.
23. Чалый М. Жизнь и произведения Тараса Шевченко. – К., 1882.
24. Чернявський Микола. Твори: В двох томах. – К., 1966. – Т.2. Далі цитуємо за даним виданням, у тексті вказуючи лише сторінку.
25. Шагинян М. Собрание сочинений. – М., 1957. – Т.5.
26. Шагинян М. Тарас Шевченко. – К., 1970.
27. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-ти томах. – К., 1963. – Т.1.
28. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-ти томах. – К., 1963. – Т.2.
29. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-ти томах. – К., 1963. – Т.4.
30. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-ти томах. – К., 1963. – Т.5.
31. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-ти томах. – К., 1964. – Т.6.
32. Шевченко Т. ПЗТ: У 12-ти томах. – К., 1990. – Т.2.
33. Шевченко Т. ПЗТ: У 12-ти томах. – К., 1991. – Т.3.
34. Шевченківський словник: У 2-х томах. – К., 1976. – Т.2.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ляхова Жанна Тимофіївна – кандидат філологічних наук, доцент, співробітник проекту «Шевченківська енциклопедія».

Наукові інтереси: шевченкознавство, історія української літератури в контексті світової літератури.

ТАБУ І СУБЛІМАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ)

Ганна МАКОВЕЙ (Кіровоград)

У статті розглядаються особливості ставлення ліричної героїні інтимної лірики Ліни Костенко до еротичного боку кохання. Досліджується процес творення ліричною героїнею табу й сублімацій у художньому світі. Акцентується перевага образів духовного кохання над фізичним в інтимній ліриці.

The article focuses on the peculiarities of L. Kostenko's lyrical character's attitude towards a physical side of love. The process of creating of taboo and sublimations by the lyrical character in her artistic world is analyzed. The predominance of the spiritual love images over the physical ones in L. Kostenko's love poetry is emphasized.

Інтимна лірика Ліни Костенко – це багатогранний і подекуди суперечливий світ, де поєднуються й перетинаються мораль і пристрасть, глибоке інтимне переживання й національний менталітет, надзвичайна вразливість тендітної жіночої душі й незламна воля та сила характеру генія. Дослідження цього світу обов'язково приведе нас до проблеми відбиття в ньому духовного й фізичного начал, як основних складників кохання. До недавнього часу дослідники творчості Л. Костенко зосереджували свою увагу переважно на розгляді духовних моментів її лірики любові. Аналіз еротичного переживання ліричної героїні видається нам не менш важливим для більш глибокого розуміння художнього світу поетеси та створення максимально повної картини відображеного в слові почуттєвого розмаю. Деякі кроки в цьому напрямку були зроблені О. Забужко, яка розглядала творчість Л. Костенко як явище ймовірніше суспільно-історичне, ніж психологічне [1].

У своїй науковій розвідці нам хотілося б більш докладно дослідити проблему взаємодії духовного й фізичного аспектів у світі інтимного переживання ліричної героїні Л. Костенко. У статті спробуємо виявити й проаналізувати основні фактори (психологічні, історичні, культурно-естетичні сублімації пристрасті в поезіях Л. Костенко.

Поетичний світ закоханої ліричної героїні, сповнений митями буяння емоцій і максимального вияву почуттів, несподівано відкривається перед нами іншим, протилежним боком – стоїцизмом жінки в пристрасті. Фізичний вияв почуття потрапляє під жорстоке табу. Л. Костенко

наголошує переважно на духовному, «без дотику руки» [4, 125] коханні. Подібний ореол духовного й відсутність фізичного в коханні переноситься й на образ коханого. На перший план поетеса виводить ідеальний образ чоловіка, дуже абстрактний, зведений до далекого й невідомого «десь хтось» [2, 281].

Такий стоїцизм, асексуальність ліричної героїні в пристрасі видається досить дивним, якщо взяти до уваги важливість сексуальності в житті жінки, на яку вказують психологи, зокрема О. Шварц у своєму порівняльному аналізі чоловічої й жіночої природи. Він наголошує на тому, що «чоловіча сексуальність – то дія, жіноча – то стан. ... Для чоловіка сексуальні стосунки це лише одна ланка серед інших речей та осіб, важлива, можливо, найбільш важлива, але завжди порівняно з іншими. Для жінки її сексуальність – це частина її самої, її ества. Її сексуальність настільки елемент її існування, що певний акт втрачає свою важливість для неї; для чоловіка ж сексуальність складається з ізольованих сексуальних дій. Жіноче щастя і нещастя, успіх і поразка в житті залежать від того, наскільки жінка змогла виявити, розкрити, виконати свою жіночність» [8, 141]. У світі інтимних переживань героїні Л. Костенко цей домінуючий бік феміної натури майже не виявився.

Спробуємо дослідити, які фактори сприяли такому наполегливому ухиленню від вияву фізичного аспекту почуття в поетичному світі. Психологічним підґрунтям послуговувала притаманна авторці емоційна стриманість, самоконтроль, який допомагає уникнути болю від незахищеності перед світом. Домінанта моралі у внутрішньому світі ліричної героїні також відповідальна за створення табу. Як стверджував відомий іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет, «всяка мораль у своїй суті є почуттям підкорення, свідомістю служби й обов'язку» [5, 139]. Мораль заперечує свободу. Оскільки в житті ліричної героїні пріоритет надається моралі, то вона – жінка невільна, схильна до накладання табу. Характерною рисою почуття кохання завжди була свобода, повнота життя, здатність людини до саморозкриття. Як людина моральна й стримана, лірична героїня часто виступає аскетичною в любові, а оскільки це суперечить суті почуття, вона буває нещасливою. Емоційний розмай також контролюється культом розуму, що заважає відвертому розкриттю переживань у багатьох поезіях.

Виникненню сексуальних табу сприяла й патріархальна жіноча природа ліричної героїні. У патріархальному суспільстві саме в жінці вбачається осердя зла. Напевно, десь глибоко в підсвідомості ліричної героїні зберігся подібний стереотип, згідно з яким пристрась жінки – зла, гріховна, брудна, а звідси – страх, нездатність до повноти розкриття еротичного боку жіночої природи в поезії. Можлива причина придушення чи приховування свого сексуального потягу коріниться в природі жінки, яка в сексі виступає як сторона, що страждає – кожен крок по сексуальній

стежці пов'язаний із болем, фізичним і моральним. Можливо, та ж жіноча природа штовхає ліричну героїню до естетизації статевого потягу, могутньої сили інстинкту продовження роду. Своєю стриманістю у виявах «нижчих» пристрастей вона намагається огорнути тайну зачаття прекрасними квітами, підносить земні почуття до небесних вершин.

Відмова від зображення еротичних переживань у поетичному світі Л. Костенко пов'язане певною мірою і з дотриманням національних традицій. Як стверджує М. Томенко, який паралельно з політологією займається дослідженням теорії української любові, «Символом українського кохання завше була душа, точніше – серце. Тіло ж, на відміну від культур деяких інших народів, ніколи не було ідолом обожнювання» [6, 6]. Ідучи за культурною традицією рідного краю, авторка в поетичному світі відводить фізичному боку кохання вторинне місце. О. Забужко в есе «Жінка-автор у колоніальній культурі» називає це явище «заданим міфологічним каноном психокомплексом страху перед власною жіночністю», що «відбивається у «мутаціях» поетичного голосу» [1, 181]. У тій же праці О. Забужко обґрунтовує тезу про Міф Української Поетеси – Діви-Войовниці, який має репресивний характер. Розглядаючи творчість трьох (піднесених літературною критикою до рівня «мужніх» чоловіків) поетес – Лесі Українки, О. Теліги та Л. Костенко – вона зазначає, що наявне в їхній ліриці (окрім О. Теліги) табу на секс, жіночість, материнство, викликане існуючою в українській культурі заборонаю на прилюдне висвітлення жінкою цих явищ. У результаті жінка-поетеса підкоряється стереотипам суспільства, що призводить до творчої драми. За словами О. Забужко, «жіночість в нашій чи то колоніальній, чи постколоніальній (?) культурі донині не є естетично легітимна, і взагалі ніколи не мала шансу розвинути до самосвідомого стану» [1, 186–188]. Категорично, але справедливо авторка есе ставить тавро на національній культурі: «...маємо, протягом усієї словесної культури, уломний, неповний, половинчастий, сказати б у параметрах людської тілесності – однорукий і одноногий, обрубаний світ «чоловіків без жінок» (без суб'єктивованої, «від себе», «про себе» і «для себе», читай «для Бога», промовляючої жіночости) – дисфункційний світ дисфункційної культури» [1, 189–190]. Під впливом таких психологічних, моральних, історичних, національно-культурних причин сформувався аскетичний образ ліричної героїні Л. Костенко.

Крім того, лірична героїня не позбавлена чуттєвості. У багатьох поезіях інтимного плану її палка жага, хоча й придушена нашаруваннями інтелекту й метафоричності, бурхливим джерелом пробивається назовні, доносячи до читача тонкий натяк-навіювання. Пристрасть, що рветься на волю із-за ґрат свідомості, авторка намагається приховати за метафоричними образами – чи то зливи – давнього символу палкого кохання, чи надзвичайно спокусливої й жіночної осені, чи весняно-

квіткового пейзажу, сповненого буяння фізичних та ірреальних знаків сильного почуття.

Своє захоплення розкутою в почуттях жінкою авторка вклала в образ осені з поезії «Осінь жагуча». Поетеса наділила її сміливістю в розкритті жіночої чуттєвості, якої так бракує самій. Героїня поезії – звичайна земна жінка, якій знайомий і близький фізичний бік кохання. Уособлення осені – «Вродлива жінка, ласкою прогріта», випромінює тепло, ніжність, красу – всі ті риси пульсуючої життям жіночності, яку так глибоко приховує сама поетеса. Як і в інтимних поезіях Д. Павличка, у Л. Костенко вогонь і золотий колір у метафоричних образах природи символізують пристрасть: «Дозріла пристрасть до вогню і плоду. / Пашить вогнем на м'якому щаблі, / ...могутні чресла золотого стану» [2, 333]. З'являється цілий розмай (як на Л. Костенко) еротично забарвлених образів: метафора «вечірній сон закоханого літа», що в кінці поезії раптом перетворюється на «жагучий сон»; яскраво-пристрасний епітет «руки, магнетичні уночі», що характеризує закохану пару літа й осені; і наступна за ним картина, якою авторка вводить дует коханців – «лежить у літа осінь на плечі». В останньому рядку поезії виринає образ вина, що вмістив у собі символіку жагучого кохання, кохання-плоду поєднання щедрості осені й теплоти літа, кохання-Золотого Віку злиття найдосконаліших протилежностей природи.

Поетеса не лише милується чуттєвістю осінньої красуні, а й шукає в її образі розуміння глибинних законів життя. Так у поетичному світі з'являється усвідомлення того, що фізична пристрасть, перенесена через світ природи на людські стосунки, тісно пов'язана з поняттям роду, як продовження життя: «...І торжествує мудрий геній роду / всього живого на живій землі» [2, 333]. В образі Жагучої Осені поетеса сублімувала свої потаємні відчуття й переживання, обережно відтінила милування силою й родючістю золотої пори зачаруванням її по-осінньому відвертим виявом жіночої сутності в коханні.

Завіса образності приховує шал почуття і в поезії «Цвіли сади, гула хрущами круча». Розквіт весни, буяння садів – такий пейзаж передає щасливий стан ліричної героїні, взаємопроникнення двох душ, коли «в моєму серці билосся твоє» [3, 143]. Амбівалентний образ ночі огортає темрявою потаємні прагнення й водночас інформативно насиченою авторською характеристикою розгортає відверту палітру інтимного переживання ліричної героїні. Для відбиття фізичної пристрасті в описі травневої ночі поетеса використала різноманітні засоби: низку виразних епітетів і порівняння, що наближує нас до таємниці – «А ніч була глуха, низька й жагуча, / як голоси паризьких шансоньє»; романтично-квіткове зображення «А ніч була трояндова, бузкова»; хитросплетіння термінів ірреального світу «...чаклунська ніч у відгомоні гроз! ... Вона була казкова. / Вона була як чари, як гіпноз» на позначення блаженного екстазу душі й тіла («напівпритомно марила душа»). Ця сповнена щастя й

пристрасті поезія-спогад через метафоричний образ ночі розкриває деякі таємниці закоханого серця надзвичайно стриманої ліричної героїні, але найпотаємніші, найбільш відверті поетичні скарби жіночності поетеса приховала від читачів.

Повністю розкрити свою внутрішню сутність дає змогу маска. Вона позбавляє страху бути впізною. Обрана авторкою маска дикунки й роль людини, наближеної до природи, дає змогу героїні бути відвертішою у виявах бажання у вірші «Екзотика». І тоді, нарешті, в поетичному світі з'являється милування фізичною вродою коханого: «руки твої, золоті ліани». Цей образ поєднав язичницьке світосприйняття й християнське. Краса чоловічого тіла, позначеного візерунком мужності й болю, захоплює ліричну героїню: «Люблю твоє тіло, смагляве тіло, / тіло твоє, татуйоване шрами» [2, 304]. Але таке не по-костенківськи відверте зізнання обов'язково супроводжується в поетичній дескрипції «садами, що стоять буддійськими храмами», які символізують духовний світ ліричної героїні, котрий і у фізичному коханні залишається храмом.

Стриманість героїні переростає в табу, що поширюється безпосередньо на почуття любові й на словесне вираження емоцій і думок. Своєрідною маніфестацією заперечення болісних переживань, роботи серця як осереддя стихії почуттів слугують рядки з поезії «Якщо це вимагає пояснення»:

Серце своє я замкнула у шафу,
у таку неспалиму шафу, на саме дно таємниці,
щоб ми зустрілись дерев'яно, мов шахи,
на чорно-білій оцій шахівниці [3, 116].

Авторський неологізм-прислівник «дерев'яно» відбиває прагнення ліричної героїні сховати болісно-солодке відчуття в непроникний матеріал, у найвіддаленіші глибини підсвідомості.

Причина виникнення табу – страх, недовіра, ображені колись почуття – стан, типовий для чутливої душі ліричної героїні. Тому таке часте в її світі відчуття провини за щастя, тому з'являється в її поезії поетичне заклинання, самооблагання, схоже на гіпноз:

Не було ні зустрічі, ні туги.
Не було пориву і жалю.
Я спокійна.
Я щаслива з другим.
Я тебе нітрохи не люблю [2, 132].

Співзвучна цьому стану здатність заганяти себе в кут, утікати від життя й почуттів лунає у так званих «зимових етюдах». У цій групі віршів лірична героїня знаходить спокій у самовільному засланні, в зимовій глухомані лісу. Стану самоти, відчуженості від світу, емоційної німоти відповідає зимовий пейзаж і картини замкненого простору, що створюють гнітючий настрій у читача: «У хаті глухо, як в печері. / Вікно під фресками сльоти» [2, 290].

Стоїцизм поетеси готовий викреслити найменший натяк на чуттєвість, як це трапилося з поезією «Божевілля моє, божемилля...», котра в збірці «Над берегами вічної ріки» мала такі прикінцеві рядки: «які у тебе руки обережні, / які слова ласкаві, як бальзам!» [3, 142]. У «Вибраному» цей вірш з'явився значно скороченим і вже без наведених вище рядків. Пожертвувавши конкретикою живого почуття, Л. Костенко зробила поезію більш філософською, афористичною, зрілою.

У віршах Л. Костенко досить яскраво виявилось табу на мовлення. Мовчання викликає в ліричній героїні захоплення, у її світі переживань воно коштовне. Недомовленість, невизначеність, загадковість «невисловленого» (ключове слово багатьох поезій) заворожує її. За теорією авторки, чим менше сказано, тим більше почуття в душі. Слова занадто буденні, банальні, щоб передати магію й святість почуття. Слова не розкривають повністю глибини й сили переживань, ймовірніше спростять, примітивізують порухи душі. Слова, як вияв фізичної природи, недосконалі для відображення найвеличнішого, найціннішого за її шкалою цінностей почуття, «незримого скарбу душі» [3, 135]. У коханні для ліричній героїні важливіші невербальні засоби передачі інформації – очі, рухи, міміка й жести. Така хвала «невисловленому», здається, виросла з виваженості, стриманості в словах, домінанті думки й дії, а ще – з народної мудрості, де «мовчання – золото».

У поетичному світі ліричній героїні насажене нею самою табу на вислів вступає в конфлікт із природною потребою жіночої душі розкрити свій емоційний світ. Таку боротьбу передає поезія «Якщо це вимагає пояснення», у якій буяє внутрішнє життя й водночас існує заборона саморозкриття. Зіткнення цих двох протилежних станів створює почуття болю від «невисловленого», коли самотня душа благає власну волю послабити лещата й мріє вирватися назовні: «Слова благають обезболить значення» [3, 116]. Цей аспект заборони є різновидом пануючого у світі ліричній героїні табу на фізичному, земному. Він увиразнює надмірну стриманість закоханої жінки в тілесних виявах свого почуття.

Заборона стає настільки звичною моделлю переживань, що лірична героїня, здається, отримує від неї насолоду. Самообмеження й накладання табу на щастя неминуче призводить до болю й страждань, але вони приємні для неї. Такий почуттєвий мазохізм відчувається в поезіях «Ряхтять сніги. Прозора далина...» й «Осінній день березами почавсь». Відсутня п'янка повнота почуттів, розгорнутість дикунської природи, притаманні Д. Павличку. Якщо з поетичного світу зникає табу, то зникає й біль, і поезія стає вільним, незамуленим потоком щасливих почуттів, квітучим садом необмеженої пристрасті [3, 143]. Вірші з таким емоційним наповненням у доробку Л. Костенко трапляються досить рідко.

У поетичній матерії домінування заборони виявилася частим повторенням заперечної частки «не» й високим рівнем метафоричності.

Найбільш яскраво частка «не» передає стоїцизм ліричної героїні в сильній позиції на початку вірша («Не говори печальними очима...», «Не треба класти руку на плече»). Метафоричність художньо завуальовує, приховує пристрасть. На таку якість метафори вказував Х. Ортега-і-Гасет, досліджуючи її природу: «...в ній притаманне людині інстинктивне бажання уникнути реальності. Коли нещодавно один німецький психолог зацікавився походженням метафори, він на свій превеликий подив виявив серед її коренів ідею «табу». Був такий час, коли найсильніші імпульси людини формувалися страхом, заборонаю, коли панував космічний жах, коли відчувалася потреба уникати певних речей, яких утім неможливо уникнути зовсім.

Оскільки слово для первісної людини – це почасти той предмет, який воно називає, то вона вважає неможливим використовувати саме слово для позначення предмета, на який накладено «табу». Такий предмет мусить називатися словом, яке позначає щось інше, і з'являється у мові як заміна, крадькома» [5, 258].

Яскрава метафоричність віршів Л. Костенко свідчить про її нахил до приховування певних переживань, про наявне, незважаючи на її прямолінійність, уникнення відвертого зображення всіх аспектів почуття. Табу поетеси на сильні переживання найкраще відбиває її ж метафора «...грим тримає зливу в рукаві» [2, 287], де злива – символ пристрасті – у поетичному світі Л. Костенко стає стриманою, невільною, прихованою.

Витіснена, табуйована сексуальна енергія, що, за З. Фройдом, «відмовляється від своєї цілі, спрямовується до іншої цілі, генетично пов'язаної з тією, від якої відмовились, але вже не сексуальної, а соціальної» [7, 561]. Цей процес отримав назву сублимації й став виразною рисою культурного розвитку, яка дає можливість вищим формам психічної діяльності – науковій, художній, ідеологічній – відігравати в культурному житті таку важливу роль. Підвладна впливам культури на свою сексуальність і лірична героїня Л. Костенко. У поетичному світі кохання вона, здається, по жертвувала щастям заради гарантованої безпеки. Ідеальною сферою для неї стає слово. У її світі панує відкритість до поетичного слова, її улюблена діяльність – спілкування зі словом. Воно стає для ліричної героїні простором духовних змагань більше, ніж реальне життя. Світ поетичного слова – її творчість – перетворюється на арену бурхливої діяльності, спрямовану на осмислення й творення власної ідеальної реальності, власного чоловічого абсолюту.

Думка теж стає притулком сублимованої пристрасті. Напруга й біль стриманого почуття знаходять полегшення у філософічності. Замість того, щоб буяти полум'ям жаги, часто її почуття перетворюється на методичний роздум втомленої досвідом віку жінки. Дійсно, медитація – надійна гавань, вибудована на холодній логіці й мінімумі емоцій, захищена бронєю інтелектуального потенціалу, набагато безпечніша за вразливе й крихке

почуття. Але сила пристрасті, така прекрасна й самодостатня вже самою своєю наявністю, роззброює найбільш прискіпливу критику. Крім того, секс створює гомогенність, рівність, взаємність між двома людьми, яка не допускає егоїзм. Деякі східні релігії, зокрема даосизм, справедливо наголошують на важливості гармонійних фізичних стосунків між чоловіком і жінкою для розв'язання світових проблем. Уважається, що будь-яке руйнування чи саморуйнування, ненависть чи горе, жадібність чи жага власності йдуть від сексуальної незадоволеності, спотворення гармонії інь і ян. Виявляючи табу на фізичну пристрасть, авторка позбавила свій літопис душі повноти, природності, яскравого еротичного колориту.

Отже, передаючи почуття ліричної героїні, Л. Костенко робить акцент на духовних моментах. Зображення еротичних аспектів кохання фактично відсутнє у створеному нею поетичному світі. Цьому певною мірою сприяв внутрішній світ самої поетеси, де панують притаманні християнській традиції мораль і культура, стриманість, а також національна ознака – культ серця, душі в коханні. Фізична пристрасть ліричної героїні завжди прихована за завісою метафоричності чи за образом-маскою. У художньому світі табу поширюється не лише на фізичний вияв почуття, а подекуди й на словесне його вираження. Важливий в інтимній ліриці Л. Костенко образ «невисловленого» має суперечливу конотацію: наділяється позитивними ознаками як уособлення святості почуття й символізує біль самотності, що прагне самовираження й розуміння. Таку можливість висловитися дає творчість, куди сублимується стримана пристрасть. Думаємо, нащадки зрозуміють Л. Костенко певну односторонність у висвітленні почуття, адже чистота стосунків її героїв, сила пристрасті на рівні душ та самотність поетичного генія авторки підносять її поезію любові до вершин української і світової інтимної лірики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Забужко О.С. Жінка-автор у колоніальній культурі // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – С.152–193.
2. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
3. Костенко Л.В. Над берегами вічної ріки: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1977. – 163 с.
4. Костенко Л. В. Неповторність: Вірші, поеми. – К.: Молодь, 1980. – 224 с.
5. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з іспанської. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
6. Томенко М. Теорія українського кохання // Україна молода. – 2001. – 14 лютого. – С.6.
7. Фрейд З. Основной инстинкт. – М.: Олимп, 1997. – 656 с.
8. Schwarz O. The Psychology of Sex. – Harmondsworth: Penguin books, 1949. – 296 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Маковей Ганна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики германських мов КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: теоретичне осмислення інтимної лірики.

У РОЗДУМАХ ПРО «БЛАЖЕННОГО МУЖА» (ПСАЛОМ 1 В УКРАЇНСЬКОМУ ІСТОРИКО- ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ)

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА (Одеса)

*Оскільки світ своєю мудрістю так і не
зрозумів Бога в Його Божій премудрості, то
Бог забажав спасти тих, що вірять,
безумством проповіді.*

1 Послання ап. Павла до коринтян 1,21.

У статті здійснюється порівняльний аналіз художніх інтерпретацій Першого псалма у творчості Т. Шевченка, І. Франка, Л. Костенко та Д. Павличка. Авторка зосереджує увагу на етичній проблематиці та її зв'язку з досвідом національної історико-культурної рефлексії.

This article provides comparative analysis of the artistic interpretations of the First psalm in the works of T. Shevchenko, I. Franko, L. Kostenko and D. Pavlychko. The author focuses on ethical problems and their connection with the nation's historical and cultural introspection.

Головною проблемою Першого псалма, як власне і всіх псалмів Давидових, є проблема моральних чеснот, тих чеснот, що з найдавніших часів зовсім не пов'язані ні з розумом, ні з владою, а є лише *чинами індивідуальної волі та індивідуального вибору* між можливими лініями поведінки.

У релігійній літературі виділяється три основних групи псалмів: хвалебно-віддячувальні, молитвенні та учительні. Як окремі, враховуючи важливість їхнього змісту, виділяються псалми месіанські [13, 47]. Псалом 1 зараховується до учительної групи, переважний зміст якої зумовлений посиленнями роздумами над обставинами особистого життя автора чи народу [13, 48].

За типологією псалмів, поданою у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», Псалом 1 не покликаний уславити чи оспівати Бога, він не є пророчим, це і не прохання до Бога про справедливість, його швидше можна кваліфікувати як філософсько-медитативний, позначений напруженим прагненням зрозуміти «путі» господні [4, 452].

Як засвідчує сучасна релігійна думка, у єврейській, грецькій та латинській Бібліях псалом 1 [13, 53] іменем Давида не підписується. Він не містить указівок, за якими можна було б визначити автора псалма, час і обставини його походження. Щоправда, дослідники помітили, що тексти першого та другого псалмів колись були єдиним цілим, а псалом 2, за словами ап. Петра (кн. Діянь, VI, 25), був проголошений саме Давидом [13, 55]. Оскільки в змісті 1 псалма йдеться про долю праведних та нечестивих, то його можна розглядати як вступ до всього Псалтиря, що так

чи інакше постійно торкається цієї проблеми. Псалом розглядається як своєрідна форма богомислення, мета якого полягає не в академічних вправах думки і не в інтелектуальних заняттях, але в *цілеспрямованому розмірковуванні, що здійснюється під водительством Божим*, спрямоване до Бога; і результатом такого розмірковування має бути висновок, *як жити далі* [7, 119].

В українській літературі спостерігається постійне звертання до Першого псалма. Воно відбувається в різні часи, іноді з інтервалом у півстоліття, іноді – у кілька років (1845 – у Т. Шевченка, 1897 – у І. Франка, 1990 – у Л. Костенко, 1994 – у Д. Павличка) і зумовлене, безперечно, потребою посиленої етичної рефлексії, пов'язаної з досвідом власної історико-культурної ситуації, зв'язками з кризовим мисленням у кризові епохи, коли особливо загострюються поняття моралі. Відомий дослідник кризових епох М.Є. Поснов так пояснює це явище: коли в бутті-традиції виникає провалля, культура, перш ніж перепланувати, перебудувати свої знакові ціннісні системи, вимушено зіштовхується з підзабутими традиційними системами поглядів, сторонами людської природи [10, 456]. Тоді, відтворюючи низку життєвих явищ, автор псалма вбачає в них проявлення Бога, його «плоть», особистість тут ніби розчиняється у пантеїстичному переживанні [4, 452]. Езотерична мова псалма виступає чинним способом прозріння внутрішнього смислу священного слова, покликаного об'єднати божественне і людське. Псалом за даних обставин стає і найчілнішим вираженням двомовності поетів, що повертають священні тексти в контекст сучасності, прагнучи в традиції, що зникає, знайти стійку аргументацію нової мови, ще розпливчатої, невикристалізованої, проте свіжої, а тому манливої, досить легко прочитуваної. Виступаючи як архетипний текст культури, псалом, піддаючись літературній інтерпретації, одночасно як десакралізує священний текст (у межах його сучасного прочитання), так і надає вторинної міфологізації йому як парадигмальному тексту культури. Простежується розгортання змісту псалма як самостійної літературної історії, самостійної версії «сакралізованого»/«десакралізованого». Переклад метафізичної мови священного псалма здійснюється у відповідні часові форми етичного філософствування.

Строго нормативна жанрова форма провокує варіації внутрішнього світу нації, яка спостерігає себе, наближає до розуміння концептосфери національної культури. Так за зауваженням В. фон Гумбольдта «нові способи уявлюваного приєднуються до уже наявних» і, потрапляючи в новий контекст, «починають переосмислюватись і вживатися за новими законами» [2, 316–319]. Біблейський прототекст уводиться в динамічний «сьогоднішній» розвиток культури, перемикаючись з вісі діахронії на вісь синхронії.

Точкою перетину творів стала універсальна проблема етичного вчинку, етичного буття в суспільстві. Порівняння авторських псалмів як із прототекстом, так і між собою, з часом дало цілу низку переносних значень, пов'язаних з метафоризацією і символізацією первісних смислів, що утворюють своєрідне комунікативне поле – спектр аспектів рецепції. Псалом 1 окреслив певний семіотичний ряд української культурної історії, де по горизонталі бачимо жанровий прототип та його відхилення, а по вертикалі – інтерпретаційні коди романтичного (Шевченко) позитивістського (Франко) і за наростанням мотивів іронії (Костенко) та сумніву (Павличко) майже постмодерного способів мислення.

Старозавітний 1 Псалом має досить чітку й струнку композиційну побудову. На думку дослідника Є.М. Верещагіна, у першій частині псалма ми маємо тезу, потім (у другій) – антитезу, а в кінці – синтез того й іншого, зняття, завершення, результат:

Шлях праведних Шлях нечестивих
законослухняність переступ закону
плодоносність безплідність
успіх неуспішність
 Життєвий результат
 блаженство загибель

Дослідник, таким чином, убачає основну опозицію псалма в таких загублених сучасністю поняттях, як праведність/нечестивість, виділяючи «лексичне поле» кожного з них та наголошуючи на «паралелізмі членів» як характерній для псалмів особливості староєврейської поезики [1, 31]. Тлумачна псалтир так розводить поняття блаженного та нечестивого: «Нечестивий- внутрішньо далекий від Бога, той, що духовно живе настроями, що не відповідають піднесеним заповідям закону»(а відповідно не встоїть на суді Божому), – протистоїть блаженному (тобто щасливому, такому, що отримає винагороду на суді Божому)» [13, 54].

праведний беззаконний
 преподобний грішник
 вірний розбещений
 лагідний законопереступний
 праведник лукавий
 нечестивий
 суєтний
 брехливий
 улесливий [1, 31].

Етична колізія Шевченкового псалма ідентична Давидовому і є по суті конвенційною, як і текст Давида. Опозиція блаженних і лукавих, нечестивих, доброго і злого тут основна, до того ж вона обертається тільки у сфері слідування або ж, навпаки, переступу «Закону Господнього». Неважко переконатися, що Шевченко у всьому наслідує текст 1 Псалма

Давида. Він ідентифікує себе з біблейським царем, поділяючи його версію «блаженного мужа», що уникає нечестивих зборищ, наслідуючи поняття «Закону Господнього». При всій зовнішній формальній несхожості найближчою до Шевченка видається інтерпретація 1 Псалма Ліною Костенко. Як і в Шевченка, маємо те ж протиставлення, межею якого є закон і правда. Проте проблема порушення закону в Ліни Костенко звучить гостріше, створюючи прозорішу, сучаснішу афористику. Якщо в Шевченка простежується ідентифікація з певними біблейськими універсаліями, то в Костенко крізь них прозирає цілком сучасна їй, навіть побутово приземлена конкретика («душа у нього буде горобцем», «дощі розмиють слід його сандалій», «змінє совість на харчі», «збіговиська облудні», «душа його у Бога на плечі», «а хто від правди ступить на півметра»). Поняття Закону Господнього в Костенко, очевидно, внаслідок осучасненої прагматики авторки дещо профанізується, замінюючись як межовими поняттями переступу поняттями правди й совісті (до речі, після Шевченка поняття Закону Господнього с т и р а є т ь с я (і це досить прикметно!!!) у всіх подальших інтерпретаціях):

А хто від правди ступить на півметра,–
Душа у нього сіра й напівмертва.
Не буде в ній ні сили, ні мети,
Лиш без'язикі корчі німоти [5, 8] (Підкр. мною –Т.М.).

Ці слова поезії Ліни Костенко заслуговують на особливу увагу й не лише тому, що їх можна розглядати як парафразу старозавітно-шевченкового «Закону Господнього». Вельми цікавий інший момент: неявно Костенко прогнозує ще більш профанний і жорстокий контекст можливих національних інтерпретацій. Контекст деякою мірою тупиковий, кінцевий, за яким криється трагедія німоти як викупу гріха-зради. Це контекст 1 Псалма Д. Павличка:

Блаженний муж мовчить на пишнім вічі,
Де нещодавнє рабство всі клянуть,
В лакузах тих себе не впізнають,
Що перед сильними згинались втрічі.
Він слухає: в згїрдливому злоріччі
Гуде й реве несправедлива лють,
Він бачить: боязлива людська суть
Сама від себе відвертає вічі.
Мовчить, бо там, де з мстивою злобою
Невільники вчорашні між собою
Шукають винних, кожне слово – гріх! [9, 182]
(Підкр. мною – Т.М.).

З десакралізацією релігійної традиції порушується поняття совісті як сокровеного. У Павличка герой посвячений: він ч у є і б а ч и т ь істину, проте мовчить. Його мовчання як форма спокути зупиняє гріх сліпого

словоблуддя. За спостереженням Г. Радько, «Покаянні псалми» Д. Павличка – це ...тільки канва, на якій поет розгортає своє бачення таємниць людської та Божої натури, Божого ставлення до людських терпінь, людського щастя та доцільності і смислу людського буття»[12,308]. Павличковий текст, як не дивно те звучить, можливо, найближче примикає до Давидової молитви, у ньому – найменша міра відстороненості, бо найбільшніша глибина інтимного зізнання. Його текст найближчий саме до молитви, молитви-каяття, молитви-спокути, він найсуб'єктивніший, а тому найособистісніший від часу Давидового. Псалом Павличка слід розглядати як форму озвученого мовчання, він фіксує імпліцитну структуру мовчання- оніміння як своєїрідної жертви на шляху «відпаданя» від осі зла. Це молитва серцем. Ідея відповідальності за скоєні вчинки й слова в поезії Д.Павличка тією чи іншою мірою підпорядковує собі всі зовнішні та внутрішні компоненти цілісного і вивершеного художнього задуму [11, 126]. Мовчазною, німотною спокутою герой Павличкової поезії по суті з у п и н я є дію комплексу успадкованої гріховності, викликаного страхом раба. Мовчання героя відмикає перед ним простір езотеричного, повертаючи його до тієї первісної, пройнятої страхом і поклою, мелодії молитви.

Звертання до Першого псалма від Т. Шевченка до Д. Павличка свідчить про неперервність етичної колізії національної історії, про постійну потребу актуалізації етичного закону, спрямованого на жорстке відмежування від шляху нечестивих, конвенціалізацію блаженних, до яких, власне, і спрямована мова.

Від усталеної традиції різко відрізняється текст Франка:

Блаженний муж, що й д е на суд неправих

І там за правду голос свій підносить [14, 148] (Підкр. мною –Т.М.).

Переосмислення Франком змісту Давидового псалма засвідчує типово гностичні орієнтації автора, для якого поняття істини, добра й справедливості замінюють Бога, а борці за істину й справедливість – богорівні. Закон Господній фактично змінюється на закон людський, орієнтований на високу внутрішню етику блаженних – тих, що служать істині. У протодавидівській концепції Шевченка-Костенко блаженство розуміється як уникнення від гріховного, у Франка ж – уникнення гріховного є зрадою. Етичний зміст закону набуває виразної соціальної орієнтації. Блаженні ті, що борються з гріхом, прокладаючи шлях істині.

Таким чином, Шевченко і Ліна Костенко ближчі до універсальї сакрального тексту, що надає їхнім творам певної притчевості, філософічності. Франко ж максимально локалізує конкретний текст, надаючи йому програмно-публіцистичного характеру. Максималізм Франкового політичного дискурсу змінює максималізм сакрального, цим самим фактично усуваючи його, зміщуючи новітньою соціалістичною богооборською ідеологією.

У Шевченка й Ліни Костенко відповідно до Давидового тексту чітко виділяються добре і зло, нагорода і кара; у Франка ж більш рельєфно представлені покажчики етики зла, з якими слід боротися, не сподіваючись на блаженство винагороди. Це «лукаві сонмища» із заціпенілим сумлінням, «хвилі занепаду, коли заглохне й найчуткіша совість», угода з підлістю.

Іронічне прочитання Франком Давидового псалма спровоковане потребою рішучої боротьби, покликаної голосом совісті, а не покладанням на всесильність «Закону Господнього». Програмно-публіцистичний Франковий голос, різкий відхід від сакрального тексту засвідчує певну фазу національного художньо-філософського мислення, що різко не збігається з контекстом інших інтерпретацій, означивши цікаву проблему співвідношення етичної та релігійної думки.

Павличковий текст не схожий за змістом на жоден із попередніх, а щодо Франка, то він видається навіть протилежним. У Франка маємо активний спротив, хоч «дикий рев», що збуджує громаду, у Павличка ж – зовсім навпаки. У художньому світі Франка герой Павличка – однозначно зрадник. Проте в Павличка є ще один відмінний від усіх попередніх інтерпретацій акцент – усвідомлення власної провини і, найголовніше те, що, «палений ганьбою», герой «на інших не кладе провин своїх». Над звертанням до абстрактного чи конкретного співбесідника (натовпу) в Павличка домінує звертання до власного сумління, самоспоглядання-самоочищення. Можливо, у цьому герой Павличка морально перевищує усіх своїх попередників, хоч глибина падіння його також є чи не найбільшою: «він був рабом», очевидно, «лукавим» у транскрипції Шевченка, тим, «хто всіляким ідолам і владам ладен кадити херувимський ладан», у Ліни Костенко або ж тим, хто, можливо, неусвідомлено простягнув руку «на згоду з підлістю» у Франка. І цим герой перекриває чин «мстивої злоби», підсилюючи внутрішню сакралізовану інтенцію спасіння (адже Господь бачить потаємне!).

Вертикальна ієрархія псалма за принципом гріховного/ блаженного переростає у своєрідну онтологію спасіння, спасіння світського, відділеного від почуття присутності Бога, коли зі зникненням віри зникає і необхідність знання про вищі етичні сутності. Полишаючи прототекст, що був об'єктом посиленої уваги в Шевченка і Костенко і навіть у Франка з його асоціаціями «суда неправих», «дуба посеред бур і грому», Павличко створює абсолютно світську поезію, де лише натяк на форму «блаженства» повертає його у сферу філософських розмірковувань про спасіння. Всупереч хрестоматійному правилу, яке лише повторює Шевченко, а за ним і Ліна Костенко: шлях до спасіння є слідування Закону, – в описаній Павличком духовній ситуації, де перед сильними згинаються утрічі, правила *відсутні* і закону *нема*. Але найзнаменніше те, що максима Франка «в сонмищах лукавих» підносити «заціпенілії сумління» і «диким криком збуджувать громаду» герою Павличка, очевидно, видається абсурдною. Він

редукує до визнання власної хиби й *викупу власного гріха мовчанням*. Це його *викупна* жертва. А як врятуватися від світу тотального насильства й суперництва, як викреслити із життя криваву фатальність бажання помститися бодай словом у світі, позбавленому жертвовного захисту?

Французький теолог ХХ ст. Рене Жирар уважає, що тільки іудео-християнство пропонує спосіб радикальної відмови від смертовбивчих сил бажання мати те, що має інший, провокуючи заздрість і насильство (таке бажання Жирар називає міметичним – це бажання наслідувати) [3,606–608]. Є лише один шлях – жертва. Завдяки їй суспільство повертається до нормального існування. Христос учить: щоб відійти від насильства, слід відмовитися від ідеї розплати. Ті ж функції подекуди виконує і література, поет покликаний нагадувати, що існує Бог. У цьому плані й привернули нашу увагу такі своєрідні способи опривласнення сакрального тексту, його творчого переосмислення.

У псалмах Павличка герой не лише мовчить, він виразно проголошує всепрощення як єдину можливість спинити зло. Такі мотиви звучать у третьому псалмі його збірки з промовистим означенням (псалми – «покаянні»): О, месники усіх часів/ Нещадні та похмурі

Відплатники за кривду й біль/ Розгнівані і вперті,
Магістри вогняних зусиль,/ Пророки бою й смерті;

Плекавши помсту сотні літ,/ Як та звірня двонога, Хотіли ми змінити
світ /Каменуванням Бога.

Мій брате вбитий, не переч,/ І не проси розплати,
Бо я ховаю в піхви меч,/ Що прагне лиш вбивати.

Я викидаю на смітник/ Всі месницькі клейноди, Вкладаю в
піднебесний крик/ Жагу не мсти, а згоди.

Тож до мого вогню підходь/ І заспокойся, враже:
Прощати каже нам Господь,/Хай буде так, як каже... [9,183].

Очевидно, слід констатувати, що від Шевченка до Павличка художня інтерпретація 1 Псалма проходить і завершує певний цикл. Від явного відбіблійного опозиціонування «блаженство/гріх» (Шевченко – Костенко) до посилено ідеологічної мотивації спасіння, коли поняття нечестивого, на відміну від попередньої традиції, зовсім зникає з тексту («виноситься в дужки») і лише контрастивно «вчитується» з пристрасної апології ознак блаженства (Франко). А відтак – у Павличка – як німотна спокута, що повертає героя в лоно найсокровеннішого: священної тиші, у якій можна знову почути й побачити присутність Бога.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Верещагин Е.М. Христианская книжность Древней Руси – М.: Наука, 1996.
2. Гумбольдт В. Язык и философия культуры.- М.: Прогресс, 1985.
3. Жирар Рене. Речі, приховані від утворення світу – У кн.: Ж.Рюс. Поступ сучасних ідей.– К.: Основи, 1999.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства.– Чернівці, 2001.
5. Костенко Л. Псалом 1// Вітчизна.– 1990.– №1.
6. Мейзерська Т.С.Авторська інтерпретація сакрального тексту (Псалом 1 у творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Ліни Костенко) // Вісник Київського інституту «Слов'янський університет». – Філологія.– Вип №9. – 2000.
7. Молитва-учение и делание.-СПБ.: Сатись-Держава, 2003.
8. Новий завіт.– К.– Українське біблійне товариство.– 2003.
9. Павличко Д. Покаянні псалми.– К.: Основи, 1994.
10. Поснов М.Є. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним.– К., 1917.
11. Равлів І. Час і простір у «Покаянних псалмах» Д.Павличка // Київ. – №5.– 1996.
12. Радько Г. «Покаянні псалми» Дмитра Павличка // Вісник Київського інституту «Слов'янський університет». – Філологія.– Вип №9.– 2000.
13. Толковая псалтырь с подстрочным комментарием и краткой историей. – 5.– Фавор.– ХХ1.– 2003.
14. Франко І. Твори: У 50-и т.– Т.3. – К.: Наукова думка, 1976.
15. Шевченко Т. Давидові псалми // Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12-и т.– Т.1.– К.:Наукова думка, 1989.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мейзерська Тетяна Северинівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету.

Наукові інтереси: теоретичні проблеми літературного процесу.

У «ПОЕТОВІЙ КЛІНЦІ»: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ПІД СКАЛЬПЕЛЕМ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті на матеріалі епістолярію і мемуарів 1899 року та поезії «Як я люблю оці години праці» розглядаються мотиви до творчості та спосіб праці Лесі Українки. Осмислюється стан і місце психології творчості в контексті психоаналізу та аналітичної психології.

The article views the motives and the manner of Lesya Ukrainka's creative work based on the epistolary works, memoirs of 1899 and also on the poetry «How much I love these hours of labor». The condition and place of the psychology of creation within the context of psychoanalysis and analytical psychology are being comprehended.

«Wer Den Dichter will werstehen, muss in Dichters Klinik gehen!»

«Хто хоче зрозуміти поета, мусить піти в поетову клініку!»

Леся Українка.

Українське літературознавство увійшло в III тисячоліття з досить еkleктичними за своєю природою методологічними принципами. Традиційне, ім'ярек – радянське, відкинута як засоціологізоване, надмір матеріалістичне й тенденційне. Цілком справедливо. Новітнє ж – тут слід бути обережним, адже ми за нове приймаємо досягнення світової науки від фройдизму початку минулого століття, і по наростаючій, відповідно всі технології того ж, підкреслю, **минулого** XX століття, які були недоступними через попередню зазначені «засоціологізованість, надмірну матеріалістичність і тенденційність» – наздоганяє втрачене. І хоч для науки не буває «старого» (Платон і Аристотель анітрохи не втратили своєї значущості), та все ж «нове» в пострадянському літературознавстві – це об'єктивно вилучена з наукового обігу інформація, теоретичні принципи, і, що найважливіше, це – нехай і з об'єктивних причин – намагання вставити ланки в розірваний ланцюг «чужих» пошуків, які не завжди відповідають сутності «своїх» мистецьких процесів. Утверджуючи загальні закономірності розвитку європейських літератур, уводячи українську в їхнє коло й використовуючи при аналізі психоаналітичні, герменевтичні, структуралістські, постструктуралістські, феноменологічні etc. методи, ми іноді недооцінюємо власної оригінальності й досягнень вітчизняної науки. Насамперед у сфері психології творчості, галузі двох суміжних наук: психології і літературознавства, витоки і розвиток якої безпосередньо пов'язані з національним ґрунтом (О. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовський, І. Франко). Не вдаючись до аналізу її досягнень, цьому присвячено ряд наукових розвідок, можемо з певністю твердити, що продуктивність підходу до оцінки літературного твору і, що нас особливо цікавить, особи автора з позицій психології творчості, може бути досить високою. Особливо, коли це стосується повернення митцеві його «обличчя», істинної «творчої фізіономії» (І. Франко). За винятком хіба представників покоління 80-х, 90-х та початку millenniumu, яким пощастило без купюр та обмежень постати перед ясними очима критики, це **завдання** цілком закономірне й **актуалізоване** часом. **Об'єктом** цього дослідження стане Леся Українка – така знана, здається, усіма: і дослідниками, і широким загалом, і майстрами піару, і така незнайома – Леся-жінка, Леся-особистість, Леся-митець у розрізі психології творчості. **Матеріалом** обрано поезію «Як я люблю оці години праці...», листи поетеси та біографічні записи Ольги Косач-Кривинюк, молодшої сестри письменниці.

Мотиви такого вибору лежать у надзавданні, яке ставимо перед собою і яке, ясна річ, неможливо виконати в межах однієї статті: окреслити психологічний портрет митця межової доби на основі художнього тексту, епістолярію та мемуарів. Розроблення методології такого аналізу не ставилося досі за мету в науковій літературі, хоч окремі прийоми досить продуктивно використовувалися при створенні біографій, літературних портретів – досить популярних літературознавчих жанрів, які передбачали

інформування читача передусім про зовнішні вияви активності того чи іншого митця. У дототолітарний період використовувався переважно психоаналітичний підхід, і в цій царині досягнення в українській літературознавчій науці беруть свій початок із студій С. Балея про Шевченка в 10-х роках ХХ ст., у 20-х – А. Халецького про Шевченка, В. Підмогильного про І. Нечуя-Левицького. Крім того, С. Павличко наводить белетристичні зразки – романи Віктора Петрова «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша» [1, 246–263]. Після довгої перерви, викликані «позалітературними» факторами: ідеологією, шовіністичною заангажованістю, психоаналіз в українському літературознавстві відновлює свої позиції. Є привід говорити навіть про його бум. На теоретичному рівні лише за останні роки з'явилося два посібники: Л. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» (2002) [2] і Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» (2003) [3], на практичному – монографія Т. Гундорової «Femina Melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» [4]. Можна називати ще й цілий ряд статей, присвячених цій проблемі, але вони також мають переважно специфічне, модне на сьогодні, суто психоаналітичне спрямування. Чого не скажеш про праці з психології творчості, де на монографічному рівні в сучасному науковому дискурсі маємо лише дослідження професійного психолога В. Роменця «Психологія творчості» [5] та Р. Піхманця «Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти)» [6]. Серйозним кроком у становленні галузі можна назвати й монографію М. Моклиці «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика» [7].

На наш погляд, психоаналітичний інструментарій у розумінні З.Фройда і К.Г. Юнга, розкриваючи механізми глибинного підсвідомого (особистого чи колективного), подаючи наслідки лібідозних процесів та інфантилізаційних наслідків, залишає поза увагою свідомість, соціальну (у широкому розумінні) зорієнтованість, риси характеру, темперамент, тобто не дає повного уявлення про особистість митця, не дозволяє створити його цілісного психологічного портрета. Та й самі поняття «психологічний портрет» та «психобіографія» потребують серйозної корекції у бік системного погляду на психіку як синтез свідомого і підсвідомого, а не лише останнього, адже *«ядром психобіографічного методу (у фройдівському розумінні насамперед – С.М.) є аналіз едіпової ситуації, тобто становлення сексуальності творчої людини від «інфантильної» («збоченої») сексуальності до так званого «дорослого» сексуального потягу»* [3, 65]. Не ставлячи за мету дискутувати із психоаналітичною теорією, наведемо думку сучасного американського психолога Г. Олпорта, яка підтверджує наші міркування: *«Подібно до інших простих натуралістичних уявлень психоаналіз робить основний наголос на значущість задоволення і болю. Тиск цих двох чинників породжує у людини*

тенденцію шукати рівновагу між силою своїх спонук та обставинами реальної дійсності. Для Фрейда (...) причини поведінки криються в минулій історії індивіда. Чим демонструють страхітливу неухвагу до феноменології особистості, до її планів на майбутнє, самосвідомості і свободи. Его (для Фрейда) – це реактивний агент, що не володіє власною енергією, а генерує її з несоціалізованого Ід» (підкреслення – С.М.) [8, 65]. Цілком слушною є й думка Л.Виготського про те, що «тільки зовсім відвернувшись від соціальної психології та закривши очі на дійсність, можна наважитися стверджувати, що письменник у творчості переслідує лише несвідомі конфлікти, що будь-які свідомі соціальні завдання не виконуються автором в його творчості взагалі» [9, 81]. Розуміємо **соціальне як факт порушення самотності людини** в суспільстві – об'єктивну умову існування будь-якого митця, як би не намагався він «заховатися від світу». А оскільки це так, то, контактуючи зі світом через свої тексти, листування, спогади і викликаючи відповідно зворотні реакції на свою персону, письменник залишає відбитки себе, своєї «самості» – цілісної сутності особистої психіки. Підтвердженням цьому є твердження як самих авторів, так і їхніх дослідників. «Листи, щоденники, мемуари, наскільки б умовними, літературно-обробленими вони не були – це документи, матеріали реального життя, використання їх (...) являє собою установку на дослідження людини більш точно, інтимно, поглиблено й достовірно...» [10, 12–13].

Теоретичні міркування в контексті поданого дослідження цілком слушні, оскільки не лише окреслюють коло нових підходів до психічної іпостасі письменника, але й указують на джерела її реконструкції: художній текст, епістолярій та мемуари. Для осягнення особистості Лесі Українки це по-особливному важливо. Адже, знаючи її неодноразові зізнання у небажанні афішувати власне життя, наблизитися до її психічної іпостасі не так уже й легко. С.Павличко, скажімо, досить категорично стверджує, що «Леся Українка її поезії і навіть драм і Леся Українка її листів і статей – дві різні особи» [1, 62]. В. Агеєва, яка, щоправда, зосереджується більше на феміністичних аспектах біографії, погоджуючись щодо поезії, зауважує, що була б обережнішою стосовно драматургії. Адже, «чи не всі драми Лесі Українки так чи так прокоментовані авторкою, у листах знаходимо схожі мотиви, варіації, самооцінки, аналіз рецепції, полеміку з поціновувачами...» [11, 144].

Отже, порівняльний аналіз «авторських слідів» у текстах та мемуаристиці цілком логічний і локальний матеріал (листування і мемуари лише за 1 рік і лише один художній текст), обраний нами для дослідження, має стати тому підтвердженням.

1899 рік був досить важким для Лесі Українки, хоч сказати, що усі попередні й наступні були легкими, означає зогрішити проти істини. Та все ж підготовка, сама операція і реабілітаційний період, який тривав майже

рік, були серйозним випробуванням навіть для цієї жінки, якою б мужньою й сильною вона не видавалася. Тим більше, що міф «одинокого чоловіка» – «комплімент» необережно випущений у люди І. Франком – стосувався скоріше поезії, а не тіла й душі Лариси Косач. Фізичний біль, відірваність від дому (операцію зробили в Берліні), неможливість працювати – все це психофізіологічні чинники, які не сприяли творчій праці, що з відомих причин заміняла Лесі Українці багато інших видів діяльності. Попри неможливість жити без інтелектуальної і духовної активності (свідчення тому – масштабне листування), несприятливі психофізіологічні умови вплинули на те, що рік, про який ідеться, практично найменш плідний у біографії поетеси. За даними Ольги Косач-Кривинюк [12, 507], це всього-на-всього три оригінальних поезії. Перша, «Поворот» («Країно, рідная! Ох, ти далека мріє!») написана в Берліні 5 червня, – ймовірно рефлексія, нав'язана втому від чужини, і говорити про її художню цінність можна дуже обережно. Друга, «Єреміє, зловісний пророче», помилково датується 2-м лютим, а отже, на 7-й день після операції, що фізично неможливо, насправді – 2.12.1899, тобто майже через рік. Третя, про яку, власне, і йтиметься, стала одним із ліричних шедеврів письменниці й ключем до її творчої лабораторії.

Поезія «Як я люблю оці години праці...» (19 жовтня 1899 року) – це своєрідний підсумок роботи її душі, зболеної фізичною неможливістю писати. «Ах, ніколи ще не було мені так трудно писати, як тепер, – напише Леся брату Михайлу 21 березня 1899 року з Берліна, – власне, того, що **ідей багато**, а писати мушу коротко, се дуже врізає крила всякій ліриці! Ну, вже ж таки я встану колись, тоді вже – всі *Hahn, und Schwan, und Pferdekopf* (рівень, і лебідь, і кінська голова – нім.) – писатиму не так!» (підкреслення наше – С.М.) [13, 342]. Пройде більше, ніж півроку, поки «не так» стане реальністю. Але то буде справді шедевр **ліро-ліроепічності**. Така подвійність ліричного начала в сповіді поетеси визначена особливістю її психічної організації – «я ж власне лірик *par excellence*» [13, 368] (фр. – насамперед – С.М.), – зізнається вона в одному з листів О.Кобилянській. Крім того, подвійна доза ліризму стала своєрідним завершенням майже річних роздумів і зізнань листовних. Епістолярій цього періоду дуже цікавий відвертістю письменниці щодо мотивів до творчості та власне творчого процесу, який був для неї єдино можливим виявом власної сутності. «Що ж робити, – читаємо в тому ж листі, – коли *Dame Nature* (фр. – мати-природа – С.М.) не дала мені нічого, окрім пера в руки, а рукам не дала навіть стільки сили, щоб завжди тримати перо та й сказала: «Пиши»...» [13, 368]. Листи за неможливості творити стають своєрідним **засобом психорелаксації** («Я часом навмисне пишу листа з тим, – зізнається Леся братові, – щоб потім подерти, – се «відкриває клапан» і лихий настрій вилітає в повітря як чад» [13, 341]) і **способом реєстрації рефлексій**, спрямованих на мистецьку діяльність: «...мені

робота, як і музика, служить часом замість горчишника (морального, звісно)» [13, 382].

Чи не тому перша по-справжньому мистецька постопераційна Лесина річ починається словами «Як я люблю оці години праці», які є своєрідним паролем для входу у творчу лабораторію поетеси. Кожен наступний рядок **ліричного сюжету** (поезія – прекрасний зразок для ілюстрації цього феномена) – поетичне привідкривання таємниці, над якою філософи, психологи, літературознавці б'ються друге тисячоліття поспіль: «Як народжується мистецький твір?». Для ліричної героїні – це священнодійство, яке відбувається під покровом ночі:

*Коли усе навколо затиха
Під владою чаруючої ночі,
А тільки я одна неподоланна
Врочистую одправу починаю
Перед моїм незримим алтарем* [14, 198].

Наскільки висловлені в художньому творі думки близькі до авторських? – ще одне питання, яке ставить психологія творчості, і на яке можемо знайти відповідь лише в особистих зізнаннях, пам'ятаючи при цьому, що «*листи, написані до різних адресатів, часом являють нам дуже відмінні рівні самоідентифікації, авторка самохіть обирає різні ролі або навіть і маски*» [11, 141–142]. У листі від 21 березня 1899 року з Берліну до Олександри Косач (Судовщикової), дружини брата Михайла, української письменниці, що прибрала літературний псевдонім Грицько Григоренко, Леся Українка, розмірковуючи над проблемою «особа митця – літературний твір», зауважує: «*Недавно я читала один глупуватий роман Bourget (фр. – Бурже – С.М.), але там поставлено цікаве питання про те, наскільки справжня моральна особа артиста може і повинна одбиватись у його творах. Bourget рішає, що справжнього таланта твір мусить бути антитезою його біографії, бо, творячи, він завжди вільний від свого щоденного «я» (підкреслення наше – С.М.)*» [13, 383]. Оскільки для Лесі Українки поставлене питання не риторичне – вона, ймовірно, розмірковує над проблемою – дозволимо собі у випадку з аналізованою поезією припустити близькість позиції ліричної героїні й авторської, а твір віднесемо до **психоавтобіографічних**, тобто таких, які дають змогу пізнати особливості психіки автора. А підтвердження цим припущенням пошукаємо в листах. Адже, на думку В. Агєєвої, «*у листах незрідка відбито той психологічний досвід, ті переживання самої Лариси Косач, якими вона наділить згодом своїх персонажів. І простежити різні інтерпретації тих самих, власне, душевних станів у листах (як документальних фрагментах автобіографії) та в художніх текстах, де цей психологічний досвід стає характеристикою літературного героя, ознакою стилю, запаморочливо цікаво...*» [11, 143].

Неодноразово в листах Леся Українка говорить про пріоритетні способи досягнення високого художнього результату, які випливають із її психофізіологічної організації. Ніч, як «найкращий праці час» [14, 198], та **необхідність бути наодинці** із своїми думками досить часто згадується у її кореспонденціях. «Я навіть не люблю, щоб хтось сидів коло мене, як пишу, – прояснює письменниця свій спосіб праці в листі до Михайла Павлика від 7 червня 1899 року. – Я, живучи останні роки наполовину зовсім самотньо, присвоїла собі непрактичну звичку, а власне можу займатися літературною справою тільки тоді, коли сама в хаті, і то головно ввечері і вночі» [13, 360]. Те ж саме бачимо і в кореспонденції до Ольги Кобилянської від 4 жовтня: «...я, як Вам відомо *Nachtvogel*» (нім. – **нічна птиця** – С.М.) [13, 375]. А в листі до сестри Ольги від 16 листопада 1899 року, тобто через місяць після написання «Як я люблю...», остаточно підтвердить цю думку: «...найкраща спілка і товариство при писанні оригінальних белетристичних речей – се робоча лампа (коли не коптить) і чотири стіни, такий принаймні мій смак» (підкреслення наше – С.М.) [13, 382].

Та не лише задоволення смаку шукає поетеса у творчому процесі. Це ще й своєрідний **спосіб втечі від безсоння**, що було наслідком істерії – однієї з трьох хвороб («анемія, туберкульоз, істерія» [13, 355]), на які вона хронічно слабувала, а також **засіб компенсації** (за К.Г. Юнгом), спрямований на досягнення психічної рівноваги. Через місяць після написання «Як я люблю...» в листі до Ольги старша сестра засвідчить: «...якби не моє невсипуще, справді нелюдське писання, перериване часом сонатами та ноктюрнами, то, може б, я була знов дійшла до випадків» [13, 382]. Одразу уточнимо: йдеться про медичний діагноз «істерія», а не його відповідник «невроз» із класичного психоаналізу, який передбачає конфлікт «Я» із сексуальністю. Поетичною ілюстрацією листовних одкровенень стануть рядки:

*«Мені осіння ніч короткою здається,
Безсоння довге не страшне мені,
Воно мені не грозить, як бувало,
Непевною і чорною рукою,
А вабить лагідно, як мрія молода»* [14, 198].

Для Лариси Косач літературна праця стала ліками, які знімали стрес, викликаний як фізіологічними факторами – болем, неможливістю вільно рухатися (ортопедичний апарат сковував рухи в буквальному розумінні, і тільки купівля спеціального крісла, а це сталося якраз за 2 тижні до появи твору [13, 380], дала змогу повноцінно працювати), так і психологічними, де та ж сама «*неможливість вільно рухатись*» і належати самій собі була на першому місці. У той же час літературні «пігулки» чи «ін'єкції» мали й побічний, «галюциногенний», ефект, як, власне, й ліки, які доводилось

приймати в складні для здоров'я часи. Художньому твору це надало особливої, містичної привабливості.

Подібна відвертість наших міркувань нітрохи не епатаж, викликаний модою, а лиш коментар текстів – художнього й епістолярного, про які В. Агеєва говорить: «документ» і «письмо», «реальна дійсність» і «мінлива фантазія» стають чи то взаємовіддзеркаленими, чи то, в певних аспектах, принципово нерозрізняваними» [11, 143]. Леся Українка значно відвертіша за нас, коли в листі до сестри Ольги, яка була повірницею її таємниць, порадицею, другом, літературним критиком, зазначить: «Я знаю, що дуже невовишено вживати літературу замість морфії, але все ж се краще, аніж морфій вживати замість літератури. Сей «морфій» не дає мені погрузнути, скиснути і заснидіти – за те спасибі йому» [13, 383].

«Сей морфій» вимальовує в уяві ліричної героїні містичні видіння:

*«І любо так, і серце щастям б'ється,
І хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки»* [14, 198].

Поступово «хтось» у контексті метафоричної візії через ретроспективну вставну конструкцію – «легенду, розказану бабусею» – набуває обрисів перелесника. Поки що це – алегоричний міфологічний образ. Але метаморфози на цьому не закінчуються і їхньою кульмінацією стає його перетворення на парубка:

*«До неї уночі з'являвся перелесник,
Не дьяволом з'являвся, не марою,
Спадав летючою зорею в хату,
А в хаті гарним парубком ставав,
Облесливим – речами і очами»* [14, 199].

Причина його появи на рівні фабули «бабусиної легенди» досить прозора – порушення релігійних постулатів: дівчина

*«За кужелем сиділа проти свята,
І не молилася, й на дзвони не вважала»* [14, 198].

На рівні ж авторської свідомості, а саме вона нас, власне, і цікавить – це художня трансформація **вибору між релігійністю і язичництвом** на користь останнього, яке, за постулатами аналітичної психології, є одним із надбань колективного підсвідомого. Міфи, легенди та пісні села Жабориці на Звягельщині (за свідченнями сестри, 5-літня Леся разом з матір'ю і братом провели там літо), у яких переважали правічні язичницькі образи, в тому числі мавки й перелесники, стали для майбутньої поетеси, на думку Климента Квітки, «початком її чинності» [12, 28], відбилися в глибинах підсвідомого й знайшли, як бачимо, свій відбиток у художній творчості.

Ще один внутрішній конфлікт розв'язує Леся Українка в поезії. Його не просто номінувати й реконструювати, оскільки він існує на двох рівнях:

текстовому і підтекстовому. Об'єднувальним началом постає психічна організація письменниці, дослідження якої й уможливило розшифрування художніх смислів твору. **Перший** дає прекрасний ілюстративний матеріал для класичного психоаналізу. Відверто еротична, як для української поезії, картина побачення дівчини і перелесника:

*«Він дівчину квітчав, і молодю
Своєю називав, і коси розплітав їй,
Речами любими затроював їй серце
І поцілунками виймав із неї душу» [14, 199]*

та використаний авторкою **прийом накладання образів** наслідків того побачення в дівчини з легенди:

*«А потім цілий день
Бліда ходила, мов яка сновида,
І тільки ждала, щоб настала ніч,
Щоб з перелесником стояти на розмові...»*
й у ліричної героїні:
*«...мое свічадо тільки
Нагадає про нього вдень»,*

цілком можна трактувати як «десексуалізацію, перетворення сексуальної енергії в духовно-творчу» [3, 387]. Тобто, конфлікт бажання і неможливості одержання сексуального задоволення сублімується в художніх образах. Наслідком його мистецького розв'язання стає *«лихий* (але, підкреслимо услід за авторкою, **бажаний**) *кінець»*.

Другий, підтекстовий, рівень цитованого фрагмента в контексті наших попередніх міркувань мислиться як необхідність подолання обмеження, викликаного зазначеними вище об'єктивними факторами: хворобою та її наслідками, з одного боку, і конфлікту традиційності та модерну, з іншого. Перелесник як вісник оновлення має осягати перспективу, на певний час втрачену поетесою, і знову здобути завдяки наполегливій праці з осмислення процесів, що відбуваються у європейських та у вітчизняній літературах. У декількох листах цього періоду зустрічаємо інформацію про підготовку і виступ у Київському літературному товаристві, який відбувся 7 жовтня 1899 року (нагадаємо, «Як я люблю...» завершено 19 жовтня – С.М.), з рефератом «Два напрямлення в новейшей итальянской литературе» (про Аду Негрі і д'Аннуціо – С.М.). А 9 листопада письменниця виступить із ще однією доповіддю, яка засвідчить її безпосередній інтерес до модерного у рідному письменстві – «Малорусские писатели на Буковине». Отже, бажання увійти в новий дискурс, злитися з ним (у тексті поезії: *«стояти на розмові»*) й одержати наслідок – *«бажаний» «лихий кінець»* – стати в один ряд із блиском, ефектністю, красою (*«Він їй приносив дорогі дарунки, Стрічки коштовні й золоті квітки»*) нового літературного напряму цілком прочитується у тексті. При цьому відкриваються такі риси темпераменту

поетеси, як **активність** (властивість, котра свідчить про динаміку енергетичної напруженості життя особистості, для Лесі, передусім, внутрішньої, душевної діяльності) та високий **темп реакцій** (здатність до швидкого перебігу психічних реакцій).

Загалом же жодна із класифікацій темпераменту не дає змоги ідентифікувати психічний тип Лесі Українки. Дивовижна розбіжність зовнішніх і внутрішніх проявів робить її особистість унікальною і вимагає серйозних наукових зусиль у сферах класичної психології, психології творчості й літературознавства для створення повноцінного психологічного портрета. Проведене дослідження на матеріалі художнього та мемуарних текстів – виразних і, з об'єктивних причин, єдиних «слідів» її діяльності – сприяє виявленню деяких закономірностей, що стосуються «творчої фізіономії» письменниці, зокрема, витоків її творчої діяльності. Високий рівень компенсаторної функції психіки, здатність у творчому пориві переборювати неврастенічні та передістеричні кризи, здатність активно реагувати на зовнішні подразники у вигляді нових тенденцій і віянь у літературі давали змогу письменниці в найкритичніші періоди свого життя залишатися на вістрі творчої активності. Фізіологічна неможливість писати вірші не означала пасивного очікування. Це був час визрівання геніального тексту, який увібрав у себе свідомі й підсвідомі порухи її надзвичайної душі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
2. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
3. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – К.: Академвидав, 2003 – 392 с.
4. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
5. Роменець В. Психологія творчості. – К.: Либідь, 2001. – 286 с.
6. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К.: Наукова думка, 1991.
7. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: РВВ ВДУ імені Лесі Українки, 1998. – 295 с.
8. Олпорт Г. Личность в психологии. – М.: КСП+, Спб.: Ювента, 1998. – 349 с.
9. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
10. Громов П. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». – Л., 1971.
11. Агеева В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. – К. Факт, 2003. – 318 с.
12. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 928 с.
13. Українка Леся. Твори: У 10-ти томах. – Т.9. – К.: Дніпро 1965. – 536 с.
14. Українка Леся. Твори: У 2-х томах. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1986. – 608 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Сергій Павлович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: психопоетика., особистість автора.

THE FOLK REVENGES IN CARPATHIAN MOUNTAINS

Stephan MYSHANYCH (Donetsk)

У статті аналізується поняття «опришки» як форми народного руху за визволення бідних людей від завойовників-поневолювачів, подається історичне тло виникнення, особливості тактики ведення боротьби опришків, їхні звичаї. Аналізуються наукові праці, присвячені цьому рухові, а також – різножанрові твори українських та зарубіжних авторів (прозаїків, поетів, композиторів та режисерів).

The article analyses the notion of Opryshoks as a form of the popular movement for the liberation of the poor people from the conquerors – enslavers, the historical background of its appearance is given here, as well as the peculiarities of the Opryshoks' tactics of struggle, their customs. Some of the scientific works, dedicated to this movement, are analyzed here, and also the works of different genres of Ukrainian and foreign authors (prose-writers, poets, composers, and cinematographers).

Time boundaries of the Opryshoks movement in its classical forms are rather wide: from the XV-th up to the XX century while the lower bound in some regions (Zakarpatyie) goes back to the XIV century. It was Carpathian Mountains where the Rusichs went off being forced out of the Hizhnedunayskaya lowland by the foreign enslavers – nomadic Ugres and Baty-khan hordes especially. But before the Baty-khan invasion, the Polish army had been launching systematic devastating campaigns on the westerns regions of Kievskaya Rus, which, in fact, didn't differ much from sudden attacks of the Turkish-Tatar hordes in XV-XVI centuries. «The Poles, according to the historian N. Kostomarov, – before they occupied strong castles (of Rusichs – S.M.), ravaged surrounding villages, burnt houses, destroyed corns on fields, stole and killed a cattle, took a lot of prisoners; a king presented the beaten people as slaves to their soldiers».

The next stage of mass flight of the Ukrainian peasants to Carpathians was the period of the Lithuanian-Polish expansion to the lands of today's Ukraine. But they had been the masters of themselves only for a while – after Carpathians lands, which were meagre for agriculture, became developed, the Polish, Hungarian (and a little later Austrian) magnates and churches made their ways there being followed by usurers, tavern-owners, tenants who always parasitised on the labour of common people. The gentry and higher orders of clergy seized the best lands for themselves; they appropriated forests, pastures and polonines (the region in Carpathian Mountains without forests, which is used for pasturing

– Interpreter). Thus, the social relations, peculiar to the whole period of European Middle ages, were gradually formed there.

Establishing vast feudal manors needed cheap labour force, which was provided by the base tenure introduced there. Magnates became the owners of all the lands taken from peasants and the fields: forest exploitation, production of saltpetre, potash, salt, iron ore etc.

The life of peasants in manors, which were leased by their tenants, was especially hard. The holder's desire to obtain maximum gains during his lease caused complete ruin of the peasants' farms, mass flights of people in other regions to find a better fate. It was not only land that was leased; the rich holders leased taverns, dams, bridges, mills and creameries - all that could make a profit.

Since XVI century another form of the Ukrainian people's oppressions appeared – a religious one, having far-reaching purposes. A forcible institution of union began, which implied unification of the Greek and the Rome churches under the head of the Pope. After the union was ratified, new persecutions of the Orthodox faith and the people who professed it began. «The owners captured the church estates, which were attached to those temples and cloisters located on their lands or the lands of senior men, they forcibly turned the Orthodox churches into Uniat ones; a customary event was when a lot of Polish gentlemen who lived by their master rushed into cloister, tortured coenobites compelling them to the union: they put them into the shackles, tore out their hair, starved them and sometimes even drowned and hung them.

Apart from unlimited despotism of magnates, Polish gentry, senior men and sub-senior men, leasers and others, the Polish troops were quartered in many Ukrainian settlements notable for their particular roistering. «Our soldiers – as the Polish contemporary Starovolsky described them – knows neither faith nor Motherland: as he earns a salary from Rech Pospolitaya he would drink it away in one evening, and then he begins to seize clothes, harness and food from poor people; as he robs a lot of odds and ends, he takes them into the wagon train where he would pitch his tent and sell all he has stolen... Whether Polish soldiers go into the battle or from the battle – they strip poor people; one gonfalon comes to a village and loots it, then the second and third come, and there is no village where thirty, forty gonfalons have been. The people are crying, shouting, swearing».

And Starovolsky is lamenting: «unheard-of exactions have been established in chancelleries – gifts to assessors and judges; briberies take place everywhere: voytas (a head of local self-government in the Middle Ages in Germany, Lithuanian Kingdom, Poland and Ukraine (XV-XVIII centuries), retailers, mayors – everybody is bribed; and there is no need to say how informers harm guiltless people... The so-called exactors – collectors of taxes in cities and crown estates were also robbers».

It was naturally that people didn't silently submit to wilfulness of masters-conquerors, their protest was expressed in different forms – from mass flights to

other regions where they established the so-called slobodas free from bondage for a certain period to armed actions, which sometimes developed into large-scale popular uprisings, popular liberation wars. The oppressed peasants, according to V.I. Lenin, «were fighting as they know and as they can», but the forces were unequal. A well-organised state repressive mechanism was cruel in punishing rebels, and when the broad masses participated in these fights, the governors of neighbouring states who were afraid of dissemination of a rebellious spirit in their countries rendered their assistance.

The first large-scale anti-feudal uprising in the Carpathian region occurred in 1320-1321 in the Uzh comitat (komitat – the largest unit of administrative-territorial structure in Hungary) of Zakarpat'є under the direction of Petrunya. For two years the rioters had been successfully fighting against the army of Hungarian feudal lords and in fact had controlled the whole territory of Zakarpat'є except some well-fortified cities. After the regular army came, the rioters went away to mountains and from there as small groups they continued their attacks against their masters. That was how the troops of popular avengers began their activity; later they were called as opryshok troops. Being emerged as a result of dissatisfaction of the vast working masses, every time when the popular revolts arose they headed these movements by skilful using the tactics of partisan fight. In XIV century in the Carpathian region revolts took place every decade. After the rebellion under the direction of Petrunya there were ones in the middle and 70-es of XIV century. The rioters killed feudal lords, and especially the servants, officials, officers and soldiers of military garrisons, representatives of the Catholic clergy, whom they hated best of all. Only by gathering numeral military forces, the magnates managed to restore their control on the occupied lands. As a result of every defeat of the peasants' riots, the considerable quantity of rioters went away to mountains and forests where they continued their struggle using the partisan tactics of action.

In the second half of the XV century new waves of popular uprisings swept across Bukovina. The riot under the direction of Lev and Muha became the most large-scale one. For some years the Muha's troops had been tensely struggled against the regular royal army, which also consisted of Prussian mercenaries. Great campaigns and battles took place in spring and summer; in winter the rioters went off to mountains in order to carry out an attack against feudal lords in spring. It was treason whereby the royal armies could catch Muha and give him up to Polish gentry. And even after the punishment of the uprising leader the rioters for a long time had offered resistance until being pressed up by the superior forces they dispersed in Carpathians forests while some of them resettled to Moldavia.

The settlement of Carpathians by runaway peasants was a gradual process, the landlord's power couldn't reach the remote regions of Carpathians for a long time; therefore, in the very beginning the Carpathian opryshoks resembled the Balkan uskochestvo and the activity of Zaporozh'є siroma (poor peasants):

unable to stand the oppression of feudal lords, the most resolute persons escaped to the regions where there was no power of feudal lords and from there they made incursions on conquerors. And when the serfdom established even in the far-away regions of Carpathians, the opryshoks switched to partisan tactics of struggle and limited their activity to spring-summer-autumn months. Being increased at the expense of runaway peasants, the troops became more and more socially differentiated. The spirit of easy money incited even prosperous peasants to become opryshoks, but their only purpose was to become richer at the expense of robbery. The people exactly distinguished «real» («true») and «household» opryshoks. The former ones never robbed their own people, but only foreigners, masters and Hebrews. Sometimes they robbed their own people but only those who affected opryshoks, informed against them. Even today people remember opryshoks with a good word and consider them to be defenders against all offences. «Household» opryshoks robbed their only aim being making private profits; they robbed even their fellow-villagers disguising themselves as «real» opryshoks.

By creating an image of an ideal hero-avenger for popular humiliations and sufferings, as Alexey Dovbush is in the folklore of Carpathians, people proportioned all those who called themselves opryshoks to him, thus clearing up their real essence. «There were a lot of opryshoks, but there was nobody like Dovbush. Dovbush was charitable, he could feel sorry for poor people, therefore poor men rejoiced when they heard that Dovbush would come to their village; everybody gathered and he gave people presents, and people took care of him... Ozhenyuk fought for only twelve weeks, and everything he had taken from people, he brought to his sweetheart». The actions of opryshok Orshan are assessed in the same way: «he was not one like Dovbush, Orshan was frightful, all he had stolen he took for himself».

Real opryshoks never robbed people, poor men as the opryshoks themselves were. They became fighters not to make profits, in many cases they were forced to do it, therefore they considered their main mission to be a revenge for people's oppressors.

There were a lot of reasons for people became opryshoks or sought for their help. If at the beginning of the Opryshoks the major motive was absolute lawlessness caused by serfdom, later the new one appeared – compulsory recruitment and army service.

When the folklore about opryshoks was actively collected, serfdom and corvee became a thing of the past, therefore recruitment and soldatchina (army service) were considered to be the main reasons of origin of the movement, even in legends and traditions.

The term «opryshok» is fixed in the documents of the early XVI century (1529) though the notion existed long before this time. Common people of different regions of Carpathians and in different times called the members of opryshok troops as «forest boys», «spisakas», «fighters», «legins», «betyars»,

«haiduks», «haidamakas», «black boys», «beskidniks» etc; opryshoks themselves called their troops as «associations» addressing each other as «brother», «comrade», «blood brother» adding a name. Among conquerors, even in their official documents, opryshoks were called as «thieves», «robbers», «lotres», «tolvays», «wilfulers», «golovniks», «bandits» etc. As we can from these two sets of terms, the same phenomenon was interpreted in different ways. Even the notion «opryshok», which became widespread in both camps, had different meaning depending on the social status of person who used it.

Etymology of the term is questionable. Some researchers think it originates from the Russian words «ryskat» (to rove) and «oprochnik» not explaining how these words became widespread beyond the bounds of Russia as the name of one of the most mass movement in Ukrainian Carpathians. Other researchers suppose «opryshok» originates from the Ukrainian words «oprish» (apart from – Interpreter), «oprishyy» (separate, special – Interpreter), thus genetically combining Ukrainian and Russian sources. Both the interpretations seem to be incorrect. In order that a term «settles down» in a popular environment, its wide dissemination, «introduction» to this environment as well as a time for such an «introduction» is needed. If to assume genetic affinity of the terms «opryshok» – «oprochnic», then they trace to the ancient Russian rather than the Russian language, and the «jump» of the term to the XVI century seem to be improbable as the term «opryshok» was fixed in later times! We also regard as improbable the statement of B. Barvinskiy according to which the term «opryshok» is the local modification of the Romanian «opreze». As a lot of documents testify the people had their own rather clear, concrete and easy for etymological explaining names: «spisaki» – from the major kind of armament on the early stage of this movement («kopyo» (spear)); beskidniki – from the place where popular avengers hid (chain of Beskid mountains from Gorgany to Polish and Slovakian Tatry); «forest boys», «black boys» – from black shirts boiled down in oil, or, probably, from Chernye (Black) Mountains.

Etymology of the term «opryshok» is open for exploring. But we consider the theory of V. Grabovetskiy to be the most verisimilar; according to it the term originates from the Latin «opresso» in the meaning of «infringer», «assailant», «oppressor»! It is a well-known fact that since the Polish expansion to the Ukrainian lands and during the whole period of the Polish dominion the Latin language had been an official (judicial and administrative) language there. In the judicial terminology, an «oppressor» was one who oppresses or destroys somebody (Polish gentry in our case). Apparently, some time later this name from the written, mainly judicial, protocols passed to spoken language having been undergone some changes in pronunciation and semantics. If taking into account the popularity of the opryshoks movement and rather frequent trials over them as well as their execution carried out in order to intimidate local population, then the transition of the term «oppressor» from official use to spoken language seemed to be rather natural. In the people's minds the

interpretation of the term was based on their conception of the movement itself. Opryshoks in people's imagination were glorious knights of mountains, courageous fighters for justice, social, national and regional freedom, redoubtable and merciless avengers for people's humiliations.

The legal procedure of invaders left a lot of documents about opryshoks, but they were unilateral documents, which described opryshoks as «disturbers of peace», «criminals», «bandits», «robbers», «gultyays» (a robber in the Western Ukraine – Interpreter), «wilfullers» etc. That was how the Russian and Polish historiography of XIX century as well as some Ukrainian researchers of the past interpreted the whole history of the Opryshoks movement. When introducing Polish or foreign reader to the region of Ukrainian Carpathians, the Polish historian A. Belyovsky characterised local population as a bloodthirsty, inclined to robbery ignorant mass. His contemporary K. Voitsitsky called opryshoks «bandits», «deranged elements». During his journey along Galitsiya in 60-s of the XIX century, the Russian publicist V. Kelsiev, being assisted by the Polish and pro-Polish local highest ranks, developed «his own» conception of the opryshoks, which, according to the author, arose in the result of boredom and inactivity of the local population.

In contrast to the prevailing official historiography, the people created their own history and literature about opryshoks, which has survived all the tendentious interpretations expressing the views of those who gave birth to this movement, who supported it with all possible means, who asked opryshoks for help in the minutes of especially high danger, in the periods of unbearable oppression.

The earliest period of the peasants' anti-feudal uprisings in Carpathians, which was fixed both in the folk arts and historical documents, was connected to the last stage of the anti-feudal revolutionary movement of the Czech Hussites. After the last Hussites suffered a defeat in 1467, a lot of Ukrainian and Slovakian peasants actively participating in the Hussites movement, went off to Carpathian Mountains and became popular avengers. They, undoubtedly, laid the firm foundation for people's social resistance, which some time later developed into the powerful «zboinitskoye» or «opryshoks» movement as it is officially called in the Slovakian and Ukrainian historiographies accordingly. By this time the opryshoks movement became usual event in Prikarpat'e; the fact that 8 out of 25 items of the Radom regulations accepted by Poland in 1505 were dedicated to opryshoks proves it.

XVI-XVII centuries were the period of classical establishment of the Opryshoks movement and at the same time it was the period of the most intensive social-liberation struggle. At this time almost every youth became opryshok for a certain period. In the liberation struggle the opryshoks became the shock-forth, which imparted unusual bellicosity and good organisation to people's uprisings, which periodically flared up on the occupied territories. The troops of opryshoks in Carpathian Mountains became especially numerous after

the defeat of the uprising under the direction of G. Dozhi in 1514. As all the rioters were called «kurutses» (from the Latin *crux* – cross, its picture being the symbol of the rioters) this word was applied to those participants of the revolt who dispersed in Carpathian forests and went on struggling using the opryshok tactics and later to those who somehow became outlawed including opryshoks.

This cyclic recurrence and interdependence of popular uprisings and opryshok troops activity existed until the early XIX century. On both slopes of Carpathian Mountains the new and new opryshok troops acted; sometimes they increased from 3-4 up to 50 men and more, sometimes they split into several groups and carried out several actions. The older opryshoks switched to the settled way of life; they migrated to the regions where nobody knew them while their place was occupied by new participants – recruits escaped from the army service, farm-labourers who hadn't stood humiliations of their masters, landless peasants, unfortunate craftsmen who wanted to fight in that way for their rights and human dignity.

Intensive activity of the opryshok troops began in spring when snow began melted and trees got covered with leaves. Opryshoks gathered in the preconditioned place far away from inhabited localities, mainly on a mountain, on a polonine. If regular opryshoks gathered they began to work out the plan of a new actions, they thought over the new attack based on the information obtained during wintering. If novices presented at the gathering, the so-called exam to check their courage, boldness, dexterity was organised and a ceremony of initiation in opryshoks, which in fact was the act of fraternization was carried out. Fraternization or blood-brotherness was vitally important in relations of opryshoks. It was caused by instability of social order, private and material neediness, necessity of reliable assistance of a close person. That was why the custom of fraternization remained till the New age by the Slavonic peoples of the Balkan Mountains, Carpathian Mountains, by Zaporozhye Cossacks and, of course, by Opryshoks. In the earlier times, according to the written and folklore sources, the act of fraternization had rather difficult ceremonial symbolism (blood mixing, joint holiday meal, binding blood brothers together with one belt, drinking of wine in turn from one bowl etc.). Fraternization was consecrated by church ritual and like a wedding ceremony act was fixed in vestry books, birth certificates. In XVI–XVII formerly stringent ritualism and sacral function of this custom were lost, but fraternization reserved its major function – mutual assistance in hard moments of life. These relations were also reflected in how the opryshoks commonly addressed each other – «pane-brat» (pan – the form of address to each other in Ukraine; brat – brother – Interpreter), «brate» – (brat – brother – Interpreter). Fraternization was the base for establishing mutual relations between opryshoks and that was the only right way for mutual assistance and devotion to friends were the important backgrounds of existence of the movement itself. In real life the custom of fraternization took place when

affiliating new members in a troop and initiating in opryshoks, it had developed, sometimes ritual forms.

After a trial, the second principal stage of fraternization began: newly accepted opryshoks swore an oath of loyalty to their leader and whole association. An oath was given on weapons and the words of loyalty to blood brothers and promise to betray nobody under any circumstances were the main motive of an oath. That was how the oath was pronounced in the Oleksa Dovbush's troop: «I'm swearing on this axe to you, father (opryshoks called their leader in this way – S.M.) and you, legins-brothers (legin – fellow – Interpreter) that I will never betray you whether they would torture, quarter or burn me in master's torture chamber. And if I don't keep the oath, let this axe and this opryshok armament reach me on and under the earth...»

The responsibilities of blood brothers were not only to help and «rescue», but if necessary to kill their wounded friend to relieve him from torments and tortures in the master's torture chambers.

The words from the opryshok oath – «whether they would torture, quarter or burn me in master's torture chamber» were not simply a ritual pathetic element, but were entirely based on the real life circumstances: those opryshoks who were caught were subjected to such tortures that only subtle imagination of oppressors could contrive. They were demanded to list not only the blood brothers of their troop (in order to punish them and their families later) but villagers who communicated and helped them.

Almost in every settlement of Carpathians opryshoks had their blood brothers, who provided them with food, sheltered them in winter, let them know of danger, informed about masters' tortures over common people. As a rule they knew where to find opryshoks in the case of danger or to report something important to them. When issuing numerous edicts and universals against opryshoks, the governments of Poland, Austria-Hungary and Moldova realised this connection and therefore equated all the inhabitants who sympathised and assisted opryshoks with the latter ones. Thus, a well-known executioner of Ukrainian people Joseph Pototsky warned in the universal from 1742: «As the named Dovbuschuk and his opryshoks had their hiding places and refuges in different villages, I charged the inhabitants of my and other settlements to do their best in watching Dovbuschuk and his opryshoks, catch (them) and send them to Stanislav for punishment. If any community, in spite of who its master is, shelter and provide Dovbushuk and his gultyays (roisterers – Interpreter) with some food, it will be indiscriminately slaughtered («bez zadnej dyskrecji w pen wyceta bedzie»). If at the beginning of the movement opryshols could easily seek a shelter from persecution in forests or on the territory of neighbouring state, in the classical period of opryshoks activity their confrontation with authorities and local magnates became highly strained and it was very difficult to find a safe refuge. The rulers of three neighbouring states – Poland, Austria-Hungary and Moldavia – agreed on joint persecution of opryshoks and their

extradition to authorities of the country they escaped from. But in practice this proved to be ineffective: hard life conditions, serfdom in its worst manifestations, wilfulness of magnates, recruitment in the foreign army, conditions of army service resembling ones on penal servitude – all that promoted reinforcement of opryshok troops with new and new participants.

Cruelty gave birth to cruelty. But the cruelty of opryshoks towards invaders and their assistants could hardly be compared to inhuman savage punishments committed by Polish gentry. When analysing this aspect of problem reflected in the folk arts V. Gnatyuk warned a reader in the «Folk stories about opryshoks» that it would be incorrect to regard cruelties described in the folklore about opryshoks as features of peasant's and national spite and savagery...» Such an opinion would be unfair for two reasons: firstly, cruelty and savagery were not characteristic features of Ukrainian people and secondly, malice and humiliations were most of all peculiar to magnates, the cressets of Poland of those days. V. Gnatyuk clearly demonstrates what the Polish gentry could do on the occupied Ukrainian territories. Today there are dozens of scientific materials, which documentarily describe all the details of the Polish, Austro-Hungarian and Romanian magnates policy on the Ukrainian lands.

As the tactics of struggle improved and the movement enlarged both in quality and quantity, the authorities and influential magnates began to allot more and more funds to maintain special troops to fight against opryshoks; people called their members «pushkars» (cannon men – Interpreter), «chekanoshas», «smolyaks», «banduras». «Pushkars» were generously paid and moreover they obtained pillage after plundering all those who was suspected in relations with opryshoks. «Pushkars» enlarged their troops at the expense of local rich men, they composed the so-called rovtas to chase opryshoks. When opryshoks acted especially intensively, all young men were forced to enter rovtas; thus, «pushkars» developed the tactics of total persecution of opryshoks.

But neither «pushkars» and «rovtas» nor regular armies caused so much harm to opryshoks as betrayers and hired assassins bribed by authorities did. The authorities were more successful in this activity rather than in open battles with opryshoks. This «work» was mainly accomplished by declassed elements, local rich men, who committed robberies from time to time but pretended to be real opryshoks. The authorities paid vast sums for delivery of either dead or alive opryshok. Capture of the opryshok troop's leader was estimated in especially large amounts.

An armament of opryshoks wasn't stable during all the period of the movement. A battle-axe («topirets» or «balta») was a permanent weapon and in the course of time it became the symbol of the movement itself. The axe was very rich in carving, it was enchased with silver and nacre. A nacre knife («chepelik») was also the permanent thing in the opryshok's arsenal. At the early stage of their movement the opryshoks were usually armed with a spear, bow and bear-spear. Later they were replaced by musket, yancharka, «kris» (a

firelock), carbines and pistols. The opryshoks distinguished long (spear, «kris») and short weapon (axe, bear-spear, pistol). A broadsword or a sabre was the weapon of a troop leader. A wide leather strap with few buckles, the so-called «cheres», was used to hide money in and one could attach bags-»bordyugs» with food and other necessary things to it. A «powder-flask» hanged over the shoulder.

The clothes of the opryshoks were also different at different stages of the movement though everybody noted their passion for rich and beautiful decoration, being an object of envy for local youth, who thought the romantics of the opryshoks movement consisted in opryshok's appearance, his armament and clothes.

Coming down from mountains and forests to settlements and on holidays opryshoks put on their best clothes to flaunt before mountaineers. Then opryshoks feasted in the local tavern: they danced, sang and played demonstrating their valiant boldness, deftness and independence. This festive side of opryshoks life attracted a lot of local youths to them, who wanted to try their luck in such an inviting, as they were told, life. But only few managed to stand the test of severe everyday life of opryshoks while the other came back home when occasion offered.

Using the partisan tactics of struggle, opryshoks kept strict conspiracy, they thoroughly prepared before attacking, determining an optimal number of participants: from two-three men when attacking rural usurer or betrayer to the whole troop or union of troops when attacking a well-fortified master's homestead, stronghold or vegetable garden. When doing this, they resorted to various devices. It was a stratagem whereas they destroyed a well-fortified manor-house of Zolotnitsky near Bolehov; its master was very cruel towards the local population, he organised raids against opryshoks. The peasants asked opryshoks for several times to defend them from the wilfulness of their master, but opryshoks couldn't catch the cruel gentleman unawares for he was very cautious. Then Dovbush resorted to a ruse: he asked a priest in the village belonging to Zolotnitsky to organise a supper on the day X for thirty persons. The priest reported this information to his master, and organised the supper. Zolotnitsky armed his servants, took some soldiers to help him, left in his manor other masters who gathered there from all the neighbourhood and few servants, secretly made his way to the village where the opryshoks should arrive and laid an ambush there. Dovbush along with his fellows observed the movement of Zolotnitsky's troop; then he encircled Zolotnitsky's manor, dispersed his servants, punished the gentry, seized a rich plunder, burnt the manor and disappeared. Zolotnitsky saw the fire too late – when he came back home, he saw only the ashes instead. Meanwhile Dovbush hurried up to the supper organised by the priest and there he celebrated the victory.

In their struggle against oppressors – and the folklore repeatedly mentioned this – the opryshoks were guided by socio-class motives, they were devoid of a

feeling of national limitation and struggle: they fought only against Polish, Hungarian, German, Hebrew and «their own» Ukrainian renegades-oppressors, landlords advocating serfdom, tenants, usurers and tavern-owners.

The opryshoks movement was especially intensive before and during the popular-liberation war of Ukrainian people in 1648–1654. Inspired by the victories of the Zaporozh'e army under the head of Bogdan Hmelnytskyi, the population of Carpathians chosen the way of opryshok struggle. Polish gentry left its estates and hid in fortifications. But opryshoks learned how to get over stronghold walls and catch the gentry there. One knows the activity of Zakarpat'e opryshok Fedor Fokas, who smashed Polish gentry and Hungarian magnates in the middle of XVII century.

The opryshoks movement as a mass phenomenon lasted until the serfdom was cancelled in 1848. In the second half of XIX century an intensive social differentiation among the Western Ukrainian peasants began, that brought about mass emigration of peasants wishing to find their better fate in Canada, US, Argentina, Brazil and other countries. But the opryshoks tradition didn't die: here and there small troops of popular avengers appeared being headed by deserters.

Ilya Lepey and Yuri Klivets who acted in the region of Mezhygorye in Zakarpatye in 30-s of XX century can be regarded as the last Carpathian opryshoks.

The popular tradition, from legends and traditions about opryshoks-bogatyrs (bogatyр – a man of a superior strength in Russian folklore (Interpreter)), constantly developed the motive of succession of an opryshok occupation. That was how the fifteen-year-old Gligor Pintya began to be taught by the old opryshok-captain.

Pintya was an unusual opryshok, a leader of opryshoks-bogatyrs. His athletic strength is testified by the fact that he made and lifted on the high mountain a cannon; they poured ten buckets of gunpowder in it and put a huge stone-boulder instead of shot. Pintya's shoes (postols) were as big as a boat, and his boot could contain a man of medium height.

The opryshoks of older generation were also socially differentiated. Those of them, who defended people's interests and shared the wealth taken away from masters with poor people, enjoyed sympathy and support of the people. Their deeds were colourfully poeticised in the folk arts. They perish owing to betrayal of a hired assassin rather than in open fight from the enemy's hand. Justifying a murder based on the feeling of revenge as well as a murder in an honest fight, the people condemn killers, who sometimes turn to be former friends of opryshok who have betrayed their blood brother in exchange for money. Another category of opryshoks, who studied only their own interests, though having outstanding features, perished ingloriously.

Those opryshoks-bogatyrs who didn't limit their activity to struggle against local rich men were especially popular among people. In the difficult periods of

struggle with foreign aggressors those opryshoks headed the whole-national movement to fight against them. In such a way Belogolovyy was depicted in popular manners, who headed people to organise an armed repulse to the Turkish-Tatar hordes. The people's army under the head of Belogolovyy not only smashed superior enemy forces, but intruded upon the enemy's territory.

In numerous works of different genres (thoughts, historical songs, ballads, legends, traditions, stories etc) Ukrainian folklore reflected all kinds of social protest and liberation war: mass flights of peasants from the serfdom oppression, popular-liberation war of 1648–1654 under the head of Bogdan Hmel'nitskiy, the movement of haidamakas in XV–XVIII centuries and the movement of opryshoks in XV–XX centuries, peasant uprisings and attacks of separate troops (e.g. headed by U. Karmelyuk, M. Kobylitsa) against serfdom oppression, attacks of single avengers (semen Garkusha, Zasorin and others) against representatives of the ruling class. In folklore the heroes-fighters and protesters are characterised with the deep popular sympathy, their life and death being idealised while their high human features being admiringly described. This people attitude towards participants and leaders of liberation movements conflicts with their tendentious description as destroyers and robbers in nobleman's and bourgeois historiography. T.G. Shevchenko was strongly against such forged definitions. Continuing T.G. Shevchenko's traditions, the Ukrainian writers of the late XIX – early XX centuries – Ivan Franko, Pavlo Grabovskyy, Mikhail Pavlik and Lesya Ukrainka – stood up for social-liberation movements of working people and popular avengers against the attempts to defile and humiliate them, to treat them as usual robbers. They regarded as unacceptable P. Kulish's position who in his collected poems «Hutornaya poesia» (Farm poetry – Interpreter) depicted popular avengers as barbarians, robbers, destroyers of culture, which supposedly was carried by the Polish gentry (culturnics (culture bearers – Interpreter) – according to P. Kulish terminology) to Ukraine. P. Kulish would like to cancel out the authority and strength of liberation movements of the past, to diminish their impact on spiritual life of workers in the second half of XIX century; that's why he distorts and blames their heroic past. I. Franko categorically discredited P. Kulish's tendency, and noted the principles of robbery were the mean of workers' oppression in the hands of the ruling class. It was this class, which performed robbery and destruction. And popular avengers struggled for freedom and they were not a «dark strength», as P. Kulish described them, but bearers of ideals of justice and freedom.

Folk art about opryshoks is notable for a great deal of themes and genre characteristics. This is stipulated by some factors, including continuance and importance of the opryshoks movement in Carpathians as a form of popular-liberation and anti-feudal protest of working masses, parallel existence of the peasants' liberation movement of «zboiniks» (gaiduks) in neighbouring to Ukraine countries – Poland and Slovakia, unity and mutual support between

multinational troops of popular avengers promoting both mutual enrichment and mutual penetration of these peoples' folklore. This process found its reflection in the common epic heroes (Slovak, Polish and Ukrainian Yanoshik, Romanian and Ukrainian Pintya etc.)

The recording of folklore about opryshoks starts as early as the first decades of the XIX-th century. By that time it was rich enough for Vatslav Zalesky to make a special rubric – the so-called «songs of opryshoks» (among the following cycles as reaping, pastoral, hunters' and soldiers'). It's worthy of note that folk art sometimes called opryshoks as haydamaks that had been recorded in the works published by O. Zalesky.

It was the aforementioned collection where the most popular opryshok ballad about Dovbush «Oh, in the green grove young Dovbush goes» was published. As compared to many of those versions published later, this one is characterised by a socially pointed end, which deals with the spread of anti-feudal intentions of popular avengers.

It was in the first half of the XIX century that the original folklore was recorded by Ya. Golovatskiy and many of his correspondents. I. Vagilevich's literary activity was marked by exceptional single-mindedness. In his researches he held the folk conception of the social phenomenon of opryshoks rather than official one, which treated them as brigands and robbers.

A comprehensive research into the opryshoks movement in the historiography of the XIX century was done by Ju. Tselevich, who wrote a monograph on it as well as a series of articles about Oleksa Dovbush and his followers. As a historian, Yu. Tselevich first investigates this aspect of the phenomenon, yet he pays attention to inexhaustibility of works about opryshoks including legends, myths, narratives and songs devoted mainly to the personality of Oleksa Dovbush. Ju. Tselevich raised a point that many of opryshoks known by documents were not projected in the folk art and, conversely, the national heroes being sung of in folklore, were missing in the documents.

The reasons of this disparity were accounted for by I. Franko. Every mountain-dweller had a name and a nickname widely used by local people, whereas in documents he was recorded under the second name, which could be unknown to the public. It was this name that appeared in documents, judicial acts etc. And folklore employed a well-known opryshok's name. It was rarely that both opryshok's names were the same as in the case of Shtola (Shtolyuk). Despite the fact that the name of this opryshok was missing in documents, I. Franko claimed that it was a fairly real personage. The evidence of this was that the people of older generation remembered the opryshok describing him in a lovely manner and in details. By comparing the narratives and traditions with the song about Shtolya, I. Franko takes notes of the fact «how precisely the song follows in the footsteps of real events that can give us an idea that other songs about opryshoks can be also regarded as more or less true statement of the real facts.

The works on making a fundamental collection of the folklore about oprishoks in the Ethnographic Commission of the learned society named after T.G. Shevchenko was commissioned to V. Gnatyuk. In 1907 V. Gnatyuk made an appeal to record folklore about opryshoks, got it published in «Khronika» of the society, and sent the prints off to many of the correspondents of the Gutsul, Bukovina and Galitsia regions. At the time when the work at the collection was all under way, there appeared another serious publication of the folklore about opryshoks in the 5-th volume of «Gutsulshina» by V. Shuhevich.

The collection by V. Gnatyuk was published in 1910 thus having symbolised a new stage in exploring the folklore about opryshoks. It is up to now the most complete and secure collection of folklore in the Carpathian region in regards to scientific investigation of this phenomenon. V. Gnatyuk's collection seemed to have illustrated an extraordinary wealth in the genre folklore about opryshoks as well as its considerable proportion among oral works of the Carpathian inhabitants in general.

The first works about opryshoks seemed to appear, probably, as early as the 15-th century when the opryshoks movement as an anti-feudal one began to acquire its spread and wide repercussion in Carpathians. In any case, S.F. Klenovich in his poem «Roxolania» («Rus») in 1584 depicted the dance of the Carpathian opryshoks. The early period of opryshoks activity is connected in people's memory with bogatyrs and giants, endowed with tremendous physical strength and acting alone. It was only in extreme cases, when the necessity of defending native land from the Tatar-and-Turkish invasion arose, that oprishoks-bogatyrs headed the people's struggle against invaders. In Bukovina these fabulous heroes were called «fighters». V. Gnatyuk published a tale of an elderly Bukovina female about combat of a woman (who turned out to be of bogatyr's stock) with fighter. It is difficult to draw some definite conclusions about this type of opryshoks based on the material of one text, the more so as the written subject is attached by oral tradition to conventional wandering fighters, travelling around villages to entertain local people by fighting with the local strong men.

Fyodor Golovatyy, who headed the troop of popular avengers at the end of the 15-th century, can be referred to the pleiad of the oprishoks-giants. The whole cycle of folk myths and legends about Fyodor Golovatyy portrays him as an exceptional personality endowed with tremendous physical strength and fortitude. According to the people's notion, Golovach is a glorious voevode (army commander in medieval Rus – Interpreter), an invincible progeny of ancient bogatyrs, fit enough to conquer the enemy army on his own. Before setting off for the war against the Turks, Golovach ordered a steel broadsword 12 sazhen long (sazhen – Russian measure of length equivalent to 2,13 metres – Interpreter). The opryshok-giant was different from common people not only in that he could eat a lamb and drink a barrel of wine in one gulp. The main

distinguishing feature about him was that neither a bullet nor a fire could damage him. He loses his life not in the battlefield but because of the betrayal.

There is a lot in narrations about him that tallies with what was told about Oleksa Dovbush.

They are separated by almost a century and a half, but it's due to the people's fantasy that they are made contemporaries, and Alexey Dovbush became a successor of glorious deeds of Golovach. At a village headman Golovach got a little bit downcast knowing not who would go on smashing the Polish landlords and he carried out trials for the young Hutsuls (Ukrainian inhabitants of the Carpathian region - Interpreter), who joined his troop. The choice fell on Aleksey Dovbush who had been given some philtre to stave off any misfortune from him» in addition to the experience of fighting oppressors.

The folk works about opryshoks and haydamakas appeared to be the virtually inexhaustible source for most of the writers, artists and composers of the time when Ukrainian literature, music and fine arts were forming. It is impossible to investigate this theme having confined oneself to merely enumerating the most remarkable works because it is so rich in factual material. And not only Ukrainian literature is included in it, since the heroes of opryshok and haydamaka epos were the ones to have drawn attention on the part Polish, Czech, Slovak, Hungarian and other cultures.

The character of folklore in its treating the opryshoks and haydamakas movement depended largely on Weltanschauung base of a writer, artist and composer. If the works of representatives of ethnographic realism and romanticism can be regarded as the initial stage, the ones to continue the series are realistic works of the second half of the XIX–XX centuries. The works by A. Storozhenko, Narezhnoy, I. Vagilevich, M. Shashkevich, Ju. Fedkovich and others can be considered the searches of the ways to enlightening the subject-matter with a somewhat shifting the emphasis on the sphere of adventures and science fiction. The top stage in interpreting the social movements of the XV–XX centuries and employing folklore about opryshoks and haydamaks is presented by the works of T. Shevchenko, M. Staritskiy, I. Karpenko-Karyy, I. Franko, I. Olbracht and others. The substance of folklore in the works of many other writers is manifested in panoramic representation of deep and bright pictures of the people's past, which gave rise to the opryshoks and haydamakas movements rather than in imitation and direct use of folklore works.

The Carpathian opryshoks interested not only Ukrainian writers. In the second volume of the literary miscellany «Haliczanin» (1830) Evbgeniush Brotsky published a short story «Opryshoks in Carpathians» thus having introduced the personage of Alexey Dovbush to a Polish reader. In one of the Warsaw literary miscellanies there appeared a story by K. Vuitsitsky «Dovbush» which was translated and published in Czech language a year after. An Austrian writer K.-E. Frantsos in his novel «For truth» (1882) depicted the Carpathian opryshoks in a generalised image of Taras Barabolya. A Czech writer Ivan

Olbrachtnarrated about «the last opryshok in Carpathians» in the novel «Nikolay Shugay, a brigand» (1933) and so did the Orskiy prose writer Bela Illesh in the story «Nikolay Shugay» (1922). Under the influence of the Olbracht's novel V. Grendzha-Dopsky wrote a story «Ilka Liney, a Carpathian robber» in 1936.

The Capathian opryshoks were first portrayed by Yuzef Kozhenyovsky in his drama «Carpathian mountaineers» (1841). The main character of the drama is Pokutje opryshok Antos' Gevizorchuk. This work was translated from Polish to Ukrainian by M. Ustiyanovich, K. Klimkovich, S. Tobilevich, G. Hotkevich. The song from this drama – «Verhovyno, svitko ty nash» – in M. Ustiyanovich's free interpretation became a folk one. In 1843 Yu. Kozhenyovsky's drama was translated into Russian under the headline «Mountaineer» and partially published in the Kharkov literary miscellany «Molodyk» (the young – Interpreter). The play managed to run into several productions on the Ukrainian stage. The main parts in it were played by P.K. Saksagansky, M.K. Zankovetskaya, M.K. Sadovsky, M.K. Sadovskaya-Barilotti...

It was Yu. Fedkovich's drama «Dovbush (in addition to the three versions in Ukrainian, the author wrote the version of his work in German) that ran on the stage much longer than one theatrical season alone. The Galitskiy theatre named after O. Bachinsky staged Yu. Fedkovich's play in Chernivtsi, Vizhnitsa, Ugly – the places of opryshoks activity, while the other theatres did the same in Sambor, Drogobych, L'viv...

The stage interpretation of Dovbush's activity was also given by Ignat Khotkevich. Although the tsar's censorship banned publishing his historical drama, it had been running on the stage, having enjoyed a great success among spectators-gutsuls just because all the parts were played by common peasants. In 1937 Bogdan-Igor Aptonich wrote a libretto of the opera drama «Dovbush» (it hasn't been staged).

The opryshok subject-matter was the one to be dealt with composers and cinematographers. It was S. Lyudkevich who composed the opera «Dovbush» in 1955. A. Kos-Anatolsky composed music to the ballet «Dovbush's shawl», the first production of which was made in 1951. In 1960 there was released a film «Aleksey Dovbush» (Kyiv film studio named after O. Dovzhenko with scenario by L. Dmiterko and V. Ivanov).

The theme of opryshoks keeps agitating both prose writers and poets. There appeared the following novels «Opryshoks» by Vladimir Gzhitsky, «Chornogora» by Boris Zagorulka, «Under the sword of Damocles» by Arcadiy Pastushenko, a dramatic poem «Dovbush's glory» by Yuri Shkrumelyaka, «Ballad about opryshok» by Yaroslav Shport, «Parable about strength» by Dmytro Pavlychko.

The opryshoks branded deeply in the history of people fighting against social oppression. In the village Pechenezhin near Kolomyya a historical memorial museum of Aleksey Dovbush was opened. The museum exhibits as well as the archival documents show the way working people succeeded in

overcoming adversities throughout the centuries and kept struggling for the happy day to come.

A sort of memoirs about anti-feudal movement in Carpathians can be presented by spivankas-chronicles (spivanka – a genre of Ukrainian folklore – Interpreter) and folk fiction as well. In the middle of the XIX century a song about capital punishment of the opryshok Nasikok was recorded but there were no data about him left in the documents. The examples like this are not at all single. That's why while researching into the opryshoks movement the entire picture can be opened up by using both kinds of resources – archival documents and people's memory.

On the edge of the village Pechenezhin a monument to Aleksey Dovbush was erected. As a monolith the opryshok's head cut up in austere forms rises up from a small mound; he has a bartka in his hand – a symbol of non-subjugation of freedom-loving mountain-dwellers. The monument has no base. This symbolises indissoluble links of the outstanding leader of anti-feudal movement in Carpathian Mountains with people and native land. The monument was erected in 1971 by sculptor V. Borisenko. There is also the Dovbush's stone on the river Seret.

Narrator Mikhail Bushko from the Carpathian village Rekit finishes his tale about the Dovbush's well in the following way: «The one who drinks from it, feels how it renovates energies. And then a person on the road thinks: «If you can't do anything good for people, you should at least dig out a well». A poet Dmitriy Osichny invited people to drink the water from the Dovbush's well in the bitter time of the ordeal, in 1942, as it contained historical truth about inevitability of victory of good over evil («Dovbush's well»).

Every new work about opryshoks demonstrates that when the opryshoks movement stopped its existence, the traces of popular avengers were not lost. The canvases by M. Ivasyuk, D. Botushansky, O. Kulchipskoy, S. Voreika, sculptures by M. Osipenko, O. Zdyhovsky, V. Odrihovsky, V. Svidi, poems by Yu. Gyurshosha-Kumyatsky, L. Zabashta, P. Shunets, S. Pushik, M. Vlad, O. Yanchik point to this fact clearly. This collected works of the folklore about opryshoks being a bit of abundant oral folk art can well bear out imperishability of the good name of those who had been shaking serfdom foundations and struggling for social justice.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мишанич Степан Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

Наукові інтереси: фольклористика, фольклорно-літературні взаємини, південнослов'янський фольклор.

ПОВІСТЬ Я. ГАЛАНА «ГОРИ ДИМЛЯТЬ» ЯК ORDO AMORIS¹

Валентина НАРІВСЬКА (Дніпропетровськ)

У статті розглядаються неоромантичні тенденції, зокрема проблема любові як художнього кореляту концепції відомого німецького філософа Макса Шелера, а саме розроблений у його праці ресентимент у структурі моралей.

The article views the tendencies of Neo-romanticism, namely the problem of love as the artistic correlate of the conception of famous German philosopher Max Scheler, particularly the resentment in the structure of morals developed in his works.

Я. Галан належав до тих творчих індивідуальностей, чиє буття завжди було оповите таємничістю, загадковістю, а тому його лик, творчий і особистісний, викарбовувався не стільки із реалій життя, скільки із містифікацій. Він був немов приречений вибудовувати власну «життєву ідеологію», тобто практичну філософію як «не-офіційну і не-спеціалізовану мову свідомості і культури» [4]. До того ж, в історії світової літератури далеко не поодинокими є постаті письменників, для яких «ідеологія, ангажованість, соціальний пафос були складниками стратегії свідомо спрямованого творчого пошуку», як, наприклад, у Гюго і Жорж Санд [24, 71] чи в митців літератури ХХ ст., серед яких убачається і Ярослав Галан. Його внутрішня ідеологічність теж виявила себе не в «ідеологічних надбудовах» (у вигляді гострої суспільно – політичної публіцистики чи драматургії), а ймовірніше в художньо осмисленій ним ідеологічній сфері романтичної любові.

Читач, сучасник Галана, ще перебував у полоні романтичної «американської агонії» Т. Вульфа, Е. Хемінгуея, С. Фіцджеральда, «революційного епосу» Ю. Яновського, та вже очевидною була потреба нових романтичних імпульсів. На думку В. Толмачова, у кожного з письменників було своє розуміння суспільно-історичних зрушень. Так, у Хемінгуея це «Велика війна», у Фіцджеральда – «епоха джаза», у Фолкнера – Громадянська війна, у Вульфа – обставини власної біографії [19, 331], у Яновського – революція. Чи то наздогін зниклого спалаху романтичності кінця 20-х – початку 30-х рр. (у її різноманітній смисловій модифікації), чи в передчутті нової хвилі від усвідомленості «всеосяжності загрози», навислої над людством, чи то в граничній інтерференції цих явищ з'являється повість «Гори димлять». Найбільш яскравий, на наш погляд, і в художньому, і в естетично-програмному плані твір Я. Галана був написаний 1938 року (польською мовою). Сюжет повісті, на перший погляд, простий: донька священника, дотримуючись слова, що дала батькові перед смертю, вступає до шлюбу з його товаришем, начальником прикордонної застави. Проте сподіванням батька, що тим самим він

¹ Ordo amoris (лат.) – порядок любові, вираз, який вживає німецький філософ ХХ століття Макс Шелер.

забезпечив тихе, благочестиве життя дочки, не судилося справдитись, оскільки в її долю ввірвалося кохання.

Смисловим центром повісті є любов з достатньо очевидними романтичними традиціями як такими й традируванням змістовних можливостей слова «любов», його здатності до саморозвитку через аллюзивне студіювання трактату Стендаля «Про любов», зокрема, його ключового поняття «ідеологія любові», що набув статусу романтичного модусу*.

У повісті Галана відбилася не стільки тенденція «філософії особистого чи особистісного рятування» від пережитої ним у Польщі низки пригод (аж до перебування у в'язниці), скільки емоційне відчуття нової хвилі європейської духовної історії, пов'язаної з усвідомленням її недостатньої насиченості романтичним світовідчуттям, романтичними сподіваннями перетворення світу. Очевидне знецінення романтичного культу мистецтва, що призвело врешті-решт до духовної спустошеності цілого покоління, конче потребувало нових романтичних форм піднесеності духу. У Галана це вилилось у потенціювання модусу любові, наповнення його «неоромантичним» змістом, зумовленого зокрема й «некласичними» формами західного філософствування, насамперед концепцією одного із засновників філософської антропології Макса Шелера, ідеї якого мали неабиякий вплив не лише на суспільну, а й на художню думку. Априорність «матеріальної етики цінностей», за задумом Шелера, має протистояти й філософії життя як ідейній течії, і ціннісному релятивізму Ніцше з тим, щоб утвердити значущість людської особистості в умовах жорсткого наступу цивілізації з метою оновлення, піднесення її творчих потенцій [22, 23].

Оповідь Я.Галана – про провінційне життя західноукраїнців на кордоні з Румунією і Словаччиною, на Покутті. І ця географічна локалізація є своєрідним анонсом низки пригод, таємниць, а над усе особливої історичної значущості приватного життя особистості. І все, ж при певній впізнаваності географічного образу Карпат, відчутне прагнення автора перевершити цей світ. У зв'язку з чим він гранично наповнює текст художніми аллюзіями. Це вивільняє його героїв від географічної залежності, продукуючи їхню художню підпорядкованість, зумовлюючи ланцюгову реакцію імпульсів свободи волі. При всій очевидності організаційного традиційного романтичного начала повісті – теми любові, сюжетна лінія не зводиться лише до любовного трикутника, до подружньої зради. І справа навіть не стільки в насиченості драматизмом подій, постатей, почуттів,

* Аналізуючи види любові, поширені в тих чи інших класах суспільства різних історичних епох, Стендаль підкреслював: «Якщо ідеологія являє собою детальний опис ідей і всього того, що може входити до їхнього складу, то ця книга є детальним описом усіх почуттів, що входять до складу пристрасті, що іменується любов'ю» // Стендаль. О любви. – М., 1979. – С.17.

скільки в незримій присутності естетичної надбудови у формі не задуму, а романтичного образу твору, що уособлює ідею любові, продукуючи її художнє обживання на неоромантичному ґрунті. Цілком імовірно, що первісним у Галана був саме образ романтичного твору, що має статус трансхудожності у сфері «неоромантизму».

Повість можна було б означити як ландшафтну: у ній, з одного боку, відчутний відгомін ідеологічних засад пейзажності як учення про «природну людину» і її злиття з природою, примножених *тенденціями художнього ріджіоналізму* з його одухотвореністю ідеями національної самобутності, примітивізму, з іншого – *ідея пленеру* як передачі багатогамми натури, вияву краси природи від сонячного світла й повітря, кольорових змін, переходів, нюансів, кольорових тіней. Контраст чистого осяйного світла і темряви привнесений ірраціональною стихією – це ландшафтний образ Карпат, що *втілює доторканість та інтерференцію неоромантизму і імпресіонізму*. Перефразовуючи відоме визначення імпресіоністичного живопису, що (формованого, за переконанням фахівців, і під впливом англійських художників Констебла, Тернера), підкреслимо, образ Карпат у повісті немов побачений крізь гру світла і «самого життя» [25, 5], у ньому враження певного історичного моменту, який розкриває людські пристрасті героїв Я. Галана. Але водночас відчутна потужна романтична естетизація ландшафту, нав'язана, ймовірно, художньою класикою, зокрема, картиною К-Д.Фрідріха «Ранок у горах», де, за не менш класичним тлумаченням, конкретний ландшафт поступається перед ідеєю гір. Утворюючи довгий, безконечний ланцюг, вони йдуть за самий горизонт, зливаються з небом, грізно-матовий фон якого домінує у всій верхній частині картини. Так, ідея гір переходить у ще більш узагальнену ідею безконечності природи і всесвіту... [2, 116–117]. Естетизуючи образ карпатських гір, Галан немов перебуває в силовому полі як романтично-художніх, так і романтично-критичних кліше: поєднуючи рефлекторно-пізнавальне й споглядальне, письменник створює систему традиційних образів і тим самим асоціативно нарощує смисли ландшафту*.

У самій назві повісті є провокативний момент, свідомо алюзія на твори класичного романтизму, зокрема англійського, передовсім, роману Е. Бронте «Грозний перевал». Галан задає традиційну тональність з інтеграційного перегуку, порівняльне тлумачення смислу якого мало забезпечити розгортання «зустрічі» романтичного і «неоромантичного» модусів у тексті. Сенс інтриги в тому, що в ній, з одного боку, використана класична традиція англійського романтизму, а з іншого – «неоромантичність», зумовлена колізіями ХХ ст., але зрозуміла лише через

¹ Про відмінності між пейзажем і ландшафтом див.: Landscapology: Избранная аннотированная библиография по вопросу ландшафта и пейзажа в литературе / Сост. Слава И.Ястремский // Вестник гуманитарной науки. – М., 1996. – № 2 (28). – С. 36–37.

свою причетність до романтичної класики. Спадкоємність романтичних модусів виражена уже самою назвою повісті в особливій стилістичній формі – абстрактного теперішнього часу, водночас як би синхронного й позачасового, що надавало смислу подовженості романтичній події «гори димлять...». При цьому, акцентуємо увагу, в Е. Бронте статичний простір (перевал, на якому відбуваються всі події роману), а в Я. Галана – динамічний стан, «гори димлять», тобто немов погляд цієї миті, враження, але в більш матеріальній явленості, оскільки цей стан є результатом позиційно різних поглядів-вражень.

Локальний простір повісті багатовимірний, оскільки насичений ірраціональною стихійністю, утримуваною в духовному світі особистості на рівні модусів романтизму (найбільш відчутний у цьому плані лицарсько-пригодницький дух Грааля). Головним героєм Я. Галана є «благородний розбійник» Іван Семенюк, який уводиться в текст повісті відповідно до традицій романтизму як незнайомець, як нічний подорожній з відповідними атрибутами – зброя, стривожений кінь, гори, тобто топоси, що у свідомості читача продукують думку про життя, сповнене пригод, таємниць, тим самим забезпечуючи статус його винятковості. У такий спосіб Я. Галан наповнює змістом романтичний образ повісті. Неоромантична свідомість письменника «пригадує» одне з феноменальних явищ, якими переповнена історія культури – «нічну» епоху. У культурі філософії такими вважаються часи архаїчних культур і доба Середньовіччя. Але при цьому поза увагою залишається архетип ночі в романтизмі та його традирування в неоромантизм ХХ ст. Тоді, як у «нічні» епохи, за свідченням науковців, виявляються тенденції до підвищеної семіотичності повсякденності, замкненого простору й зворотної спрямованості вектора культурного часу, тобто до минулого, в якому черпаються соціокультурні зразки для сьогодення [13, 46], що, власне, і відбувається в тексті Я. Галана.

Повість вибудована як любовна взаємодія людських доль, але відчутна їхня зумовленість драматизмом процесу розпаду єдності європейської цивілізації, що спричинив різкі зміни в культурному бутті. У повісті це виявилось в актуалізації етноекзотичності, переповненої вітально-інстинктивними факторами – емоціями, пристрастями, чарами. А звідси мінливість, уразливість, крихкість цього світу, в якому вгадується один з аспектів дихотомічної моделі «спільнота – суспільність». Соціальна належність до неї героїв Галана апріорна, а зв'язки між ними мають емпіричний характер, ґрунтуючись на співпереживанні як взаємодії «колективного підсвідомого», культурних архетипів, але передовсім романтичних модусів, що й надають цілісності, об'ємності художньому світу повісті. Мотив сплетіння доль головних героїв повісті немов народжується із романтичного звукового топосу церковного передзвону, що з'являється на перших сторінках повісті як вісник зустрічі з

неординарними постатями, високими почуттями, але водночас пробуджує очікування драматичної їхньої розв'язки.

«Прекрасною дамою»¹ в повісті є Ольга Погодняк, дочка священника, дружина коменданта прикордонної застави. Взаємини Івана й Ольги ускладнюються не лише протистоянням щодо Погодняка, а й тим, що Іван підкорив серця Марічки – феномен «природної людини» й аристократки Аврори. Взаємини героїв у художньому просторі повісті зумовлені шелерівським розумінням і тлумачення актів симпатії: якщо справжня симпатія ототожнюється з любов'ю як зустріччю, а отже, співучастю з життям Другого (Ольга), то несправжність – із симпатією, що руйнує екзистенцію Другого (Марічка, Аврора). Віссю цього співбуття є Іван Семенюк – образ наповнений багатозначністю романтичних смислів бунтівної людини – руссоїстського, поглибленого байронізмом, у поєднанні з рисами фольклорного розбійника-месника й водночас надзвичайно чуттєвого ліричного героя.

Основний конфлікт повісті виражений протистоянням природи і цивілізації, Він несе на собі знак високих класичних традицій – повернення до руссоїстської ідеї морального превіалювання природи над цивілізацією. Водночас антитеза гармонійної природи й бунтівної людини надає конфлікту неоромантичної якості; герой Галана бунтує не стільки проти руйнівної сили цивілізаційного світу, скільки проти романтичного бунтарства і в собі, і як такого, що вже вичерпало свої потенції. Його бунт спричинив своєрідну ланцюгову реакцію: це і ніцшеанський за своїм змістом, хоча як такий нею ще не усвідомлений, бунт Ольги проти рабської покори християнській моралі, вибухово нарощуваний бунт Марічки проти власного природного ества, що вже не утримує її в гармонійному бутті зі світом, зрештою, це тихе бунтарство Аврори, втомленої від цивілізаційних насолод, сповненої безупинного бажання відчувати живий подих природи й пережити почуття романтичної пристрасті.

«Неоромантичність» Галана увиразнена природничим компонентом, до того ж у подвійному сенсі. З одного боку, у ній відчутне переломлення філософсько-естетичного змісту поняття «духовна пригода» (за Гегелем), що визначає зумовленість людського існування здебільшого зовнішніми ситуаціями, навіть випадковостями, призводячи до формування «випадкових колізій», відсутності мети і що формує у романтизмі сенс буття як пригоду (...«приключенчество», за термінологією О. Лосєва) [9]; з іншого – тенденції романтики, що беруть свій початок від масового, від авантюрно-пригодницької прози й не лише польської, але й не менш оригінальної західноукраїнської, львівської (хоча «рухома естетика»

¹ Але є необхідність унести до цього поняття корективи з огляду на зміни культурної епохи: «Світські взаємини як основний елемент, що формував стиль життя, у XIX столітті був поступово втрачений... Поняття «дама» залишилось у минулому, дама перетворилась на жінку...» Див. : Латур Ани. Дама в истории культуры. – М., 2002. – С.6.

вказала на цей факт не без долі критицизму й зверхності). Цей *прорив романтики в «неоромантизм»* типологічно співвідносний із закономірностями, узагальненими М. Бахтіним, з його теоретизуванням щодо пригодницького змісту літератури. Ним, як відомо, виокремлені як поетологічні категорії внутрішні ідеологеми «раптом» («вдруг»), «саме в цей час» («как раз»), що своєрідно призупиняють причинно-наслідковий хід подій, «відпускаючи» тим самим художній простір під владу випадковості [3, 119–120; 18]. Саме панування випадковості в образі розбурханої ріки є поштовхом до утворення «світоорганізму» – категорії хоча й суто романтичної – з безконечними аналогіями, але в трансформації Галана з панівними тенденціями ніцшеанської тілесності, людського тіла (християнки, що мала б бути благочестивою), в якому, за Ніцше, «знову оживає і втілюється як найбільш віддалене, так і найбільш близьке минуле всього органічного розвитку, крізь яке немов безшумно протікає величезний потік, розмиваючись далеко за його межами – це тіло є ідеєю, що більш вражає за стару «душу» [14, 324]. Розбурхана ріка, потік, водяний вир є своєрідними феноменами тривоги, напруги, що створюють образ «тотальності» вже романтично – «неоромантичного» переживання; відбувається інтерференція тіла і духу як захопливої культурно-історичної, але над усім духовно-душевною дією, що постулює або динамічний зміст гармонії, або вибух ірраціональності, але в будь-якому разі це порив до єднання з Космосом*.

Змістовності «духу часу» набувають події і постаті Галана, що немов загубились у провінційному житті і в досить специфічному романтичному просторі – прикордонні, зумовлюючи зміст *wollungen* у внутрішньому світі героїв повісті: «... новий дух вступив у мене, дух, який всяку кривду, свою і не свою, перетворював у ненависть, а ненависть у помсту. Карабін став моїм першим другом, другим – пісня, третім – вино, а останнім – жінка. Коли тулив до грудей коханку, не думав про завтра» [5, 187]. Етнічна бінарність, притаманна поетиці класичного романтизму, у Галана дещо витіснена позиціями онтологічного протистояння: світ у його пристосуванні до людини (позиція, що уособлює романтичний ідеал) і більш широке розуміння реальності, що зумовлює автономність буття духу та його співвіднесеність з автономним буттям світу. Концентрація романтичного світовідчуття в Галана виразилась у своєрідній ланцюговій реакції лейтмотивів як художній реалізації роману уже не стільки фактом самодостатності, скільки чинниками поняття «дух епохи» і «дух – порив», сформульованого романтиками й «неоромантиками».

*Знайти літературознавче поняття, адекватне відображенням у повісті процесам, складно. Але в німецькій науковій термінології є поняття «*wollungen*», яким позначена сфера психічних процесів, для яких характерна перевага духовно-душевної дії над чуттєвим сприйняттям, що розуміється лише як рецептивно-пасивне. На наш погляд, саме це поняття охоплює зміст душевно-духовної дії в повісті «Гори димлять», особливо момент превалювання над чуттєвим.

У центрі повісткування особистість, яка не стільки відчуває протиріччя зовнішнього світу в певні моменти буття, скільки сама є суттю цих протиріч, зумовлених, насамперед, ностальгічним почуттям за високим романтичним: «...мене виколисали вільні гірські вітри, що я сильніший від інших і що по-своєму полюбив свободу... Разом зі мною виростили жаль, біль і гнів, які я ховав у своєму серці...» [5, 187]. Визрівання його передбачене класичною позицією авантюрного героя – нагромадженням чинників, що їх свого часу узагальнив М. Бахтін. На його думку, авантюрний герой «спирається не на те, що таке герой і яке місце він посідає у житті, а ймовірніше на те, чим він не є і що з позиції будь-якої наявної дійсності не «вирішено наперед» і неждано [3, 119–120]. І те, «чим він не є» (до певного часу), поступово визріває як «потаємний смисл» образу й повісті в цілому, як їхня «підводна течія», як феномен «внутрішнього», «найбільш внутрішнього», але й «найбільш втіленого» (за О. Михайловим) [11, 291]. Ситуація парадоксальна, але водночас і класична під кутом зору «народно-масових» тенденцій французького романтизму – повернення до високого романтичного є поверненням до джерел авантюрно-пригодницького модусу героя. У повісті наявний один, але найбільш драматичний момент із його життя, переломний метафоричний сенс якого очевидний – своєрідна зустріч «духовних пригод» як культурно-романтичних модусів, як компонента мови навіть не історії, а буттєвої позиції героя. Письменник не вдавався до обґрунтування того, чому все склалося саме таким чином (духовна криза, закоханість, смерть героїв), бо в цього всього є романтична заданість, наявні романтичні кліше моделі поведінки героя. Ідейним центром є людина на шляху від авантюрної «неоромантичності» до романтичності, тобто в зворотному напрямку, її психологія в момент кризового стану, загостреного любов'ю. Протистоять не стільки погляди і почуття, скільки хаос пристрастей і збільшувана марність сповідань щодо якоїсь абстрактної впорядкованості світу. Не лише Семенюк, але й Ольга, Марічка, Аврора думками, життєвою спрямованістю прив'язані не до певних суспільних проблем, а до духу романтичної епохи як можливості повернення до високих ідеалів, знецінених безжалісним наступом цивілізації. Саме тому особистість усвідомлюється письменником як високий духовний акт, як зосередження духовних актів.

Безумовно, Галан відчував умовність побутування романтичного духу в загострених колізіях ХХ ст., вичерпаність ідеалів високого романтизму, прагнень його героїв, не завжди зрозумілих навіть для самих себе, що призвело до знецінення романтичного культу особистості. Створюється враження, що Галан схопив для художнього осмислення той момент історичного буття людини, що подарований як останній шанс для виживання, і цього разу на хвилі народно-романтичних ідеалів. Здавалося, тут має бути для героя з народу рятівний момент – бунт проти ситих. Але

герой Галана не завжди усвідомлює причини, спрямованість свого бунту. Чим і ким невдоволений Іван Семенюк, якого критика, підкреслимо, без вагомих на те підстав, порівнювала з Олексою Довбушем, – собою, життям, часом чи суспільством? Відповідь на це питання прихована в глибинах тексту Галана. Немов упереджуючи архаїчні наміри радянського літературознавства (а як виявилось – і пострадянського) використовувати «народність», «народногероїчне» як універсальний засіб до інтерпретаційного розв'язання суспільних проблем [15, 16–17], письменник постулює романтичність генеалогії свого героя без будь-якої співвіднесеності з ватажками народних рухів. Більше того, ця ідея в повісті навіть втрачає актуальність, у зв'язку з чим ознаки соціального протесту героя стишені. Соціально-історична інтрига поступається перед любовно-пригодницькою, романтичною за змістом. Якщо й можна говорити про модус «романтичної втоми» героя Галана, то здебільшого у зв'язку і соціальними перипетіями. Адже він переймається переважно грою з прикордонниками, точніше, власне пригородою, оскільки в цьому є щось захопливе, що надає можливість демонструвати свою неординарність. Витоки такої поведінкової моделі вбачаються у феномені традирування романтичної образності, десь байронічної, у чомусь донжуанівської, навіть з відтінком гамлетівського^{*}, до поведінкових моделей героя Галана у формі посилення, узагальненого імпульсу, зосередженого до певного моменту на власному Я.

Галан в екскурсі повертається до дитячих і юнацьких років героя, сповнених втрат, соціальної несправедливості, усвідомленої абсурдності світової війни, умовності «Української республіки», що спричинила маргінальну ситуацію західного українства, до його мандрів по світах (Румунія, Чехія, Франція, Португалія, Бразилія), що формували в ньому якщо й не «громадянина світу», то людину, для якої мандри набули форми буття, витісняючи соціально-географічну укоріненість, продукуючи вільні переміщення у світі, і що спонукало його мати лик, лице, личину – мандрівного лицаря, вічного коханця й банального грабіжника.

Біографія героя Галана згідно з образною генеалогією романтичного твору більшою мірою співвідносна з адекватним «кодексом діянь», тому як прообраз має не реальну постать, а «предметну фактуру біографії» творчої особистості, що відбиває не лише особливості індивідуального темпераменту, але й ментальності відповідної культури [7, 372]. Такою фактурною для Я. Галана була, як уявляється, і власна біографія (як творчої особистості) й «Автобіографія» Марка Черемшини. До того ж, Ігор Семенюк – один із псевдонімів Ярослава Галана, а Іван Семанюк – справжнє прізвище Марка Черемшини, так підкреслено співвідносні з

¹ чи, як влучно підмітив А.Нямцу, «приєднанням гамлетівського начала до семантики образу... Дон Жуана...». Див про це: Нямцу А. Свообразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретический аспект) // Библия и культура. – 2004. – № 6. – С.80.

ім'ям героя повісті «Гори димлять». Проте не стільки «Автобіографія» Марка Черемшини, скільки додаток до неї, означений ним як «авторисунок», виявився надзвичайно привабливим для романтично-«неоромантичної» ситуації Я. Галана, але не багатством життєвого досвіду (власне біографії), а емоційно-ціннісним і духовно-тілесним процесом перетворення особистості з увиразненням етнічних рис^{*}, але не в первісній заданності, а як таких, що вже набули статусу художніх кліше.

Перша частина «Автобіографії» була викладенням фактів реальної біографії. Але в цій якості її необхідно було естетично зафіксувати. Для цього письменник використовує себе як екзотичну модель, створюючи якісно новий образ за образом. Відбулося подвійне перекодування біографії, примноження власного лику лінійно-пластичною структурою зображення, властивою рисунку. Контурними лініями, штрихами, тональними ефектами досягається пластичне моделювання етнотворчого образу, своєрідного ескіза до образу Івана Семенюка: «Люблю любовіть гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Коли б мені дозволено було перемінитись у птаха, то вибрав би я собі жайворонка»; «Люблю місячні ночі, непрохідні ліси, високі гори... люблю ритм зір на небі і голос життя на землі» [20, 351]; «...свободолюбивий» [20, 350]; «такий я зверху, а з середини пустий» [20, 350]. Особливу увагу привертає романтична типологічність у портретній характеристиці героя повісті й «авторисунка». Так, Марко Черемшина підкреслює в героєві: «Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний», що увиразнюється загостреною візуальною чутливістю: «Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і помітна, а друга сувора і понура та темна, як ніч» [20, 350]; Тобто в тексті «авторисунка» вже відбувається радикальний перегляд автобіографічності – формується «тіло-витвір» («тело-произведение» за В. Подорогою [17, 243]), що разом із «Автобіографією» уособлює «біографічну свідомість епохи», зберігаючи романтичні напластування. Проекція «авторисунка» Марка Черемшини на образ Івана Семенюка поглинає характерологічність й увиразнює його палімпсестність на засадах образу «людини тілесної»: «Він мав смагляве обличчя, а з-під своєрідного капелюшка з пером спадало

¹ У зв'язку з цим наведемо приклади, пов'язані з епохою реалізму, що мають статус класичних. Відома дослідниця Л. Гінзбург у праці «О литературном герое» у контексті порушених проблем апелювала до думки Б.в О.Пушкіна, було близько пов'язане з іншими літературними героями 30-х рр. XIX ст. (Пронський, Мінський). Б.Ейхенбаум схильний був тлумачити це як «усвідомлену стилізацію». Відштовхуючись від цієї думки, Л.Гінзбург писала: «Толстой, який ненавидів всіляку «літературшину», сам зумисне нагадує читачеві про літературні моделі своїх дійових осіб. Можливо, він робив це саме тому, що перетворював їх докорінно. І йому необхідна була схема як мірило відсторонення від схеми» (виокремлено нами – В.Н.). Див.: Гінзбург Л. О литературном герое. – Л., 1979. – С. 121. Мимоволі напрошується типологічна співвіднесеність наведеної класичної ситуації з особливостями ім'ялогії у повісті «Гори димлять» щодо специфіки традирування її в «некласичній» поезії XX ст.: те ж зумисне нагадування про літературні моделі прізвища героя повісті є вже суттєвим елементом «неоромантичної» поезики.

на скроню пасмо чорного волосся. Його гуцульське вбрання виблискувало сріблом. Усміхнувся до неї двома рядками сніжно-білих зубів» [20, 351].

Є підстави говорити про наявність у повісті Галана метаконфлікту як протистояння високих класичних романтичних традицій і романтизму з яскраво вираженим народним модусом чи, як означила це явище Н. Пахсар'ян, «народним романтизмом» [16, 13], убачаючи в ньому вияв народного романтичного духу, що тяжіє до синтезу з масовою літературою. У цій ситуації романтичне втрачало високий сенс, наповнюючись побутовим змістом, відверто приземленим. Спостерігаючи ці процеси у французькому історичному романтичному романі, Н. Литвиненко дійшла висновку, що синтез народного й масового так і не набув строгої закріпленості за романтизмом, натомість виконував «метаестетичну функцію», а згодом перетворився на кліше, активно задіяне в «неоромантизмі» ХХ ст. [8, 38], що, на наш погляд, знайшло відображення і в повісті Я. Галана «Гори димлять».

У зв'язку з цим доцільно повернутися до питання про специфіку донжуанізму в повісті. Галан увиразнює у своєму героєві народно-масове як один із чинників його європейської етологічності, що співвідносна з Дон Жуаном як одним із символів «головних рушійних сил європейського духу» (в одному ряду з Дон Кіхотом, Гамлетом і Фаустом), як утілення абсолютної свободи, з нащадком народу, якому властиво спочатку діяти, а потім виправдовувати свої вчинки, оскільки Дон Жуан – «влада індивідуального, вітального і підсвідомого» [6, 333]. І хоча, як відомо, «не існує ніякого предметного закріплення духовних станів», але, повертаючись до образу Семенюка, маємо підстави саме для такого твердження за умови, що це «закріплення» не етнічне, а онтологічне, що репрезентує його як романтичного героя з такою очевидною «соціологічною обумовленістю» духовних актів, у яких відроджується життєвий досвід (хоча іноді в повісті це відбувається з відтінком не стільки романтичності, скільки мелодраматичності, що теж є ознакою і «народного» романтизму і, як свідчить уже досвід Галана, «неоромантичності»). Це закріплення за владою мистецтва – за героями «Грозового перевалу» Е. Бронте, Дон Жуаном Д. Байрона, Вершником Д. Констебла, «авторисунком» Марка Черемшини. Герой Галана втягнутий у вир мистецтва, його закономірностей, а отже, виведений з-під влади життєвих реалій. У цьому сенс його свободи волі (тоді як в образах Ольги й Марічки відчутна жорстка прив'язанність до філософських концепцій ХХ ст., а звідси і їх певна обмеженість у свободі вибору).

Зустріч з Ольгою підняла з глибин і традиувала «призабутий» романтичний стан. Проте письменник обережний щодо романтичної ідеалізації героя. Створюється враження, що він десь близький навіть до типізації. Зіткнення ідеального й типового висвітлює буттєву неукоріненість і спустошеність героя, що поступово заповнюється

пристрастю, а спогад про романтичне переходить у переживання. Поява Ольги в житті Івана, його любов до неї була не черговою донжуанською пригодою (при збереженні високих донжуанських ознак), а ймовіріше виявом у ньому потенції до духовного, високо романтичного за змістом, а отже, у прагненні вибудувати знаковість власного свого буття за високою романтичною моделлю, тому Ольга сприймається ним з позиції лицарства.

Виходячи із розуміння, що Дон Жуан, як і Фауст – характери вертикальні, для яких «земні рівні другорядні» [6, 333], образ Семенюка вибудований за донжуанською моделлю і постає як натура, що поділяє свій світ, виокремлюючи в ньому низинний (долини, села й міста), що залишається місцем авантюрих пригод, до яких він був усе менше схильний, і верхній світ (гори, печери), де він починає формувати свою духовну сферу вже як єдино можливий для нього спосіб існування. Для героя Галана це безпосередньо пов'язано з прагненням Абсолюту. Взаємини з Ольгою, її намір вийти за межі означеного розуміння індивіда як християнської узагальненості людської природи спонукали до активізації духовної сфери Івана: емоція набуває предметності й постає як цінність, а свідомість заповнюється любов'ю. Проте можна говорити лише про донжуанівсько-гамлетівську заданість образу, своєрідну модель, що в процесі розвитку подій нівелюється, залишаючись тінню. Натомість з глибин зринає щастя останньої миті, біль з передчуттям драматичної розв'язки.

Відповідно до романтичної традиції герої Я. Галана проходять через випробування любов'ю. Сенс її у тому, що Іван і Ольга, Марічка і Іван, Аврора і Іван намагаються врівноважити любов як життєвий порив, «порив любові» (за А. Бергсоном), але передовсім любов як «чуттєве переживання цінності». Але така різноспрямованість лише ускладнила драматизм ситуації: випробування любов'ю виявилось не всім під силу.

У надзвичайно ущільненому часі й просторі герой Галана мав здійснити потужну роботу духу як докір і виклик часові. Проте усвідомлення свого буття як духовного відкривало перед ним не тільки нові можливості для самовдосконалення, але й створювало для нього проблеми: взаємодію-протистояння суцього й буття, але чи насамперед взаємозв'язку тіла, душі й духу (зазначимо, протистояння, що не суперечить принципам християнської моралі, на що вказував М.Бердяєв, але при цьому руйнується втручанням ірраціонального). Виходячи з цього, зазначимо, що опорою духовного зростання Івана Семенюка, як і Ольги Погодняк, є чуттєвість, любов, що, з одного боку, утримується суто романтичними критеріями – наявністю «темного», «нічного», «возвеличення чуттєвої стихії», контурами легендарного Дон Жуана – «носія томління за коханням» [1, 120–121], а з іншого – неоромантичними ситуаціями вже ХХ ст., що сприяли формуванню нового змісту любові як «витонченої квітки ре сентименту» [23, 22]. Це любов, яка, за М.Шелером,

явила собою «інтенсивне переживання», що передбачає емоційну реакцію, спрямовану на іншу людину. Емоція має здатність занурюватись у центр особистості, виходячи з-під влади її дій. При цьому якість емоції має негативний характер – у ній є імпульс ворожості. Як зазначає Шелер, «любов вироста... із ненависті» [23, 22]. Вона народжується із озлобленості світу, переповненості негативними емоціями, передчуття бід, об'єднуючи в єдиний «світоорганізм» таких різних людей. Ресентиментний сенс любові в повісті декорується романтичними топосами життєвого простору, позначеними традиційними образами-символами («гір», «перевалу», «кордону», «ріки», «печери», «лісу», «перехрестя», «туману», «зливи», «темряви») й адекватними моделями поведінки, де перетинається буденність життя з пригодами. Особлива роль належить образу Вершника, що асоціюється уже не стільки з героями «Грозового перевалу» Е. Бронте, скільки з Вершником Д. Констебла, сповненим «неоромантичної» змістовності – відстороненості від світу, втечі в нікуди. Романтично-«неоромантичні» модуси й топоси пульсують, утворюючи нові чуттєві сфери, увиразнюючи ресентиментний зміст любові.

У зв'язку з цим особливого значення набуває образ Марічки – один із ключових у взаємодії-протистоянні «високого» і «народного» романтизму як вияву деформації традиційної побутової культури, деградації природної людини, зумовленої зміною стереотипів поведінки, розривом її еволюції. Її ресентиментна любов-ненависть до Івана, підступність намірів і дій щодо Ольги, почуття помсти, що заволоділо єством, формується не лише на суто традиційних романтично-фольклорних кліше «підступної жінки», а є і результатом кризи буття, спровокованої наступом цивілізаційності. Переживання Марічки своєрідно відбивають шлях понятійних пошуків Шелера щодо поглиблення змісту ресентиментності з німецьким словом «Groll», «Grollen», що тлумачиться ним як «озлобленість», що блукає у присмерковостях душі як незалежна від активності «Я» субстанція, продукуючи інтенції ненависті чи інших негативних емоцій. Філософські сентенції Шелера художньо переломились у тексті Галана: народження любові Івана і Ольги і її ресентименту відбувається одночасно, як єдиний процес, в одну і ту ж мить у садибі Марічки за всіма ознаками космічної події, оскільки супроводжується гуркотінням грому («der Grall» у перекладі не лише «озлобленість», «неприятність», але й «гуркіт грому»). Це активізує її чуттєву сферу, продукуючи визрівання в ній «людини дії», але є кроком не до високих романтичних ідеалів, а до доктрин «масового суспільства», призводить до руйнації у ній природно-культурного єства, що спричинило відчуженість Івана. Тому не стільки Марічка, як така, що «не гідна життя», скільки те, що вона в собі несе і що М. Шелер означив як «ресентимент у структурі моралей», позначаючи комплекс почуттів: «озлобленість», «злопам'ятство», «заздрощі», «ворожість», «ненависть», «образа»,

«неприязнь» [23, 22]. Хоча, на думку філософів, навіть усі разом вони не вичерпують палітри негативних емоцій, що його, на думку М. Шелера, повинно розкрити дослідження способів явленості людям *космічного начала, протилежного любові* [10, 207], і що в Марічці виявилось у цілому феноменальному комплексі, але над усе в почутті «кровної зради» (за Галаном) чи в підживленні своєю кров'ю злих намірів (за Шелером), але в будь-якому разі було кроком назад до збуреної ірраціональної стихії.

Не сприймаючи нормативностей цивілізованого світу, герої Галана перебувають у полоні його ідей, ускладнюючи свої випробування. Якщо для Марічки це розрив з народно-традиційним, то для Аврори – це спроба повернутися до романтичного як народного у зв'язку зі стосунками з Іваном. Але час звів нанівець високо-романтичне кліше Аврори як космологічного начала: її іронічне світовідчуття приховує гостроту роз'єднаності зі світом, тобто в полі неklasичної художності ХХ ст. романтичний модус трансформувався в іронічний. Не менш складною є ситуація і з Ольгою. Вона пов'язана з розривом між християнською етикою і поведінкою, хоча її релігійність не виявлена в жодній із сфер її життя. Вона ймовірніше успадкована від батька, аніж набута, а тому так глибоко відчула на собі, хоча і підсвідомо, і загальний стан європейської присмерковості, і ніцшеанську зневіру в християнські цінності. Саме натиск ніцшеанства провокує вибух шаленої любові-пристрасті, що й виливається в її смертельну конечність. Власне її любов до Івана, який приваблював своєю онтологічною інаковістю, різкою відмежованістю від жорсткої етичної нормативності, була спробою переходу в інобуття за всіма канонами романтизму, де перетинаються міфологічні й фольклорні тенденції: її заміжжя було справжнім переходом через ріку, випробуваннями водою, але не другим народженням, як і побачення в печері не стало початком нового життя, а кроком до смерті. Пориваючи з провінційним світом, з Погодняком, який був для неї чоловіком-батьком, Ольга віддає перевагу світові пригод, загадкових явищ, таємних побачень, любові-пристрасті, не усвідомлюючи того, що цей спосіб життя – романтичний – вичерпав себе. Тому їхня любов з Іваном, супроводжувана очевидними модусами й топосами романтичної любові (печера, ведмежа шкура, червоне вино, грозова злива і т.п.) постає як явище іманентне. Такому відчутному для неї ресентименту мала б протистояти не менш потужна космічна сила, означена Ольгою як «наша любов». Відповідь Івана неоднозначна: «– Наша? Сам вже знаю що. Але щасливішим, як з тобою, я і на небі вже не був би ...» і несе подвійний смисл. У такий спосіб у повість вводиться ключовий романтичний мотив, протистояння земного і небесного (як несумісність ідеалу і сутності). Саме в цій відповіді Івана розкривається так ретельно прихований у тексті його ідеал романтичного героя. У повістуванні це вилилось у плавний перехід від сфери Абсолюту до конкретики драматизму людських долі.

Для героя Галана «земля» і «небо» були критеріями самопізнання. Проте класичну романтичну дилему в тексті навіть важко розпізнати, так різьче під натиском масового вона змінює свій контур. Якщо для романтичного героя небо завжди було бажаним і недосяжним і вічний шлях до нього утримував його в бутті, то врівноваженість небесного земним призводить до втрати ним ідеальної етичної наповненості. Герой приречений, бо його ідеал вичерпав себе. У відповіді Івана прихований синтез не лише романтично-»неоромантичної» думки, але вже більшою мірою екзистенційно-персоналістської, бо він зробив крок від того, що «мав», до особистісного «бути». Герой Галана пережив власну кризу як наслідок загальноцивілізаційної, що вилилась у кризу його діяльних можливостей, наслідків, «порочності самої історії». Проте один із ключових принципів персоналізму – «знайти себе можна за умови втрати себе, володіти можна лише тим, що любив» [12, 44 –], виявився для нього фатальним. Усьому цьому герой Галана пізнав ціну, але пережив і вичерпав свої романтичні й «неоромантичні» можливості. Тому так високо оплачена надана долею можливість духовного злету. Але саме драматизм переживаної ним романтичної ситуації, немов вир, заворожує і приваблює найбільш близьких людей, які гинуть у цьому вирі пристрастей, віщуючи тим самим приреченість романтичної епохи, але не її ідеалів, до яких у найбільш драматичні періоди людського буття повертається художня свідомість.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. Любовь // Аверинцев С. София-Логос. – К., 2001.
2. Азадовский К. Пейзаж в творчестве К.-Д.Фридриха // Проблемы романтизма. – М., 1971.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
4. Волошинов В. (Бахтин М.) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социалистического метода в науке о языке. – М., 1993.
5. Галан Я. Гори димлять / Галан Я. Твори: В 4-х т. – К., 1978, – Т.3.
6. Де Мадарага С. Дон Жуан как европеец // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. – СПб., 2003.
7. Кривцун О. Биография художника как культурно-эстетическая проблема // Кривцун О. Эстетика. – М., 1998.
8. Литвиненко Н. Народное и массовое во французском романтизме: некоторые аспекты проблемы // Функціонування літератури у культурному контексті епохи. – Д., 2003.
9. Лосев А. Романтизм // Литературная учеба. – 1990. – №6.
10. Малинкин А. Примечание и комментарии // Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб., 1999.
11. Михайлов А. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблема взаимосвязей. – М., 2000.
12. Мунье Э. Манифест персонализма. – М., 1999.

13. Николаева Е. Фрагменты «ночной» эпохи в культуре XX века // От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. – СПб, 2005.
14. Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1910.
15. О « советской парадигме» (заметки индолога). – М., 2004.
16. Пахсарьян Н. А. Дюма и массовое во французском романтизме // Александр Дюма и современность. – М., 2002.
17. Подорога Валерий. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдегер, М. Пруст, Ф. Кафка. – М., 1995.
18. Строев А. « Те, кто поправляет фортуна». Авантюристы Просвещения. – М., 1998.
19. Толмачев В. От романтизма к романтизму. – М., 1999.
20. Черемшина Марко. Автобіографія // Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. – К., 1987.
21. Шелер М. Избранные произведения – М., 1994.
22. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии – М., 1979.
23. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб., 1999.
24. Шрейдер Н. Жорж Санд. Лекції для студентів філологічного факультету. Рукопис. Зберігається в архіві кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного ун-ту.
25. Энциклопедия импрессионизма / Под ред. М. и А. Серюлля. – М., 2005.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нарівська Валентина Данилівна – доктор філологічних наук, професор кафедри порівняльного і російського літературознавства Дніпропетровського національного університету.

Наукові інтереси: художні течії, напрями літератури ХХ століття.

ЗАГАДКОВИЙ КОСТОМАРОВ

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ)

У статті осягається постать ученого та письменника М. Костомарова, здійснюється порівняльна характеристика його повісті «Скотський бунт» та алегоричного твору Дж. Оруела «Скотоферма».

The personality of the scholar and writer M. Kostomarov is delineated in the article, the comparative characteristics of his literary work «The Cattle's Revolt» and the allegoric story by G. Orwell «Animal Farm» is given in it.

1. Дворянське гніздо в Дідівцях

Поруч із Прилуками, майже в самісінькому центрі села Дідівці, стоїть покинутий будинок, який привертає увагу передусім своєю несхожістю на сучасні особняки й селянські хати радянських часів. Одноповерховий, з чотирма колонами, що прикрашають фасад, з кокетливо заокругленим дашком над входом, він нагадує про затишні «дворянські гнізда» та їхніх мешканців. Залишки старого парку (що його письменник Василь Горленко, який побував тут понад 120 років тому, називав «прекрасним садом»), напівзруйновані допоміжні приміщення з різьбленими віконницями,

склепінчастими підвалами, старою бляшаною покрівлею,— все це змушує перенестися уявою в далеке минуле, коли тут мешкали власники садиби.

... 1875 року в Дідівцях, у місцевій церкві, вінчався зі своєю обраницею Аліною Крагельською професор Микола Іванович Костомаров – знаменитий історик, письменник-романтик, громадський діяч. Історія ця мала дивовижний сюжет. Сам Микола Іванович згадував в «Автобіографії», що його й Аліни Крагельської весілля мало відбутися ще 30 березня 1847 р. Коли Костомаров викладав історію у Київському зразковому пансіоні пані Де-Мельян, Аліна була його ученицею. Влітку 1845-го вона разом з матір'ю відпочивала в Одесі, там же проводив свою відпустку й Костомаров. Судячи з усього, у приморському місті й відбулася «кристалізація почуттів» учителя й учениці. Вони вирішили одружитися.

Проте несподівано все полетіло шкереберть. За два дні до весілля студент О. Петров доніс III відділенню про існування в Києві таємного Кирило-Мефодіївського товариства. Костомаров як автор «Книги буття українського народу», що віщувала воскресіння України в складі федерації слов'янських народів, уважався ідеологом цього товариства. Жандарми арештували його й відправили до Петропавлівської фортеці, як і Тараса Шевченка, який прибув до друга на весілля. Тарасу, як відомо, судилася солдатчина, Миколу Костомарова невдовзі відправили на заслання в Саратов.

А що Аліна? Вона приїздила на побачення з женихом (з яким була заручена ще в лютому 1847-го) до Петропавлівки й готова була розділити його долю. Проте мати запротестувала, не бажаючи, щоб її зятем став «політичний злочинець»; навіть викинула доньчину обручку в Неву. Якийсь час Аліна Крагельська й Костомаров листувалися, а 1851 року під тиском матері Аліна вийшла заміж за М.Д. Киселя.

Побачилися вони тільки через двадцять шість років, у Києві, де відбувався Археологічний з'їзд. Професор Костомаров був його учасником, ото ж мав змогу походити містом своєї молодості. А далі настав 1875-й рік, коли Микола Іванович тяжко захворів і лежав у своїй квартирі в Петербурзі після «мозкового удару». У сусідній кімнаті помирала його мати Тетяна Петрівна. Тоді й приїхала до північної столиці Аліна Леонтіївна: вона вважала своїм обов'язком допомогти старому другові, доглянути за ним. На той час пані Крагельська-Кисіль уже була вдовою. Близький приятель Костомарова Данило Мордовець напише в спогадах, що поява Аліни Леонтіївни поруч із Миколою Івановичем у скрутну годину була для професора порятунком. Втративши матір, свою «турботливу, хоч і буркотливу няньку», він здобув дружину – «в высшей степени добрую, благородную и редко умную женщину, которая так быстро вошла в ученые интересы своего мужа» [2].

Наприкінці квітня 1875 р. Аліна Леонтіївна разом з Миколою Івановичем приїхала в Дідівці, у свій родовий маєток. Лікарі пророкували,

що після «мозкового удару» професор буде «вже не тим Костомаровим», якого знали раніше. Молодий вогонь він і справді втратив, проте Дідівці все ж поступово відновлювали ослаблений організм. «Здесь так хорошо, так прекрасно, – писал у листах із Дідівців Микола Іванович, – я весь в зелени и в цвете, громадные хлопья цветочного снега покрывают вершины яблонь, груш и терна, в воздухе живительная теплота, кругом поют соловьи, кукуют зозули, кричат иволги, спевают девчата, квакают лягушки, празднество в полном разгаре. ... Клубника поспекает и вишни в окно лезут...».

Педант у своїх наукових заняттях, він щодня працював по чотири години, і Аліна Леонтіївна допомагала йому в цьому. Костомаров диктував свою «Автобіографію» – настав час спогадів. Готував до видання нові історичні дослідження («Руїна», «Мазепа») – дружина акуратно переписувала їх начисто. Микола Іванович, який страшенно не любив спеку, велів відчиняти під час роботи всі вікна, і вийшло так, що якогось літа Аліна Леонтіївна мимоволі поплатилася за ту його любов до свіжого повітря запаленням легенів...

Костомаров у Дідівцях не був відлюдником. Навпаки, любив ходити довколишніми селами – у ньому продовжував жити дослідник народної культури, якого цікавили весільні обряди, народні ігрища зі стрибанням через вогонь у ніч на Івана Купала. До маєтку нерідко приїздили гості. Слід пам'ятати, що в радіусі якихось півсотні верст жили Гарновські (Качанівка), Скоропадські (Тростянець), Галагани (Сокиринці), Куліш (Мотронівка)... Але найближчими друзями М. Костомарова були, здається, художник Микола Ге, який постійно мешкав на своєму хуторі Івановському, біля станції Плиски, та літератор Василь Горленко, власник сільця Ярошівка, що неподалік від Тростянця.

Микола Ге свого часу навчався в Костомарова, про що й написав у спогадах про Київську гімназію: «Николай Иванович Костомаров был любимейший учитель всех. Не было ни одного ученика, который бы не слушал его рассказов /из/ русской истории. ...Н.И. никогда никого не спрашивал, никогда не ставил баллов – даже месячные баллы ставили мы сами – и – надо правду сказать – добросовестно. Уроки Н.И. были духовные праздники. Его урока все ждали, впечатление было таково, что учитель /А.И./ Линниченко, поступивший на его место, у нас в последнем классе целый год не читал истории, а читал русских авторов, сказав, что после Костомарова он не будет читать нам историю. Такое же впечатление он производил и в женском пансионе и потом в университете. В женском образцовом пансионе воспитывалась моя жена, она мне это передавала. Мы с женой встретили его, после его ссылки, в Париже в 1857 году. Я узнал его сзади по нервным его движениям. Мы побежали за ним – он нас признал; с тех пор мы стали друзьями и оставались такими до его смерти» [1, 227].

Зверніть увагу: дружина Ге Ганна Забелло навчалася в тому ж пансіоні, що й Аліна Крагельська. Костомаров, виходить, навчав історії усіх трьох – й Аліну Крагельську, і Миколу Ге, і його майбутню дружину!

Ге не раз приїздив у Дідівці, так само, як і Костомаров – на хутір Іванівський. Про один з таких візитів згадувала Катерина Юнге, донька віце-президента Академії мистецтв Федора Толстого (Толсті, як відомо, відіграли помітну роль у житті Т. Шевченка після його повернення із заслання). Вона гостювала в Дідівцях улітку 1881 року; тоді ж разом з Миколою Івановичем відвідала й Ге. «О чем только не переговорили они с Костомаровым в эти два–три дня. Замечательно, что в эту оживленную и крайне интересную беседу не вмешивались никакие споры, так как все время собеседники были вполне согласны друг с другом». І не дивно, адже Костомаров та Ге приятелювали і в Петербурзі. Художник не раз бував на «вівторках» у Костомарова, історик же, у свою чергу, залюбки приходив на «четверги» до Ге. 9 серпня 1871 р. М. Ге звітував раді Академії мистецтв, що, крім інших робіт, виконав для М.І. Костомарова портрет його матері Т.П. Костомарової. А 1877 року він завершив роботу над портретом самого Миколи Івановича. Той, хто приходив у будинок Ге на його хуторі, міг бачити цю роботу художника на стіні вітальні, аж поки портрет не купив для своєї галереї П. Третьяков.

Що ж до Василя Горленка, то для Миколи Костомарова це була, крім усього, можливість ближче познайомитися з історією «угасшей фамилии» («угасшей», бо Горленки, які свого часу підтримали Мазепу, зазнали репресій; маєтки прилуцького полковника Горленка конфіскували саме «за Мазепу»). Блискучий культуролог і критик, Василь Петрович Горленко залишив цікавий нарис «Дві поїздки з Миколою Костомаровим», у якому описав подорожні сюжети літа 1883-го і 1884 р. Професор Костомаров любив мандрувати; як історика його вабили залишки старовини. В. Горленко згадує про поїздку з Дідівців у Лубни й Переяслав. Проїздили Пирятин; побували в Мгарському монастирі, де помилувалися «прекрасным храмом с его высоким, старинным иконостасом, с портретами малороссийских святителей Иосифа Тукальского и ... Иоасафа Горленко» [2, 115]. Далі – село Солониця в долині Сули: тут колись билися з військом Жолкевського полки Северина Наливайка. Ніщо тепер не нагадувало про колишні битви. А на місці, де раніше стояв лубенський замок Яреми Вишневецького, залишилися тільки сліди фундаментів, око, та ще уламки мармурових колон.

У серпні наступного року (1884) схожий на колісницю екіпаж повіз Костомарова й Горленка в Переяслав. «Мы объехали все церкви, – згадував В. Горленко, – из которых интересны Успенская, стоящая на том месте, где в 1654 г. присягали царю Хмельницкий и войсковая старшина, Михайловская, основанная в XI веке, и Покровская, построенная Мировичами. ... В городе мы посетили местного старожилу

А.О. Козачковського, друга Шевченка. В кладбищенской церкви видели любопытную ризницу и утварь, перенесенные из старой Успенской церкви. Чрезвычайно живописен цвинтарь этой церкви, с старинными каменными крестами, откуда открывается вид на далекие, синюющие горы правого днепровского берега...»

Нарис В. Горленка оповитий настроєм прощання, адже мине кілька місяців – і Миколи Івановича Костомарова не стане. Горленко досить детально переповів також свої розмови з істориком. Виявляється, М. Костомаров збирався написати п'єсу про Б. Хмельницького, причому його дуже цікавила постать другої дружини гетьмана, Гелени, яка була тяжко покарана Тимошем /за дорученням батька/ після того, як стало відомо про її «роман» з якимось львівським годинникарем. М. Костомаров мав почати цей сюжет із тріумфального в'їзду Б. Хмельницького до Києва 1849 року, щоб потім розгорнути особисту драму гетьмана на тлі грандіозних історичних подій середини XVII ст. Про цей, обдуманий до деталей, але все ж не написаний твір, згадують й інші мемуаристи (напр., Д. Мордовець), проте Горленко виклав суть задуму й сюжет найдокладніше. Костомаров розповідав гостям Дідівців про свою майбутню п'єсу вельми охоче, а тим часом потай писав зовсім інший драматичний твір, «Эллины Тавриды», нав'язаний історією Боспорського царства й своїми давніми подорожами по Криму. Доводиться жалкувати, що п'єса про Хмельницького не відбулася, а «Эллины...» залишилася, по суті, не прочитаними нашим літературознавством.

Сучасники славетного історика у своїх мемуарах вельми охоче оповідають про Костомарова-людину, дружно відзначаючи його феноменальну пам'ять, а заодно й ... численні «професорські» дивацтва. Живучи в Дідівцях, Микола Іванович щоранку сідав в екіпаж і їхав три версти, щоб скупатися в Удаї. Любив гуляти лісом, збираючи квіти, які засовував у петельки й кишені піджака або ж у капелюха. Боявся спеки й воював із рідними за відчинені вікна; всупереч забороні лікарів обливався холодною водою. Був примхливим щодо їжі: обов'язково вимагав, щоб риба, перед тим, як її почистять і засмажать, неодмінно була живою (те ж саме вимагалось, коли йшлося про курячий бульйон). Напівсліпий, Микола Іванович часто виходив у свій сад з дитячою сокиркою з наміром вирубати зарослі дикого хмелю; під ту його сокирку потрапляли й деревця, – але все це легко прощалося професору. На старості був страшенно неуважний. Любив зоряне небо й особливо «місяченько». Мало не щодня «бігав по церквах», у яких довго і щиро молився...

Дідівці додали чимало світлих тонів життю Миколі Івановича в останні його десять років. Звідси він повертався в Петербург зцілений душею й тілом. Недарма ж і Аліна Леонтіївна якось написала: «Дедовцы – скромный уголок, незатейливый, но куда ни погляди, что-то манит вас к

себе – и это не лично мое мнение, а вырывается это у каждого, кто сюда заглянет. ... Здесь жизнь, а там (в Петербурге. – В.П.) декорация деланная».

2. Ілюзії і парадокси бунтів: українська версія.

Напевно, з якимись дідівцівськими враженнями пов'язаний також сюжет повісті М. Костомарова «Скотской бунт». Як свідчить Д. Мордовець, написав її Костомаров усе ж не в самих Дідівцях, а в Павловську, і сталося це влітку 1880 р. Згадали про «Скотской бунт» у деяких українських і російських виданнях тільки наприкінці 1980-х. Була на те, як виявилось, особлива причина: щойно на теренах СРСР з'явилися переклади сатиричної повісті «Скотоферма» англійського письменника Джорджа Оруелла, досі наглухо тут забороненого. Ось тоді й згадалося літературним ерудитам, що 1917 року журнал «Нива» надрукував добуток з архівів М. Костомарова невелику повістину «Скотской бунт», яка дивовижно нагадує твір Оруелла, власне – з багатьох поглядів видається як його попередниця. Вийшло, що спалах популярності англійського письменника в Радянському Союзі горбачовського періоду змусив видобути з п'ятьми літ маленький літературний шедевр М. Костомарова, який, утім, так досі й не передруковувався.

На тому, що споріднює М. Костомарова й Д. Оруелла, я ще зупинюся, а поки що розгорнімо підшивки журналу «Нива», який призначався переважно для домашнього читання і був вельми популярним у Росії. Те, що його видавці опублікували повість «Скотской бунт» саме влітку 1917 р., навряд чи було випадковістю. Європа захлиналася в кривавому бедламі великої війни. Тяжко хвора Росія, переставши бути монархією, провалювалася в хаос, який загрожував колосальними соціальними потрясіннями. Примари великих заколотів ставали реальністю. Номери «Ниви» 1917 р. переповнені репортажами з фронтів, квасною патріотичною риторикою, – і ось серед усього цього журналістського місива раптом виринає «Скотской бунт» Миколи Костомарова, «посмертний очерк» письменника, вміщений із авторським підзаголовком: «Лист малоросійського поміщика до свого петербурзького приятеля». Редакція пояснила читачам: «Рукопись эта найдена при разборе бумаг покойного Николая Ивановича Костомарова и печатается с разрешения Литературного Фонда, которому принадлежит право собственности на все сочинения нашего знаменитого историка». Дати написання «очерка» М. Костомаров не зазначив, проте якщо прийняти за чисту монету той факт, що бунт, про який ідеться в повісті, відбувся навесні 1879 р., а також те, що 1885 року Миколи Івановича вже не було серед живих, то вийде, що створено «Скотской бунт» десь на початку 1880-х. Запам'ятаймо це.

Повість і справді написана в епістолярній формі: безіменний поміщик оповідає столичному приятелю про неймовірні події, що сталися в його селі. Стиль його послання, в якому казенно-бюрократичний «сленг» химерно поєднується з претензією на наукові «розправи», на

інтелектуальну гру асоціацій, що вбирає в себе пригадки про Шекспіра, Мазепу та «європейських учених», виказує натуру такого собі провінційного малороса-європейця. Йдеться в листі про «бунт, восстание, революцию» – воли, коні, свині, гуси, кури, качки, кози, зажадавши волі й справедливості, повстали проти свого господаря-деспота, проти панування людей загалом. Бугай і рудий жеребець, які й підбурили тварин і птаство на бунт, сповна використали риторику, що виглядає як парафраз радикальних соціальних програм, добре відомих у Росії другої половини XIX ст. (як, зрештою, і початку XX, разом із 1917-м роком). Геть експлуататорів, геть «общественный строй», за якого «одни блаженствуют, а другие страдают», дайош волю і рівність!

Наш малорос-європеець сподівався, що йому вдасться перечекати бунт, заховавшись на голуб'ятнику з підзornoю трубою в руках і з пістолетами напоготові, або ж приборкати з допомогою прикликаного війська. Проте М. Костомаров приготував зовсім інший, гірко-парадоксальний, іронічний фінал. Тварини і птаство, зрештою, таки отримали омріяну волю, а ось дати собі ради, скористатися «вольністю и независимостью» так і не зуміли! Погаласувавши, поруйнувавши панські квітники, покричавши «Да здравствует скотство! Да погибнет человечество!», вони повернулися у свої звичні загорожі. Одні (гуси) збагнули, що мають занадто кволі крила, не придатні для вільного лету, інших (овець, кіз, курей) приборкав сільський «мудрець» Омелько, а довершили справу ... міжособні чвари, «внутреннее раздвоение» між «рогачами и копытниками», розпалене суперечками про те, кому з них володіти прекрасною статтю. Історія бунту завершилася упокоренням повсталых, смиренням, самокапітуляцією учорашніх борців за волю, які раптом усвідомили, що воля – не для них...

Зрозуміло, що такий твір і не міг бути опублікований у радянські часи, оскільки він міг свідчити про «реакційний світогляд» автора. Було б великою натяжкою розглядати «Скотской бунт» М. Костомарова в контексті тих творів українських класиків XIX століття, в яких звучала різка й водночас болісна національна самокритика. Хоча така спокуса може видатися й логічною, надто якщо згадати датовані 1882 (!) роком рядки П. Куліша «Народе без пуття, без честі, без поваги», звернені до українців, або ж сумні Франкові інвективи з його передмови до книги власних оповідань польською мовою (1895 р.): «Чи маю любити Русь як расу – цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізноморднішого сорту?» А це ось голос Лесі Українки, 1898 рік: «Ми паралітики з блискучими очима, Великі духом, силою малі»... Подібні за тоном і змістом слова в різний час писалися «з надмірної любові» до своїх народів й італійцем Д. Леопарді, й поляком А. Міцкевичем, й угорцем Ш. Петефі, і болгариним Х. Ботевим ...

І все-таки, як би не кортіло комусь побачити в незграбних «бунтарях» М. Костомарова аналог «обважнілої» раси, про яку писав І. Франко, думаю, в його повісті йдеться не про національне, а про соціальне. «Скотской бунт» – це твір, близький до вельми поширених у другій половині ХІХ ст. «антинігілістичних» російських романів. Згадаймо, що 1870-ті роки минули в Росії під канонаду вибухів, улаштованих терористами-народовольцями, яким 1 березня 1881 р. таки вдалося «уполовати» царя. Стихія нігілізму може поглинути й зруйнувати Росію, попереджав своїми романами Ф. Достоевський. Недарма ж його твір про горду людину, яка дозволяє собі маленьке вбивство заради самоутвердження й начебто праведної мети («Злочин і кара», 1965), завершувався картиною апокаліпсису, який є плодом страшного самообману. А роман «Біси» (1871)? Це ж сценарій того, що відбуватиметься з Росією у ХХ ст., коли нігілізм трансформується у більшовизм!

Микола Костомаров, який уважав себе далеким від політики, своїм «Скотским бунтом» усе ж відреагував на ті загрози, що витали в атмосфері російського суспільства на рубежі 1870–1880-х. Очевидно, що його повість була написана під час одного з перебувань Костомарова в селі Дідівці біля Прилук. Тут, у невеликому дворянському маєтку своєї дружини, поважний професор любив відпочивати, коли наставало літо (у місцевій церкві він, до речі, і вінчався з Аліною Крагельською в 1875 р.). У Дідівцях М. Костомаров написав драму «Эллины Тавриды»; цілком можливо, що якимись дідівцівськими подіями навіяний і «лист малоросійського поміщика до петербурзького приятеля»...

Чи був знайомий Д. Оруелл із надрукованим у «Ниве» «Скотским двором» М. Костомарова? Навряд. Просто йому спав на думку вельми схожий алегоричний сюжет, пов'язаний із бунтом тварин проти людей. Збіги в такому разі – неминучі, вони впливають як із подібності всяких бунтів, так і з сатиричних установок обох авторів. Тільки Д. Оруелл, пишучи «Скотоферму» в 1946 р., мав перед очима інший історичний досвід. Він писав нищівну сатиру на більшовицьку революцію, на ленінсько-сталінський соціалізм, який виродився в моторошну тоталітарну машину. Сатира покликана знищувати міф. Д. Оруелл, сам пройшовши через соціалістичні ілюзії «червоних 1930-х», повоювавши в Іспанії на боці іспанських троцькістів, зрозумів, що радянський міф має негативний вплив на західний соціалістичний рух, і тому має бути розвінчаний. «Радянський Союз сьогодні зовсім інший, ніж у 1917 році», – писав Д. Оруелл у передмові до першого українського (емігрантського) перекладу «Скотоферми».

«Скотоферма» – це теж, як і в М. Костомарова, історія одного бунту. Тільки в українського автора змальовано бунт, який не справджується, вичерпується, самовпокорується, в англійського ж письменника бачимо революцію, яка ВИРОДЖУЄТЬСЯ. Почавшись із прекрасних поривань і

гасел, вона приходить до самозаперечення, набуваючи гротескного вигляду. Стара кривда, вигнана крізь двері, повертається, пролізши у вікно. Омріяна рівність усіх фантастичним чином перетворюється в нову нерівність, а суспільство, яке мало стати ідеальним, стає вмістилищем абсурду. Сюжет повісті Д. Оруелла майже ідеально накладається на перебіг подій радянської історії 1920–1940-х рр. Алюзії прочитуються без натуги. У Наполеонові легко вгадуються риси Сталіна. Так само просто читач ідентифікує вигнаного Наполеоном Сніжка з Троцьким (у російському перекладі цей персонаж має інше ім'я – Обвал)...

Мине ще два роки – і Д. Оруелл напише свою знамениту антиутопію «1984». Це буде другий його удар по тоталітаризмові в радянській оболонці... Як виявилось, у Д. Оруелла був попередник – Микола Костомаров, історик і літератор, який теж замислювався над химерною долею прекраснодушних соціальних ілюзій, ще не знаючи, що доля ця може мати й моторошне завершення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ге Н.Н. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С.227.
2. Горленко В. Південноруські образи та портрети. – К., 1993. – С.115.
3. Мордовцев Д. Николай Иванович Костомаров в последние десять лет его жизни // Русская старина. – 1985. – №12. та 1986. – №13.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Панченко Володимир Євгенович – доктор філологічних наук, віце-президент національного університету «Києво-Могилянська академія».

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття, знакові постаті української культури.

КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ В.ВИННИЧЕНКА

Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград)

Предметом статті є дослідження художньої функції образу дітей у творах В. Винниченка.

The subject of article research of the artistic image of children in some stories of V. Vinnichenko.

Межа ХІХ і ХХ століть – знаковий період в історії української літератури. Складні зміни торкнулися усіх її родів, видів та жанрів. Набуває нового характеру й українська дитяча література. Її кращим творам властиві гострота конфлікту, поглиблений психологізм, новаторство тем, ідей, образів і стилів. У ті роки І. Франко писав: «Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних

течій, полеміки різnorodних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів» [5, 101].

І справді, глибокі перевороти відбувалися як у теоретичних твердженнях, так і в художній практиці багатьох письменників. Поляризація їхніх позицій давала про себе знати в естетичних маніфестах і роздумах про роль митця і слова в суспільстві. У цьому зв'язку правомірним буде ставити в один ряд заслуги І. Франка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки, Олександра Олеся та В. Винниченка. За всієї строкатості поглядів вони тією чи іншою мірою сприяли подальшому розвитку української дитячої літератури, яка сформувалася в другій половині XIX століття.

Письменники уважніше придивляються до проблем дитини, її побуту, світобачення. Показовими в цьому плані є твори про дітей Панаса Мирного («Морозенко», цикл «Як ведеться, так і живеться»), І. Нечуя-Левицького («Вітрогон», «Невинна»), І. Франка («Малий Мирон», «Грицева шкільна наука»), Б. Грінченка («Украла», «Кавуни», «Олеся»), М. Коцюбинського («Ялинка», «Харитя», «Маленький грішник», «Подарунок на іменини»). Письменники акцентують увагу переважно на образах знедолених дітей, позбавлених родинного затишку. Зрідка з'являються образи дітей, змальованих як жертви шкільної тиранії («Отець-гуморист» І. Франка).

Перелічені оповідання про дітей в українському літературознавстві часом кваліфікуються як дитячі. Але аналіз текстів спонукає до висновку, що концепція адресата в присвяченій дитинству малій прозі не однакова. Серед оповідань про дітей українських прозаїків другої половини XIX сторіччя умовно можна виокремити дві групи, між якими немає неперехідної межі. Твори першої, більш кількісної, репрезентують суспільні рефлексії світу дитинства в українській літературі. Вони розраховані на читача необмеженого віку («Морозенко» Панаса Мирного, «Малий Мирон», «Отець-гуморист» І. Франка, «Дзвоник», «Каторжна», «Палій» Б. Грінченка, «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського та ін.). Автори оповідань досліджують становище дітей у суспільстві, їхній соціальний статус, способи життєдіяльності, стосунки з дорослими й ровесниками. В окремих творах образ дитини набуває символічного значення. До другої групи належать твори виразного дидактичного спрямування, адресовані маленькому читачеві («Олеся», «Кавуни» Б. Грінченка, «Харитя», «Ялинка» М. Коцюбинського та інші).

Концепція адресата малої прози про дітей другої половини XIX сторіччя вплинула й на поетику творів. Так, у переважній більшості оповідань першої групи простежується тяжіння до психологізації образу дитини, а серед засобів творення художнього характеру з'являються елементи психологічного письма. У другій групі оповідань образи дітей схематичні, відсутнє заглиблення в психологію, риси характерів і вчинків героїв підпорядковані розкриттю певної дидактичної ідеї.

Суттєво різняться й проблематика творів обох груп. Якщо в оповіданнях для дітей переважають моральні проблеми, то відповідні обрії першої групи значно ширші. Наріжною визнається проблема самого дитинства, статусу дитини в суспільстві.

Особливість творів письменників початку ХХ ст. можна охарактеризувати словами І. Франка: «Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв, нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення» [2, 92].

Література ХХ століття не тільки плідно розвиває художні традиції своїх попередників, а й створює нові, принципово інакше наповнені образи дитинства. Показовими в цьому плані є оповідання В. Винниченка «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», цикл «Намисто». Пізнання світу дитинства в письменника нерозривно пов'язане з історією суспільства та його самосвідомістю. Автор не оминає увагою соціальний статус дитини, способи її життєдіяльності, стосунки з дорослими, методи виховання. Але передусім письменник заглиблюється у власне культуру дитинства, внутрішній світ маленької людини, її моральні зацікавлення, сприйняття дорослого світу, що дає підстави кваліфікувати перелічені твори як психологічну прозу й говорити про художнє новаторство автора. Це і є предметом нашого дослідження.

Якщо для творів М. Коцюбинського, Б. Грінченка, В. Стефаника характерні трагічні ноти в зображенні дітей, а самим дитячим образам властивий явний дидактизм, то В. Винниченко змалював дитячий світ у всьому його багатстві, різноманітності, неповторності. Винниченкові оповідання оптимістично піднесені, пройняті м'яким гумором, а головні герої позначені якоюсь бурхливою, нестримною життєрадісністю. Щоб переконатися в цьому, достатньо порівняти оповідання В. Винниченка «Гей, ти, бочечко...», «Ой випила, вихилила...», «Бабусин подарунок» з дитячими оповіданнями М. Коцюбинського «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник» або з Грінченковими «Украла», «Сестриця Галя» чи з «Кленовими листками» В. Стефаника.

Дослідники творчості В. Винниченка помічають, що характери персонажів дитячих оповідань поглиблюються, зовнішні умови відіграють усе мешу роль, а психологізм письменника знаходить нові форми вияву. Є усі підстави твердити, що «митець володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному «самовираженню» характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні – на рівні інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки й на вчинки інших» [4, 485].

Звідси й спокуса дослідити особливості зображально-виражальної системи творення характеру маленької людини, над якою автор здійснює експеримент.

Характери малолітніх героїв В. Винниченка виникли під впливом «пам'яті дитинства» їхнього автора. Сюжет кожного з оповідань у збірці «Намисто» «заряджає» певною морально-етичною проблемою. Це, скажімо, проблема дружби й приятелювання, взаємин дітей і дорослих («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Віють вітри, віють буйні...»), «Та немає гірш нікому...»), проблема внутрішнього роздвоєння особистості («Гей, чи пан, чи пропав...», «Гей, не спиться...»).

Для художньої реалізації завдання автор підбирає відповідну систему персонажів. Він ставить їх у свідомо витворені екстремальні морально-психологічні ситуації, штовхає на духовні випробування, спонукає до внутрішнього вибору. Така позиція митця супроводжується оголенням до найглибших основ суті людської природи, аналізом ідеальної потенції розвитку людського характеру.

Зовнішні події письменник відсуває на задній план. Його цікавить їхнє психологічне підґрунтя – вплив на почуття дитини, що викликає мінливість її складного й часто драматичного духовного світу. Саме з мозаїки настрою та переживань і постає характер персонажа.

В оповіданнях збірки «Намисто» досить виразною є лінія соціального поділу персонажів, проте для В. Винниченка-письменника важливим є передусім *психологічний* сюжет. Шестирічний Гринь з оповідання «Віють вітри, віють буйні...» – «паніч», а старша за нього на кілька років Санька – наймичка, але акценти зроблено все ж на «житті душі», на своєрідному психологічному поєдинку цих двох дітей, кожен з яких інстинктивно бореться за право домінувати над іншим.

Письменник змалював лише один вечір із загадкового світу дитинства шестирічного Гриня та дев'ятилітньої Саньки. Це був вечір, коли, можливо, дитина вперше почала усвідомлювати ефемерність повноти буття, необхідність чуйності, співчуття, які допоможуть подолати ізольованість та самотність. Маленькому герою здається, що хатній простір містить щось загадкове та небезпечне. Відсутність дорослих, підступна темрява, що причаїлась у кутках, розхитують нарцистичне та величне Гриневе царство, у якому він «владика, цар і бог над речами і людьми, де слово й плач його – закон для мами, тата, Гаврика, Саньки-Рябухи» [1, 13].

Страх темряви й самотності охоплює Гриня. Автор фіксує увагу на міміці героя, який «лежить непорушно», скошує на стіну, де висить одяг, очі, кругло витріщає їх. Єдиний порятунок для Гриня – покликати до себе старшу на три роки Саньку, прозвану через понівечене віспою обличчя Рябухою.

У цьому моменті сюжету між дітьми зав'язується конфлікт – боротьба за верховенство. Гринь намагається відстояти «право» на пониження

дівчинки-сироти, а Санька хоче, хоч тимчасово, «утримати владу» у своїх руках за ті кривди та образи, котрі вона терпить у цій сім'ї.

Характери дітей розкриваються, крім зовнішнього, й у конфліктах внутрішніх: піти назустріч один одному чи ні.

В. Винниченко досліджує образи дітей також у тісних зв'язках із середовищем, показуючи найтонші порухи думок і почуттів у русі, боротьбі протиріч та еволюції настрою, що є мотивацією вчинків.

А примирює Гриня й Саньку ... казка, яку дівчинка розповідає малому «тиранчику», про її безрадісне життя і пісня, назва якої винесена в заголовок твору, – символ очищення його душі, від якої хлопчику стає «затишно, сумно й солодко». Все закінчується «класовим миром», перемогою доброти й порозуміння дітей... Це оптимістичне враження підсилює надзвичайно виразна художня деталь у самій кінцівці оповідання: «Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці» [1, 26].

В. Винниченко не тільки досліджує внутрішній світ своїх маленьких героїв, але й відкриває його перед нами саме тоді, коли настає критичний момент, коли емоції і відчуття персонажів сягають апогею. «Увага автора концентрується виключно на відображенні кризисного моменту життєвого шляху, але весь цей шлях не показується; не дається розгорнута і повна психологічна характеристика персонажа до і після кризисної точки. Головне – передача стану особистості в тяжкій для неї ситуації... Весь предметний світ і явища соціальної дійсності оповідання стають, перш за все, засобом розкриття трагедії особистості, підсилюють і поглиблюють одночасну передачу критично-екстремальної ситуації та її емоційно-суб'єктивну авторську оцінку» [3, 111].

Малолітні герої В. Винниченка не ідеалізовані, вони живі, повнокровні й виразно індивідуалізовані. Письменник прискіпливо підбирає і психологічні деталі портрета, і деталі зовнішнього вигляду та поведінки персонажа. Згадаймо схожого на самого В. Винниченка Федька-халамидника з однойменного оповідання.

Федько-халамидник теж не такий, як усі. Він заводій, дитячий «отаман». «Спокій був його ворогом», – сказано про Федька в авторській ремарці. І це справді так. Федько любить влаштовувати ризиковані розваги, дражнити сусідських хлопців, але скільки в ньому відваги, життєвого азарту, винахідливості й тієї надійності, яка, власне, й робить його ватажком! Він відчайдушний, але ще не здатний по-дорослому передбачати сумні результати своїх забав. Письменник любив оповідати про сповнені ризику пригоди своїх маленьких героїв, про диваків або ж про таких дітей і підлітків, які чимось виділяються серед ровесників. Федько – духовний брат Костеві – героєві оповідання «Кумедія з Костем». У їхніх характерах багато й спільного й відмінного. Обидва хлопчики дивакуваті, терплячі, їм властиве загострене почуття власної гідності. Однак Федько у вуличній

компанії веде підлітків, чому, крім природних даних, сприяло й те, що він мав батьків, хоч і бідних, а Кость – об'єкт глузувань і знущань, бо він байстрюк, сирота, незаконнонароджена панська дитина. Звідси і йдуть розбіжності в характерах героїв та їхній поведінці. Якщо Кость упродовж усього життя йшов до себе, гартуючи організм і відстоюючи право на існування, то Федько, сказавши неправду, пішов проти себе.

Правильно відмітивши, що силует майбутньої особистості окреслюється в дитинстві, прозаїк серед складників характеру кожного з персонажів виділяє домінуючу рису. У Федька – це здатність завжди казати правду, а в Костя – ніколи не плакати. Означені доміанти окреслюються автором на початку творів і реалізуються через вчинки героїв у сюжеті. В. Винниченко ставить дітей у ситуацію вибору й розкриває особливості психіки через порушення ними свого визначального морального принципу.

Після випадку на річці, рятуючи сина домовласника Толю від батьківського гніту, Федько бере на себе його провину, виносить собі вирок першою неправдою. А стійкий за натурою «кам'яний» Кость, залишившись без дорогого для нього батьківського недопалка, «гірко на всю хату заплакав». Як і Федько, від холоду і побоїв він помирає.

А перед тим письменник зробив нас свідками чудернацького вияву почуттів Костя до пана-батька, власне, свідками його дитячої драми, яка постала у різкій сцені, коли в одному спалахові зійшлися і образа, і ніжність, і нереалізована синівська любов.

Здається, ніби автор упродовж твору докладно зусиль до того, щоб переконати читача у виняткових рисах своїх героїв. І все ж головне в цих та інших Винниченкових історіях – це той виклик, який кидають його герої обставинам і кривдникам. В оповіданнях В. Винниченка ми не раз стаємо свідками *дитячого бунту*, причому, бунту праведного, оскільки спрямований він проти сил зла.

Багато з тих реалій, серед яких живуть персонажі Винниченкових оповідань, давно відійшли в минуле. Проте письменникові вдалося подати широку панораму психологічних типів дітей, відтворити їхні характери, зрозуміти принципи осягнення світу в собі й світу навколо себе, зрештою – оті їхні бунти, в яких гартується неповторне людське «я»...

Загалом, художнє пізнання світу дитинства в малій прозі В. Винниченка, з одного боку, ґрунтується на традиціях літератури про дітей другої половини ХІХ століття, а з другого – являє собою новий, якісно вищий і своєрідний щабель. Новаторство письменника полягає насамперед у глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу маленьких героїв.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Намисто. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.

2. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. тв.: У 50-ти т. – Т. 35 – К., 1982. – С.91–111.
3. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість. – К.: Четверта хвиля, 1994. – 256 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн.1. – 1910–1930-ті роки. – К, 1993. – 485 с.
5. Літературно-науковий вісник, 1901. – Т. XV, № 6. – С.101.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Присяжнюк Світлана Степанівна – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: дитяча проза Володимира Винниченка, психологізм у літературі.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЛАСА САМЧУКА

Ірина РУСНАК (Вінниця)

У статті розглядаються основні тенденції літературно-критичної діяльності Уласа Самчука. Значну увагу приділено ідеям, які уможливають визначити систему поглядів митця як національний консерватизм.

In this article Samchuk's main tendencies of literary-critical activity are studied. The main attention is paid to «ideas» which allow us to determine Samchuk's system of views as national conservatism.

З моменту появи творів У. Самчука в незалежній Україні письменник увійшов у свідомість сучасного українця як «образотворець времени лютого» (Г. Костюк) і «Гомер ХХ століття» (С. Пінчук). Емоційна хвиля захоплення змінилася або стриманим осмисленням його постаті як прозаїка-традиціоналіста, або поцінуванням як «людини попереднього століття» (С. Павличко). В останніх судженнях досить часто проступає категорично неохвальна позиція, яку продовжують розвивати Г. Штонь [18, 108–113], В. Кизилова [3, 14–16] та інші. Значною мірою всі оцінки з «негативістськими» конотаціями мають не завжди коректний і переконливий вигляд. Їхні автори не прагнули з'ясувати філософські засади творчості письменника, відмовлялися оцінювати її з позиції світоглядного традиціоналізму й естетичного консерватизму, вбачаючи в тому дух **народництва**. В українському літературознавстві виділене поняття часто пов'язується з різними негативними тенденціями в розвитку літератури, які насправді є породженням позитивізму. На думку В. Моренця, в народництві як етнокультурній кореневості таїться могутній рушій усієї національної літератури ХХ століття. Саме йому як конкретному історичному сплеску національної свідомості завдячує «азіатським ренесансом» М. Хвильовий, міфологічною історіософією – поети-вісниківці (літературознавець уживає термін «празька школа».– Автор), інтенціями щодо «національно-органічного стилю «покоління Мистецького

українського руху МУРу), істинно народним пафосом – уся лірика «канонічних» шістдесятників. Словом, народництво не виробило нічого гальмівного для подальшого поступу українського письменства, але змушене покутувати гріхи позитивізму» [4, 52].

Естетичні погляди У. Самчука формувалися поза світоглядно-естетичною парадигмою позитивізму, тому немає підстав для звинувачень, що їх іноді висувають письменнику. Систему поглядів митця, формування й становлення котрого відбулося у вісниківському середовищі, можна визначити як національний консерватизм. Про свою належність до «когорти сурових лицарів традиційності» У. Самчук писав у статті «Творчість і стилі» [17, 46]. Головним предметом зображення він зробив українську дійсність ХХ століття. Герої завжди зображені на тлі доби, і в кожному романі відчувається подих грандіозних подій новітньої епохи, тобто самої історії. Правдивість художнього зображення в прозаїка пов'язана із соціальністю, історичністю та ідейністю (остання в У. Самчука не має нічого спільного з ідеологічністю, коли автор змушений говорити від імені якоїсь ідеології). Тож «центроспектральні» задуми письменника оберталися навколо ідеї України, яка забезпечила органічну цілісність його художнього світу і в якій головними константами були Нація, Держава, Література і Людина. Важко назвати в доробку прозаїка твір, який в ідейному, тематичному чи сюжетному плані не був би дотичний до цієї ідеї. Прочитання спадщини відповідно до ідейно-естетичних настанов самого автора, глибинне проникнення в сутність художньої образності, розкриття оригінального світовідчуття забезпечать істинне розуміння його ідеалів та ціннісних орієнтацій. Вагому роль у цьому процесі може також відіграти осмислення естетичної програми, викладеної у численних статтях, доповідях, виступах, есе, інтерв'ю, листах тощо.

Професійним критиком У. Самчук не був. Однак його спадщина засвідчує, що митець для проголошення своїх поглядів на літературу обирав традиційні жанри літературної критики. Значна частина цього доробку залишається не опублікованою і зберігається у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Ф. 195, разом 618 одиниць збереження). Ті матеріали, що свого часу з'явилися в збірниках МУРу чи в збірнику українських письменників в екзилі «Слово», знову ж таки є малодоступними. Щоправда, ювілейний 2005 рік зрушив справу з місця. У Рівному видано книжку літературно-критичного доробку У. Самчука зі статтею-післямовою М. Гона [1, 85–102]. До видання увійшли і два інтерв'ю У. Самчука, одне з них – часопису «Назустріч» (Львів, 1935), інше – російському журналу «Современник» (Торонто, 1977); дві доповіді, проголошені в Ашаффенбурзі на I з'їзді МУРу (1945) і перед студентами Оттавського університету (1971); дві статті, що свого часу були надруковані у збірнику «Слово» (Нью-Йорк, 1964, 1968); і текст виступу, виголошений під час обговорення роману

«Собор» О. Гончара (1968). Незважаючи на невеликий обсяг, ці матеріали дають можливість простежити, які літературні явища доби цікавили письменника, на які тенденції сучасного літературного процесу він звертав увагу, як змінювалися його погляди. Головне – з'явилися умови для професійного осмислення ідейно-естетичних і духовних джерел творчості митця.

Література, на думку У. Самчука, є **одним із найважливіших факторів духовного самовияву нації**. У такому погляді активізувалися естетичні набутки німецької філософії, зокрема Й.Г. Гердера, котрий уважав літературу художнім висловленням самосвідомості нації. У доповіді 1971 року український письменник зазначав: «Через слово, мову, літературу, як через світло, проходить і розкладається на безліч відтінків людська думка, якої завданням є висловити повноту, цілість об'єкта, з якого вона походить» [11, арк. 4]. Доповідач називав знакові твори європейських класиків, які намагалися збагнути дух своєї нації, психологію раси, а в тому – суть певних законів універсального, вселюдського значення. Серед таких творів – «Божественна комедія» А. Дайте, «Фауст» Й.В. Гете, «Гамлет» В. Шекспіра, «Мертві душі» М. Гоголя, «Брати Карамазови» Ф. Достоевського, «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі, «Селяни» В. Реймонта, «Будденброки» Т. Манна та інші. Кожен із названих прозаїків на естетичному рівні «висловив свою расу, свій народ і свою державність» [11, арк. 9]. Тільки виконавши свою місію, такі твори стають справді великими й дають народам «право бути висловленими, бути не німими» [6, 15]. У цьому разі поняття «велика література» слід сприймати як синонім до словосполучення «класична література», що неодмінно пов'язувалася У. Самчуком із автентичною творчістю, яка відбивала форму і зміст якоїсь конкретної нації. При цьому постать художника слова вважалася вагомою, оскільки «письменник і нація є одна суть. Вони лише тоді справжні, коли себе взаємно висловлюють» [12, арк. 2]. У цих міркуваннях простежується вісниківське розуміння категорії національності, яка, універсалізувавшись, виступає стимулом художньої творчості. Варто нагадати думки про «расову відповідальність», «служіння расі» Ю. Липи («Бій за українську літературу») і тезу «мистецька творчість... відкриває в творі... найглибше – расу» Є. Маланюка («Книга спостережень»).

Твори «великої літератури» забезпечують тяглість етносу в часопросторі, міцний зв'язок між давніми епохами й сьогоденням. Народи, які спромоглися дати світові зразкові мистецькі витвори, стали великими й творчими народами. Для прикладу У. Самчук аналізує основи буття англосаксонського світу. Підмурівком його існування на одному місці впродовж віків була чітка організація державних, національних, соціальних форм життя тривала узвичаєність. Традиційна європейська культура таїла в собі надійні орієнтири, що підтримували життєву потугу нації, дух безнастанного поступу на шляху вдосконалення, її чільному

представникові В. Шекспіру вдалося висловити свою расу й писаним словом створити «документ з правом на вічність» [6, 15]. У німців це зробив Й.В. Гете. Його найближчим учнем на українському ґрунті У. Самчук уважав І. Франка, котрий гартував духовне єство нації, плекав людей великої душі й глибокої натури. Його твори належать до літератури, насиченої вищими правдами, вищими вольовими чинниками, тобто до «великої літератури». Але досить відчутний брак культури вищого ступеня, на думку мисленника, все-таки гальмував поступ українців.

У. Самчук волів розглядати не літературу крізь призму дійсності, а дійсність крізь призму художніх творів. Історію і географію європейських народів він бачив очима їхніх класиків, універсальним довідником минулого, сучасного й навіть майбутнього називав прозу, в ідею «великої літератури» заклав упевненість, що життя наслідуватиме літературу, оскільки вона здатна впливати на нього, робити його шляхетнішим і вишуканішим у духовому плані. Інакше, як тоді плекати в людини чи нації сильний дух, вітальну силу-енергію, напружену волю, потужну активність і відразу до всього кволого, пасивного, про що безнастанно писав і говорив письменник?

Як бачимо, викладені вище міркування критика не мають нічого спільного з риторикою «величі», яку добачила в Самчукових розмислах С. Павличко. Дослідниця досить вільно проінтерпретувала тезу «великої літератури», поставивши її в один ряд із мріями М. Євшана про «велич» українського слова і М. Рудницького про час «багатої» літератури та вичитавши в ній речі, про які для письменника не йшлося [5, 248–250]. Вона критикувала митця за його переконаність у тому, що література покликана відображати чи відтворювати життя. На цьому ґрунтується твердження С. Павличко, що У. Самчук – людина попереднього (тобто ХІХ) століття.

Для ведення більш ґрунтовної дискусії варто було б викласти історію «відтворництва» (В. Татаркевич), тобто історію стосунку мистецтва до дійсності, а також динаміку цієї проблеми в українській літературі. Зважаючи на невеликий обсяг статті, обмежимося заувагою, що у ХХ столітті функція відтворювання в мистецтві перейшла в розряд другорядних. Найбільша мистецька криза стала доконаним фактом. Але чи можна бути певним, що на час появи ідеї «великої літератури» вона була фактом остаточним, безповоротним і що письменник не потрапляв у ногу з новою епохою? За умови істинності твердження про рух мистецтв уперед, про їхнє явне прогресування можна було би доводити правильність висловленого припущення. Однак у сучасному літературознавстві художній прогрес під сумнів поставив ще німецький літературознавець Г.Р. Яусс, ба навіть навів незаперечні тому докази. Альтернативна ідея циклічності побутування мистецтв має чимало прихильників. На думку іншого німецького вченого Е. Ауербаха, західноєвропейська література

знає лише два основні стилі: гомерівський* і біблейський. Коли один із них стає превалювальним, то інший відходить у тінь. Д. Затонський перекладає назви цих стилів на більш зрозумілу для нас мову: реалістичний (міметичний) та антиреалістичний (неміметичний, семіоміметичний). Вітчизняний учений висловлює переконаність, що рух мистецтва від мімезису до семіомімезису є його внутрішнім і загальним іманентним законом. Після кожного нового «модерністського» піднесення мімезис відтісняє семіомімезис. Не випадково в атмосфері глобального постмодерністського спаду Д. Затонський побачив певні міметичні прикмети [2, 112]. У такому коловороті відбувається протистояння «старого» і «нового», які, змінюючи одне одного, щоразу оживають по-іншому. Наводимо ці міркування з тої причини, що і в часи потужного розгортання модерністського дискурсу реалізм нікуди не зник, не лишився безповоротно в ХІХ столітті, а просто став малопопулярним, відійшов у тінь, набувши при тому несподіваних ознак. То чи варто дорікати У. Самчуку за його прихильність до традиції, яка ніколи й нікуди не зникає?

Відстоюючи реалізм, митець по-своєму розв'язував проблему взаємозв'язку традицій і новаторства. Таємниця «нового» крилася для нього не в зовнішніх, а у внутрішніх ознаках письма, що передовсім виявлялися в способах «відчування», «бачення», «сприймання», «виявлення» певних явищ і подій. Письменник ХХ століття, якому притаманна традиційна манера письма, суттєво відрізняється від своїх попередників, скажімо, від В. Гюго, О. де Бальзака чи К. Гамсуна. І ця різниця для українського митця полягає не в їхній часовій належності. Вона ґрунтується на відмінних культурних рівнях, смаках і вподобаннях [17, 43]. У. Самчук не відмовлявся від переконання, що реалізм пов'язаний із проблемами світовідчуття, світосприйняття, світобачення. Письменник-реаліст повинен поважати реальність світу й брати її такою, якою вона є. Її повне осягнення можливе тільки за допомогою реалізму.

Немає сумніву, що в умоглядних побудовах митця прискіпливе око критика добачить чимало такого, що можна було б використати як привід до якихось зауважень чи звинувачень. Проте варто пам'ятати, що У. Самчук, за його ж визначенням, був «звичайним, принагідним аматором», який виголошував далеко не доктринерські, «ніяк не миродайні для тих, що їх слухають», думки [17, 41]. Тому праці Самчука-критика слід розглядати як додаткове, але разом із тим суттєве джерело виявлення світоглядних та естетичних ідеалів, переконань Самчука-прозаїка.

Із твердження письменника про літературу як один із факторів духового самовияву нації впливає інше: «Література – це мова народу» [6, 111]. Простежимо за окремими роздумами У. Самчука. Слово – це думка, а думка – рушій усього людського. Раз колись посіяне воно переходить у чин, і від цього значною мірою залежатиме, яке місце буде відведено тій чи

іншій нації на планеті Земля. Завдяки мові кожна з них має можливість бути історичною: «Це є також одна з основних засад життя і на цій zasadі були побудовані на землі держави, їх закони, їх культури, як також їх історія. Кожний цивілізований народ виходить від кореня своєї мови і своєї літератури» [11, арк. 4]. Убити мову – означає убити народ. Мова художньої літератури слугує засобом порозуміння між народами. Своєю внутрішньою динамікою, силою духу й героїкою чину вона зрозуміла кожній людині незалежно від її національної належності. Писане слово завжди стоїть на сторожі національного буття. Народ України, починаючи від І. Котляревського і закінчуючи актом 22 січня 1918 року, будував свою незалежність тільки й винятково словом, яке стало ознакою не мистецьких виявів, а політичного бажання [7, арк. 5]. Такі міркування були досить популярними у колах письменників-емігрантів, бо тільки вибудовуючи свою «державу Слова» (М. Орест), вони могли говорити до світу від імені бездержавної нації. Тільки через мову, наколи довіритися авторитету Т. Манна, вигнанці раг ехсelleпсе завойовували свою батьківщину.

Сучасний дослідник говорить про логоцентричний пафос літературної критики У. Самчука й про парадоксальну наближеність його постулатів до принципів літературної герменевтики, принаймні про їхню співзвучність із окремими твердженнями німецького філософа Г.Г. Гадамера [1, 88]. Думається, що штучного «притягування за вуха» тут немає, оскільки вдумливе прочитання літературно-критичних текстів митця дає можливість відшукати внутрішню подібність окремих його думок до положень новітніх філософських систем. У цьому контексті можна згадати і його міркування про мистецьку правду, яка тлумачилася багатозначно. Це відповідність художнього твору дійсності, щирість (вір виражає те, що думав і почував його автор), талановито передана ідея митця. Наголос на слові «своя» у словосполученні «своя правда» передбачав інтенції У. Самчука компенсувати недостатню есеїстичну освоєність грандіозних подій ХХ століття українською літературою, а разом із тим – намір протиставити правдивий, тобто адекватний дійсності, образ спотвореному епічному образу, продукованому советською літературою. Якоюсь мірою погляди У. Самчука близькі до концепції мистецької правди оригінального й репрезентативного естета сучасності Р. Інгардена. Отже, не такий уже й анахронічний український мисленник, як це може видатися на перший погляд, хоча за своїми симпатіями він усе-таки адепт традиціоналізму.

У зв'язку з цим варто проаналізувати погляди У. Самчука на ідейність як одну з найважливіших художніх цінностей. Йдеться про об'єктивну, художньо правдиву форму вираження ідеї у творі, яка не має нічого спільного з тенденційністю, коли письменник свідомо намагається сугерувати читачеві якісь політичні постулати (прозаїк у своїх численних виступах посилався на советську літературу, де все визначалося ідеологічними приписами комуністів і єдино правильним методом –

соціалістичним реалізмом). Ідейність, за У. Самчуком, є іманентною властивістю творів, що «продиктована вищим хотінням самому митцеві, це вияв його індивідуальності, його уміння дивитися і бачити», зрештою, ідейність є наслідком того, що письменник визначав як «власне», «вичуте», «виняте зі свята святих» [14, арк. 2,3]. Першорядну роль у творенні ідейної літератури, на його думку, відіграє талант.

Ідейно-етичний естетизм є основною складовою Самчукової концепції «великої літератури». Культурні, моральні, естетичні цінності, перетворившись на органічну потребу душі митця, ніяк не обмежують його свободи творчості, навпаки – сприяють творенню літератури тривалої вартості. У суспільстві така література виконує роль позитивного спонукального чинника, а тому може бути одним із засобів оздоровлення духового й політичного життя нації. «Література – це мисль народу, занотував письменник, – в ній кільчиться і визріває самий народ, його духовість, його ідеали» [9, арк. 24]. Отже, нація – продукт культури. Головне, аби голос художників слова був почутий. Так, Ф. Достоєвський інтуїтивно відчував наближення революційної катастрофи в Росії і своїм романом «Біси» попереджав про її фатальні наслідки. Прикро, наголошував У. Самчук, але до його пророцтв ніхто не прислухався. Поет Т. Шевченко вичував постання вільної України, тоді як історик М. Костомаров не вірив у політичне й державне відродження свого народу. Мисленник наводив ці факти з тією метою, щоб ствердити: «... нема справжньої мистецької літератури, навіть коли вона обіймає зовсім не політичний зміст, аполітичної, тобто такої, що не служила б політиці. То неправдиво думають ті, що тільки той літературний твір має значення, що безпосередньо пропагує певні політичні явища. Дуже часто це буває навпаки – зовсім аполітичний твір, але сильно насичений правдою мистецтва і думки, матиме саме політичне значення, бо такий твір стане твором світової літератури, а тим самим він дасть для даного народу, з якого він походить, найбільше політичних користей» [14, арк. 29]. Тут поняття «політичний» не має нічого спільного із сучасним «бюрократичним» його розумінням, а радше – з античним, де грецьке *politicon* стосувалося *politeie* (суспільності). Тобто контекстуальне термін «політичний» передбачає ангажованість, «залученість» літератури, її вихід за межі суто художньо-естетичних проблем. Усе це має позитивно впливати на розвиток нації, значною мірою визначати її самоповодження, ставлення до себе й світу.

Важливим фактором становлення «великої літератури» У. Самчук уважав наявність епічних творів, у яких розкрито глибини національного ества, осягнуто й висловлено внутрішню морально-етичну суть тієї чи іншої нації. На його думку, українська проза не стала такою, оскільки не змогла вийти із зачарованого кола провінційності. Письменник пояснював це ментальними чинниками, тобто наявністю своєрідних національних способів мислення, почуття й поведінки. В одній із доповідей він

наполягав, що головною формою вислову, думання й відчуття людини української раси є поезія [8, арк. 31]. І дійшов висновку, що саме «зітканість» із поезії остаточно оформили її немічну й неспроможну духову істотність, яка не знайшла сили вилонити із себе потужного політика. Зауважимо, що ці розмисли цілком адекватні поглядам сучасних філософів та етнологів на екзистенціально-межове світовідчуття українців, пов'язане головним чином із поетичним, лірично-пісенним сприйняттям природного й соціального оточення, із пріоритетом «серця» над «головою» (теорія кордоцентризму). В іншій доповіді У. Самчук висловив міркування про взаємозумовленість і взаємозалежність процесів політичного оформлення нації та надмірної політизації літератури. Брак української політики в її чистій природі вплинув на розвиток словесного мистецтва, завантаживши його політикою. Визвольна ідея стала мало не єдиною основною думкою, що визначала весь його зміст. Віддавши левову частку своєї енергії для політичного здвигу нації, українська література «не зуміла поставити себе відповідно в аспекті вартостей мистецького вияву» [16, арк. 7], не дала прози, епіки [15, 32]. Мірилом визначення такої є роман. Наявність великих епічних полотен уможлиблювала У. Самчуку говорити про вагомість внеску національної літератури у світову скарбницю, про інтерес, який світ виявляв до цієї літератури.

Порушуючи питання жанру, митець неодмінно торкався й проблеми стилю: «Роман мусить бути роман ... З темою, сюжетом, ідеєю, проблемою, дієвими особами. І чим він буде більше реалістичний за стилем, тим він буде сильнішим мистецько і переконливішим нараційно» [8, арк. 51]. Отже, роман визнавався мірилом вагомості літератури, а реалізм – «основним стилем прози» [15, 32]. Інші стилі проголошувалися тільки більш або менш влучними спробами, які в історії культури рідко закріплюють за собою гідне місце. Сприймаючи модернізм лишень у зовнішніх деталях і деяких відмінних від усталених відчуттях життєвого матеріалу, проза, стверджує У. Самчук, подібна до архітектури. Вона не піддається деструкції і залишається незмінною, а не то тратить свої питомі ознаки й «стає іншим, висловлюючись мовою хімії, тілом» [15, 32].

Пізній У. Самчук значно обережніший і стриманіший у ставленні до модернізму, тому й виступав за «синтезу» творчих стилів, за природний плюралізм, що мало відповідати потребам епохи комп'ютерів і ракет. У зв'язку з цим поставало питання художньої вартості літератури. Письменник був переконаний, що в новітню добу немає твердих канонів формального визначення «мистецькості» чи «немистецькості» твору. Високохудожнім він уважав усе, що цікавить і хвилює реципієнта, а низькопробним – усе сіре, нецікаве, кволе [10, 77]. Митець не бачив підстав розглядати «нове» обов'язково як «талановите», «не все це чиста монета, а дуже часто це звичайна погоня за блиском, рекламою, грошима, а

іноді це звичайне шарлатанство, підтримуване циніками, снобами та наївними» [17, 48].

У пропонованій статті авторка зупинилася тільки на деяких основних аспектах літературно-критичної діяльності У. Самчука. Поза її увагою залишилася власне літературна критика митця, яка стосувалася української та російської класики, набутку письменників-емігрантів і де виявилися його проникливість, уміння зіставляти явища й робити цілком несподівані висновки. Поза засягом цієї розвідки – ідея «синтези мислення», проблема надмірної ліризації української прози, специфіка української літератури в історико-типологічному зіставленні з досвідом європейських літератур, роздуми про авангардистські течії західного мистецтва та про його ідейно-естетичний потенціал для майбутніх поколінь. Усе це складе основу подальших студій літературно-критичних праць письменника.

Насамкінець зазначимо, що У. Самчук упродовж усього творчого життя намагався протиставити « крилате минуле безкрилій сучасності» [13, 300]. Він закликав до оновлення традицій, до продуктивного трактування можливостей – подальшого розвитку, що закладені в здобутках класичної європейської культури. Позбавити літературу тих авангардистських якостей, яких вона набула у ХХ столітті, на думку митця, можна за умови зміни погляду на мистецтво, усунення його хворобливих, руйнівних, нівелювальних тенденцій і посилення морально позитивних, духовно сильних начал. **Традиціоналізм У. Самчука можна потрактувати як «повернення в укоріненість» (М. Гайдеггер),** тому при аналізі його спадку слід виходити не з позицій тотально модних мистецьких тенденцій, а з позицій духовно-інтелектуального дискурсу доби, який утверджував нові здобутки, активно примножував, а разом із тим кардинально переглядав їх.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гон М. Літературна критика Уласа Самчука в інтер'єрі епохи // Улас Самчук. Роздуми про літературу: Збірник літературно-критичних статей. – Рівне, 2005. – С.85–102.
2. Затонский Д. Модернизм й постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных й неизящных искусств. – Харьков, 2000. – 256 с.
3. Кизилова В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука «Ост». Автореф. : дис. ... канд. філ. наук: 10. 01. 01. – К., 2001. – 19 с.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К., 2001. – 327 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1997. – 360 с.
6. Самчук У. Велика література // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.8–27.
7. Самчук У. «Від року 22 січня 1918...» // Відділ рукописних фондів і текстології ІЛ ім. Т. Шевченка НАН України (ВРФТІЛ). – Ф. 195. – Од. зб. 61.–23арк.
8. Самчук У. До проблем нашої прози // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 77. – 57 арк.

9. Самчук У. Доповіді про завдання літератури // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 74. – 38 арк.
10. Самчук У. З приводу «Собору» Олеса Гончара // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.68–77.
11. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 144. – 42 арк.
12. Самчук У. Письменники і нація // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 124. – 2 арк.
13. Самчук У. Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979. – 355с.
14. Самчук У. Про взаємозв'язки політики і літератури // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 161. – 30 арк.
15. Самчук У. Про прозу взагалі і прозу зокрема // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.28–41.
16. Самчук У. Проблеми прози // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 133. – 8 арк.
17. Самчук У. Творчість і стилі // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.28–41.
18. Штонь Г. До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У.Самчука «Ост». Передні зауваги // Наукові записки. Серія: Літературознавство. Вип. VI. – Тернопіль, 2000. – С.108–113.

*Гомерівське письмо – міметичне (грецький термін *mimesis* постгомерівський, у давньогрецького поета його немає), позначене довершеною закінченістю, де все пов'язане між собою і де немає ніяких прогалин. Вільний потік мислення, дія, що повністю проходить на передньому плані, однозначна якість, обмежена історичним плином подій та антропологічними проблемами. Тож формулу «Гомер ХХ століття» слід сприймати не як намагання С. Пінчука дорівняти У. Самчука у «величі» до давньогрецького поета, а як оформлений перифразом натяк на умовну схожість стилів двох митців, способів їхнього світобачення і наявність у них мистецької здатності й суто психофізіологічної спромоги втілити задум у великому епічному творі.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руснак Ірина Євгенівна – докторант кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми розвитку еміграційної літератури, творчість Уласа Самчука .

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І МУЗИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ – ДОМІНАНТИ ПОЕТИКИ В. ДОМОНТОВИЧА

Валентина САЄНКО (Одеса)

У статті розглядається явище синестезії в романі В. Домонтовича «Без ґрунту», що виникає через поєднання мови та музики, гри світла та тіні, взаємодії зорових та слухових образів.

The phenomenon of synaesthesia in the novel by V. Domontovych «Without the Background», which appears via combining the language and music, the play of the light and the shadow, the interaction of the visual and acoustic images, is considered in the article.

Роман Віктора Петрова «Без ґрунту» за своєю природою синестезійний, адже в ньому функціонують у взаємодії різні види мистецтва, внаслідок чого постає, по-перше, поліаспектне зображення дійсності 20–30-х рр. ХХ ст. і, по-друге, виникає феномен унікального

позачасового читацького сприйняття, що ґрунтується на різноманітних асоціативних зв'язках – невичерпному джерелі уявлень, вражень, натхнення, фантазії. Це й не дивно, адже головний герой твору – Ростислав Михайлович – консультант комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва, спеціалізується на архітектурі, як професіонал розбирається в живопису, музиці, сам грає на роялі, знає репертуар провідних співаків свого часу, обізнаний з творчістю багатьох поетів-модерністів початку ХХ століття тощо. У тексті постійно дискутують з приводу перспектив розвитку мистецтва, причому ціла галерея мистецтвознавців, що фігурують у романі, – Витвицький (прототипом якого був поет Філянський), Гуля (прототип – Сергій Єфремов), Криницький (прототип – академік Яворницький), – покликана показати захист різних позицій. До того ж сам автор ніколи не втримується й особисто прилучається до дискусії, як-от у десятому розділі, де вміщено ремарку автора про гоголівську тему в сучасності. Але постать Ростислава Михайловича покликана показати, що можна бути «вченим-універсалом», яким був сам автор. Обравши центральним героєм твору саме таку всебічно обдаровану особистість, письменник тим самим створив «об'єднувальну субстанцію», яка має продемонструвати модель взаємодії мистецтв. Тож, очевидно, це мала на увазі Соломія Павличко, яка зазначила, що «його (Домонтовича) романи є добрим коментарем до літературно-академічно-мистецьких сцен і мод Києва від першої світової війни до середини тридцятих. Петров був у них органічно зінтегрованим, Домонтович же зафіксував на сторінках своїх творів» [1, 15].

Крім того, у романі чимало й інших мікро- і макро- змістовно багатопланових образів, котрі поєднують, наприклад, колористичні й музичні асоціації, звукові й зорові враження. Отже, зупинимося на них детальніше.

В. Домонтович щедро використовує синестезійні образи, наділені широкою позатекстовою інформацією, емоційно-сисловою енергією. Автор віддає перевагу *фотизмам* (грі світла і темряви) та *хроматизмам* (палітрі барв), які підсвічуються звуковою асоціативністю (*фонізмами*) й *тактильними образами* – власне тактильними та *температурними* [Див.: 2, 228–229]. Уже на першій сторінці роману, де йдеться про розмову Ростислава Михайловича й Петра Івановича Стрижиуса, який пропонує головному героєві поїхати у відрядження до Катеринослава й розібратися з долею шедевр архітектури – Варязькою церквою, кількома штрихами накреслено образ Стрижиуса: його голос «млявий, неквапливий», «писклявий та верескливий»; «дотик до його вологої та холодної руки викликає асоціацію з трупом». На противагу цьому відчуттю, вітаючись з господарем пивниці, Ростислав Михайлович сприйняв тепло, яке йшло від руки, що здалася йому гарячою, «насиченою теплом і кров'ю», викликаючи асоціації з фавном. До поєднання зорового й тактильного

образів додається ще й запаховий, коли Ростислав Михайлович тисне руку Ларисі Сольській, яку спочатку прийняв за свою давню знайому Валентину Михайлівну: «Я простягаю їй руку, щоб відчутти знайомий м'який потиск вузької руки, після якого ще довго тепліє і тане в мене на долоні запах фіалок, улюблених її парфумів, але в цей момент густа фарба заливає моє обличчя» [3, 261].

На велике значення тактильних образів ще свого часу слушно звернув увагу Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «З психологічного погляду, крім зору і слуху, найважливіший власне дотик, бо він дозволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього світу, як об'єм, консистенцію (твердість, гладкість і т.д.) і віддалення тіл...» [4, 78]. Поєднання звукового, тактильного та зорового образів спостерігаємо в сцені обговорення долі церкви. Ростиславу Михайловичу не хочеться сидіти на цих зборах, він докладає чимало внутрішніх зусиль для того, щоб утримати себе в кімнаті музею. Ось як передано цей стан: «Я підводжусь і йду до вікна, спираюсь ліктями на мармурову дошку підвіконня, відчуваю спітнілими долонями рук холод мармуру і дивлюся на вулицю. Зеленаві присмерки поглинають темне листя вечірніх дерев. На дроті палахують сині й бузкові вогні електричного саява. По бульвару на проспекті з глухим гуркотом біжить відкритий вагон трамваю. Який безтурботний спокій там назовні!» [3, 196]. Простір кімнати й простір зовнішнього світу постає через низку естетично довершених синестезій: так, холод внутрішнього простору передано через тактильну температурну синестезію, відкритість зовнішнього хронотопу постає у цілій низці фотизмів, хроматизмів і фонізмів. Таке ж вагоме поєднання дотикових образів та фотизмів, «відчуттєвих образів, що характеризуються зоровою модальністю під дією візуального подразника іншої якості» [2, 229]. Дивлячись у дзеркало трюмо, герой відчуває його «холодний блиск, сумнівний і двозначний», «ілюзорна умовність дзеркальних відблисків» для героя відкриває «далечінь, якої немає».

Загалом автор часто використовує різноманітні синестезійні образи, коли відтворює пейзажну картину, накреслює урбаністичну замальовку, описує інтер'єр чи екстер'єр. Продемонструємо це на прикладі опису ранкового міста, яке постає одним-єдиним чуттєво різновекторним образом: «Усе місто довкола мене в зелені. Квітнуть акації. Білі грона обтяжують дерева, що простяглись вздовж пішоходів, що густими купами тиснуться на бульварі по середині проспекту, що суцільне зелено-біле тло утворюють в довколишніх садах. Ранкове повітря насичене солодким тьмяним ароматом білого квіту» [3, 211]. А ось приклад застосування фотизму наприкінці II розділу: «І мідний кухлик, поставлений зверху на покрішку, блідо сяєв каламутним золотом в холодній півтемряві ганкових сіней» [3, 218]. Така велика кількість дотикових, фонічних та фотичних образів зумовлена, по-перше, прагненням автора ще раз підкреслити

специфіку раціоналістичного сприйняття довколишнього світу Ростиславом Михайловичем (на думку вчених, зором та дотиком сприймається 90% зовнішньої інформації) і, по-друге, тим, що саме ці синестезії дають поштовх іншим – запаховим, больовим, температурним, стаючи їхньою основою.

Особлива роль у романі «Без ґрунту» відведена звуковим (слуховим) образам. Фонізми, питомі за якісним звучанням, увиразнюють внутрішні катаклізми головного героя, передають його розчарування та радість, відтворюють стани пориву, пристрасті, захоплення, ненависті, щастя, спокою, роздратування тощо. Хіба не показовий з цього погляду такий приклад: «Дотик пальців до клавіш став імпульсом. Я пробіг по клавіатурі, згуки гама розсипалися по кімнаті. Певно, я зробив це лише для того, щоб пізнати звучання інструмента. Згук був повноцінний, гулкий: зерна добірної важкої пшениці лягли на долоні рук!» [3, 279].

Прикметою таланту В. Домонтовича-прозаїка є широка апеляція в тексті до музичних образів. Музична стихія в романі В. Домонтовича подана різними виявами: музична символіка (наприклад, бюст Бетховена в кімнаті Лариси, котрий наче спостерігає за музичним дійством, що породило кохання), «ословеснена симфонія» 26 розділу, яка дала поштовх новим відчуттям; нарешті, велика кількість імен представників музичної культури – Чайковський, Шимановський, Бетховен, Гоцці тощо. Художні образи, виражені за допомогою слів, які семантично адекватні музичним поняттям або споріднені з ними, поглиблюють і доповнюють певне враження, створюють особливе емоційно-оціночне силове поле, додаткову смислову поліфонію. Вони детерміновані змістом, художньою ідеєю твору, суголосні психології моменту. Водночас вони виступають формою психологічного переживання, стають методом психологічного аналізу, особливою концепцією світу. Зрозуміло, що при цьому збагачується музичним мисленням естетика слова, сама проза набирає виразного мелійного звучання. Адже «мові і музиці, як явищам інтонаційно-акустичним, притаманні такі специфічні якості, як ритм, темп, тембр, діапазон. Залежно від смислу, який передають, і настрою вони звучать у відповідних тональностях і темпі» [5, 44].

Роман В. Домонтовича «Без ґрунту» щедро аранжований музичними асоціаціями та музичними барвами. Якнайкраще це відчутно в сцені знайомства Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською. Зустрівши її випадково на безлюдній вулиці, він ніяк не міг пригадати, звідки знає цю жінку. Болісно й довго перебираючи всі можливі варіанти їхнього знайомства, герой так і не знаходить жодного з них у лабіринтах своєї пам'яті. Керуючись логікою аналізу, герой подумки знаходить відповідь на болісне питання: «Я хотів *бачити*, можливо, треба було *чути* Чути, але що?.. Можливо, я досі йшов хибною стежкою. Треба було шукати не зорового, а слухового образу, не малярського, а музичного. Межі, де

перший перетворюється в другий» (Підкреслення авторське. – В.С.) [3, 266]. Тут автор підкреслює психологічний феномен, яким наділені талановиті люди: не тільки справляти зорове враження, але й мелодійне (чи то своєю ходою, особливим ритмом рухів, яка нагадує музичний твір, видимою мовою душі, що перебуває в стані піднесення або зламу). Образ жінки в інтерпретації В. Домонтовича постає через призму музики серця, якою наділена Лариса і котра опрозорена в її зовнішньому вигляді й манері триматися та поводитися на людях і на самоті, наодинці із собою.

Письменник наче оголює художній прийом синестезії, яким щедро користуватиметься згодом, у наступному розділі. Ця ситуація видає автора-універсала, письменницький хист якого є щедрим доповненням до хисту науковця-мистецтвознавця. І справді, 25 розділ відтворює музику, котру раптом почув Ростислав Михайлович, але яка була чутною лише йому: «Я повторюю одну за одною варіації лейтмотиву, основною темою якого є ота дуже проста й прозора фраза, що постала в мені. Коли я, дивлячись на цю жінку, намагався з'ясувати собі, чому, при першому враженні од неї, мені здалося, що я її знаю... Музичне почуття прокидається разом з зоровим, сполучується з ним, переплітається, перебиває його, опановує ним. Це мелодія, яку я бачу. Це зоровий образ, який я чую. Це кохання, що розкривається одночасно в слуховому й зоровому сприйнятті» [3, 268]. Виразно окреслений фонізм – це приклад прирощення силового поля метафор, які, підключаючи логіко-емоційну інформацію – враження, значно розширюють сферу своєї дії. На перший погляд, тут, власне, простежується підміна одних органів сприймання іншими. Бо, зрозуміло, слух у цьому разі значно кращий суддя, ніж очі. Це наче сприймання звуків у їхньому кольоровому самовираженні. Головний герой твору, сприймаючи всіма фібрами своєї душі музику, що виникла несподівано в його свідомості від споглядання вродливої жінки, разом з тим виводить астенічні емоції як такі, що пригнічують життєдіяльність організму (перед цим Ростислав Михайлович буквально втік з наради про долю Варязької церкви, яка була йому глибоко байдужа, залишивши мистецтвознавців та істориків, котрі палко відстоювали цінність шедевру архітектури Степана Линника). Це ситуація, яку Олександр Рисак у праці «Мелодії і барви слова» визначає наступним чином: «У процесі сприймання побаченого і почутого відбувається оцінювання-порівняння «естетичної інформації» на рівні неусвідомленого настроювання на відповідну фізіологічну реакцію, яка відповідала б результатам емоційного процесу» [5, 54].

Щось схоже відчуває герой, коли сам сідає за фортепіано в Ларисиній кімнаті. Але цього разу музика звучить насправді, її чує й Лариса, в якій виконання викликає зовсім несподівані асоціації. Несподіваними вони стають і для самого Ростислава Михайловича, що відтворено в каскаді синестезійних образів: «Дотик пальців до клавіш став імпульсом. Я пробіг по клавіатурі, згуки гама розсипались по кімнаті. Згук був повноцінний,

гулкий: зерна добірної важкої пшениці лягли на долоні рук. Срібні згуки початку симфонії, що говорили про перше кохання, про перші зародки почуття, розлились по кімнаті. Музика була надмірна. Почуття було надмірне. Напруженість палання оберталась в абстракцію... Світ обернувся на музику. Була музика, була музична, слухова абстракція світу. Світ і вона, ця жінка, сприйняті й втілені в музиці» [3, 280]. Наведений фрагмент показує, як музичний образ переростає в інший – візуальний, температурний, дотиковий тощо – комплексно емоційний, щедро наділений почуттями, що нагадує вибух. Наділені інформаційно-промовистим значенням слухові образи, котрі переростають в інші відчуття, апелюють не тільки до емоцій, які передаються читачеві, а й до його інтелекту, набуваючи естетичного значення.

Найулюбленишими моделями переходу одного образу до синтезу з іншими образами, тобто переростання мономодальності в біомодальність чи переходу до біомодальності, є наступна схема: звук (у Домонтовича «згук») —> зоровий образ; звук —> тактильне відчуття, звук —> температурний образ. Нечасто слухові образи продукують запахові, ще рідше кольорові чи органічні, проте такі синестетичні перетворення й варіації мають місце в романі: «Я грав. Я грав найбільш напружену, найбільш естетичну частину симфонії... Розкрились пелюстки квітки. Полум'я стало білим» [3, 281] (звук – аромат – колір); «Вона (Лариса) співала романси, співала гнучким і глибоким голосом, співала про любов. І я був сповнений дивного почуття, немов я перенесений був у зовсім інший світ, неподібний і найменше звичний... Її голос був люстром, що відображав цей відмінений світ» (звук – візуальний образ) [3, 378]; «Голос Лариси говорив про любов, і слова її пісень були звернені до всіх і до кожного. Я відчував заздрість, біль, утому й ненаситну жагу» [3, 379] (звук – органічне відчуття, больовий образ).

Таким чином, Віктор Петров будує художній світ роману на численних комбінаціях насамперед звукових компонентів, сприятливих для функціонування процесів «естетичного відкриття», «естетичного задоволення» (О. Рисак), логіко-емоційного пізнання процесів і явищ через їхні асоціативні вияви.

Окремо слід сказати про образ тиші, яка своєрідно озвучена в романі. Прикметно, що вона постає у всій широті свого діапазону, у розмаїтті (залежно від контексту та функціонального призначення) й наповненості звуками, передає загальну атмосферу й стан душі персонажів. У В. Домонтовича тиша завжди опредмечена: чи то співами соловейків або далекими згуками трамваю, чи передається через запахові відчуття, наприклад, через пахощі весняного квітування, чи то постає синкретичним образом, зітканим з низки синестезійних образів, чи образів, що відтворюють психологічний стан спокою і внутрішньої гармонії головного героя, як це має місце, наприклад, у 13 розділі.

Музика в тексті бере активну участь не тільки як елемент монтажу, зчеплення функціональних рядів тексту. Вона бере на себе й складніші функції: від ілюстрації візуальних деталей здійснюється перехід до складнішого розкриття внутрішнього світу героїв твору, від синхронності – до асинхронності, до контрапункту. Як елемент художнього синтезу, музика здатна як втрачати автономію, так і набувати сенс у контексті з іншими видами мистецтва, наприклад, архітектури, котра не менш виразно озвучена в романі. І це особливо важливо в тому сенсі, що романні дії обертаються навколо не так Ростислава Михайловича, як Варязької церкви, а саме проекту перетворення її на архітектурний заповідник. Річ у тім, що розмови про цей шедевр архітектури початку ХХ століття і створюють особливе відчуття присутності архітектури в романі [Див.: 6, 18–20]. Формула «чути архітектуру» генетично пов'язана з відомою гоголівською сентенцією, парадоксальною за своєю суттю: «... тільки в Італії можна чути присутність архітектури». Поставлена в такий контекст, архітектура починає діяти як слово, адже саме слово є «видимою чутністю і чутною видимістю» [Цит. за 7, 18]. Отже, архітектуру, окрім як споглядати, можна ще й почути. Вона з об'єктів, що їх можна тільки побачити, переходить в об'єкти, які можна почути, стає, за відомим філософським висловом, «застиглою музикою». Тоді сам архітектурний об'єкт переміщується в словесну площину, втрачає свою візуальність і начебто відокремлюється од свого гіпотетично передіснувального в тривимірному просторі праобразу – двійника. У такий спосіб «не лише створюється дискурс, так би мовити, довкола архітектури, а й наголошується на його самостійності й самодостатності» [7, 60].

У цьому плані показовими є образи архітектури, відтворені автором роману «Без ґрунту». Насамперед вони вимальовуються за допомогою зорових образів. Особлива увага при цьому надається грі кольорів, які на очах змінюють одне одного а потім автор «озвучує» їх, дозволяючи «почути» архітектурний образ. Ось якою побачив герой церкву: «Я спиняюсь. Я стою й дивлюсь, не переходячи через майданчик, на церкву. Я хочу зберегти в своїй пам'яті всю повноту і суцільність раптового враження: синя безодня неба, сіре палання граніту, біле сяйво церкви й на відстані зелено-біле докільля квітучих дерев» [3, 218]. А ось якою вона постає буквально через кілька годин у свідомості Ростислава Михайловича: «Я затримуюсь, щоб ще раз поглянути на грозову хмару, яка суне з заходу... на чорні трикутники хустин, чітко вирізьблені на білому камені церковних сходів. Свистить десь птах, цвірінькають горобці, гуде під горою трамвай» [3, 260]. Розлога картина побудована за принципом причинно-наслідкової асоціативності з поступовим наростанням естетичних координат. Зорові картини викликали в уяві героя відповідні настрої елегійного характеру. Можна сказати, що зорові імпульси,

поступово розростаючись, породили нову цікаву якість образу – зорово-просторову.

Третім видом мистецтва, яке поєднується з іншими в романі «Без ґрунту», постає живопис. Це виявляється: по-перше, на рівні дискусій персонажів роману про майбутнє мистецтво, особливо в розмовах Степана Линника та Ростислава Михайловича; по-друге, у вмінні бачити навколишній світ головним героєм, помічаючи живописне начало навіть там, де його немає за природою, по-третє, у наявності великої кількості візуально-зорових образів твору, які часто-густо переростають у синестезійні. Саме тому проаналізуємо їх детальніше.

Досліджуючи функціональні вияви кольору в художньому творі, слід сказати, що він, по-перше, передовсім слугує відповідним тлом, на якому розгортаються події як у реальному світі, так і всередині свідомості персонажів. Так, у романі «Без ґрунту», основна ідея якого закорінена в концепції безґрунтяства – національного, суспільного, духовного, – вміщено опис картини Линника, котрий не прийняв ідеології «нового мистецтва» – зображення фабрик, димарів і домн, чавуну, цегли й залізобетону, натомість віддавши перевагу образам «великих зрушень і вирішальних змін, страшних примарів катастроф, які принесуть загибель старому світові». На цьому полотні, що його словесно відтворює письменник, віддається перевага похмурих фарбам, які передають смуток та розчарування митця: «Суворий закон синьої кольорової гами... У синяві присмерк, де не пізнати, чи вже розвиднілося, чи все ще панує ніч, на горбку узлісся мовчазні люди в льняному одязі й луб'яних постолах рубають сокирами стовбури дубів...» [3, 261]. Картина не просто передає настрої Линника, творчість якого «не визволяла, а пригнічувала», а відтворює і стан душі Ростислава Михайловича, котрий втратив ґрунт у суцільній темряві наявних пореволюційних реалій, і автора, розчарованого в дійсності, що накреслив, по суті, картину буття розчавленої української інтелігенції 20–40-х рр. ХХ ст.

Не менш важлива, по-друге, роль кольору, за допомогою якого створюється певний емоційний настрій, що дає змогу проникнути в глибини людського почуття, окреслюючи стан світу й душі, насамперед головного героя. Прикметно, що він, втративши ґрунт, часто бачить навколишню дійсність у темних, похмурих кольорах, серед яких особливе місце відведене чорному: «*Чорний* профіль човна, подібного на труну» бачить Ростислав Михайлович, розповідаючи про смерть Линника. Увагу консультанта з питань архітектури і мистецтв привертає *чорна* сукня Лариси, котра, здається спершу, лишень передає «загальну стриманість камерного стилю». Око героя також помічає *чорну* кришку рояля, колір якого суголосний настроям власного сприймання автора. Символіка чорної барви в романі «Без ґрунту» відповідає традиціям християнської символіки, в якій чорний символізував плин часу, що неможливо зупинити.

Герой роману втрачає не тільки час, а й простір, ґрунт під ногами, про що сам каже в ряді монологів. Внутрішні настрої головного персонажа, перебіг його думок і почуттів певним чином відбилися в кольоровій пластичності образів. І в цьому разі – чорна барва не індиферентний складник твору, а його емоційний камертон, що настроює цілий злагоджений оркестр різних мелодій душі, що через своє «я» передає світовідчуття цілого покоління людей трагічного й зламного періоду.

Є цілковита логіка і в тому, що чорна барва часто інтонується контрастною – білою чи червоною – барвами. Так, характерна деталь інтер'єра кімнати, в якій Лариса Сольська співала романси Чайковського: «На *чорній* кришці роялю стояла *біла* видовжена ампірна ваза. Стиль був витриманий достоту» [3, 291]. Ця кольорова контрастність помічена героєм і в зовнішності самої жінки: «*Чорна* довга сукня різкіше підкреслювала контурну суворість цієї простоти. Нічого окрім протиставлення *білого й чорного*. *Білява* авреоля важкого волосся контрастувала з *чорним* тлом сукні. Чітко окреслилась стрункість її прямої статі» [3, 290–291]. Таке ж протиставлення має місце і в сцені від'їзду Ростислава Михайловича з Дніпропетровська: «Я спустився на м'яку канапу й стомлено закрив очі. В кружлянні *вогневих* плям передо мною пролинула *біла, залята соняшними променями* «Варязька церква», *чорні* трикутники старих бабусь на східцях церковної паперти, *сіра* бруківка вулиці під схилом гори, рейки трамваю, вузька парусинова спідниця. Високі закаблуки черевик, Лариса» [3, 380]. Човен, який поніс Линника в небуття, інтонується *червоною барвою*: «*Чорна* постать людини, що випросталась над човном, несподівано зникла в *червоному* полум'ї моря. На поверхні гойдався *чорний* важкий човен» [3, 241]. Словесна опозиція чорний/білий, чорний/червоний необхідна автору, щоб показати контрастність чорного на тлі інших відтінків, що сприяє ще більшому його увиразненню. У цій ситуації чорна барва переривається, поступаючись своїй протилежності. Це наводить на ряд міркувань, які є значущими щодо пояснення внутрішнього світу героя й автора: герой ще не втратив ґрунт остаточно, він ще тримається, намагаючись не помічати всього того негативу, який постав з радянською реальністю. Проте чим далі, тим усе менше йому вдається втримувати його. На той факт, що стан безґрунтянства є поки що тимчасовим, указує колористична гама: герой не все сприймає в чорно-білому світлі. Часто він бачить світ, яскраво розмальованим, веселковим, аж настільки, наскільки це може зробити справжній фахівець чи людина, наділена почуттям прекрасного.

Вельми показовим з цього погляду є опис інтер'єра кавказької пивниці, який двічі фігурує у тексті, щоразу набуваючи все нових відтінків барвної палітри. Ось деякі кольорові епітети з опису: *блакитнобілі* верховини, *грона зеленого й синього* винограда, *сірі* ослики, *рожева* курява сонячного дня, *оранжевий* базар, *цитроновожовтий* хром великого

платана, духан з фіолетового каменя, суриковий вогонь вогнища, ультрамариновий кухар, столи кольору золотої охри, червоне вино, брунатночорна кава, рожево-пухлі щоки нареченого, чорні родзинки очей тощо. Таке розмаїття може побачити справжній митець, і саме як світ краси поставав би в уяві Ростислава Михайловича і далі, якби навколишня дійсність не дала приводу думати по-іншому, якби не розчарування в 30-х рр. Зрештою, герой втратить ґрунт остаточно. Це посилено й загальним песимістичним настроєм твору. Саме це мала на увазі Соломія Павличко, вказавши у передмові до видання 1999 року, що герої Домонтовича «можуть бути щасливими із суто концептуальних причин. Щастя є неможливістю. Як і кохання, шлюб, батьківство, насолода від праці» [1, 14].

Візуальні образи, по-третє, у системі синестетичності виступають символом важливих ідей, поглиблюють процес характеротворення. У цій функції колір лише сприяє створенню мікрообразу. Ось один із прикладів: у розмові Ростислава Михайловича з Арсеном Петровичем, коли говорили про долю Варязької церкви, накреслювалося три варіанти розв'язання її долі, хоча в майбутньому вона беззаперечно була приречена. І в цей момент автор переводить увагу на цікавий образ інтер'єра в сприйнятті героя. Два кольори – *бронзовий* і *зелений* – відтінки однієї кольорової гами. До того ж, *бронзовий* поєднує *срібний* і *золотий* відтінки, має якраз зеленкуватий відтінок. В. Домонтович таким чином пояснює безпідставність дискусії Витвицького й Ростислава Михайловича: про що б вони не домовилися, доля церкви була розв'язана заздалегідь, і всі три варіанти розв'язання майбутнього кам'яниці зіллються в один.

Надзвичайно велика і роль кольору, по-четверте, у тому, що він розкриває особистість митця, оскільки спосіб бачення має неабияке значення у структурі її становлення та функціонування. Оскільки в головному героєві багато від самого автора, то є резон припустити, що такою є свідомість і самого Віктора Петрова як біографічного автора, і самого В. Домонтовича – як літературного його відповідника.

Колористика, по-п'яте, слугує будівельним матеріалом у конструюванні художнього образу, розширюючи тим самим асоціативні можливості художнього світу. Це по-особливому наочно простежується в ситуаціях, коли колір, набуваючи інших значень, вступає у синестетичні зв'язки зі звуком, дотиком, смаком та іншими відчуттями. Надаються для аналізу такі варіанти перетворення мономодальності в полімодальність синестезійних образів: колір → інший колір → температурний образ: «І *мідний* кухлик, поставлений зверху на покришку, блідо саяв *каламутним золотом* в *холодній* півтемряві ганкових сіней». Колір → смак → аромат. Саме таким описуються «вино для солов'я», яке запропонував господар пивниці Ростиславу Михайловичу та Ларисі: «*Густе, солодке, тьмяне й темне, як південна ніч. Тепле, як тепла й запашна* буває лише весняна

солов'їна ніч» [3, 296–297]. Аналогічні образи, яких доволі багато в тексті роману, концентрують пластичність малярства й неповторність запахів, а також багатство духовного життя людини, котрі ними виражаються. Психологічна здатність до синтезу, яку демонструє автор роману «Без ґрунту», здійснюється через фантазію, яка продукує процес асоціювання, через який відкривається шлях до переходу до нових смислів, апеляції до інтелекту.

Таким чином, масштабність художнього мислення В. Домонтовича виявляється передусім у здатності створювати мікро- і мегаобрази надзвичайної насиченості, у вмінні розкрити через містку деталь усю глибину переживань та відчуттів героїв без обмежень простору та часу, піднести її до рівня символу. У романі автор створив образи, які характеризуються пластичністю малярства й музичною мелодикою, стилістикою архітектури та багатогранністю мистецтва слова, тим самим своєрідно поєднавши ці мистецтва, подавши їх цілісно, що, з одного боку, має організаційне, композиційне значення в романі, а з другого – слугує згущеності, сконцентрованості образної й усієї художньої системи, яка виявляється в синестезійній природі твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Павличко Соломія. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: – Критика, 1999. – С. 3–16.
2. Саєнко Валентина. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри. – Одеса: Астропринт, 2004. – 256 с.
3. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи. – К.: Критика, 1999. – 384 с.
4. Франко Іван. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 38. – С. 51–129.
5. Рисак Олександр. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 98 с.
6. Гусейнова Олена. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі («Без ґрунту» В. Домонтовича) // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18–23.
7. Шліпченко Світлана. Архітектурні принципи постмодернізму. – К.: Всесвіт, 2000. – 240 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Саєнко Валентина Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Наукові інтереси: компаративістика: українська література в контексті європейської культури, питання поетики в українській класичній і сучасній літературі.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ: ПОГЛЯД КРІЗЬ СТОЛІТТЯ

Любомир СЕНИК (Львів)

Автор робить спробу глянути на українську літературу ХХ ст., що творилася в умовах тоталітарного режиму, охарактеризувати головні тенденції, її втрати і здобутки у світлі українського погляду на літературу, відповідно до потреб нації, та її авторів, які займали різні позиції, перебуваючи в стані опозиції до режиму в різних її виявах чи, навпаки, колабораціонізму.

The author makes an attempt to look at the Ukrainian literature of the XX century which was being created under the conditions of the totalitarian regime, to describe main tendencies of its losses and achievements from the Ukrainian viewpoint of the literature in accordance with the needs of the nation and its authors who occupied different positions, being in the state of opposition in its different manifestations to the regime or, on the contrary, of collaborationism.

Кінець століття, перехід у наступне, як завжди, наводять думки на «підсумки». І художня література не є винятком. Може, навпаки, зобов'язує кожного, хто причетний до студій над її розвитком, замислитися:

- 1) що являла собою література ХХ століття;
- 2) які особливості її розвитку;
- 3) що вона дала для майбутнього.

Стисло відповісти на ці загалом широкі питання нашвидку нелегко. Неможливо дати відповідь на них у невеликій за обсягом статті. Увазі читача автор пропонує стислі міркування з приводу деяких питань, що стосуються як письменства, так і певних явищ, органічно з ним зв'язаних. Отож на часі подивитися з відповідного погляду на той велетенський масив, що називається «українська література ХХ століття».

Однак вислів «з відповідного погляду», очевидно, вимагає уточнення. Йдеться, певна річ, не про стару ідеологему, що зводилася, зокрема, до органічного прив'язання художньої літератури до соціального й політичного життя країни, у якій творилася ця література. Класовий підхід до літературних явищ є нонсенсом, про який сьогодні, мабуть, не варто говорити, хоча він завдав як літературі, так і науці про неї дошкульної шкоди, спричинив застій у літературознавчому дискурсі. (Уже враховуючи цю обставину, виникає завдання по-новому «прочитати» українську літературу, позбувшись старих стереотипів, часто за своєю сутністю антиукраїнських). Сьогодні йдеться про письменство з позицій адекватного розуміння його як мистецтва слова, що «вбирає в себе» всю повноту життя у відповідних, властивих йому формах. І водночас, досліджуючи його історію, особливості розвитку, неможливо не взяти до уваги його національнокультурні й духовні прагнення, в чому засвідчується національна ідентичність літератури як самовираження нації через Слово. Разом із тим виявлення тотожності рідного письменства допомагає побачити його

відмінність від чужих літератур, своєрідність цієї відмінності й водночас близькість на ґрунті різних змістово-формальних параметрів.

Іншими словами, *українське* бачення найповніше відповідає сутності мистецтва слова: з одного боку, у такому баченні (звісно, не в світлі чужих, часто ворожих нації догм, наприклад, тієї ж «класовості») сконцентровані три часові виміри національного буття (минуле, сучасне і майбутнє), а з іншого – критерій національної тотожності універсально охоплює змістово-формальні «параметри» художнього слова. Українська література ХХ століття не втратила своєї ідентичності завдяки сконцентрованому протистоянню письменників політиці русифікації, духовній нівеляції (а все це супроводжувалося фізичним винищенням), і серед цих лих чи не найбільшому – національному знекровленню, що, зокрема, виявилось в нав'язуванні літературі чужих, ворожих догм (крім згаданої «класовості», т.зв. «пролетарський інтернаціоналізм», комуністична ідеологічна облуда, спотворення українського історичного процесу, національний нігілізм і т.д. і т. ін.). Ці дві сили постійно присутні в культурно-духовному процесі; опір часто прихований, діє підспудно, іноді несподівано, часами одверто, але він, по суті, ніколи, навіть у найтрагічніші часи, не зникає безслідно, більше того, поза межами України, на території чужих держав, де триває вільна творчість українських письменників, всебічно виявляє неприйнятність нав'язаної російським окупантом людиноненависницької ідеології та жорстоких «правил гри». У протистоянні засвітилася українська ідея і конкретизувалася духовним змагом за національну ідентичність, за мову, культуру, вільний розвиток яких неможливий в умовах бездержавності. Наголошуємо на цих теоретичних аспектах у зв'язку з принциповим значенням суспільних умов (сприятливих або негативних) для національної літератури, культури в цілому. Державність (реалізована національна ідея) забезпечує всю життєдіяльність нації. Теоретики нації якраз наголошують на значенні ідеї. В. Старосольський, спираючись на широку спеціальну літературу, підкреслює особливе значення ідеї [7, 93]. Лев Ребет, тим часом, зауважує, що «спільні ідеї та вартості – це найбільш суб'єктивний і об'єктивний чинник формування нації» [6, 171]. Теоретик націоналізму Д. Донцов особливо наголошує, що такою ідеєю, «таким ідеалом може бути тільки ідеал, що є вірним перекладом підсвідомої волі до власновладства (цікавий, оригінальний новотвір! – Л.С.) якраз цієї нації, що черпає свій зміст не з гасел відірваної доктрини, лиш з цілості власних потреб народу, з його географічного положення у світі, його минулого, традицій, історії та психіки» [2, 410]. За відсутності такого ідеалу або ж його «розмитості» нація втрачає історичні орієнтири, легко опиняється на чужих задвірках, переживаючи катаклізми. Так сталося з українцями, які на довгі століття опинилися з розшматованими етнічними територіями під різними державами. Таким

чином, негативні процеси, які, зокрема, відбувалися в Радянській Україні, були природним наслідком втрати власної державності.

Протистояння забрало масу творчих життів. Система політичного гніту новітньої російської імперії, незалежно від реального протесту українців, наставлена на фізичне винищення національних духовних сил – інакше годі пояснити й масштаби нищення, коли підпадають під «м'ясорубку» як віддані режимові, так і його опоненти. Чи не вперше (1956 р.) на Заході оприлюднив ці втрати Ю. Луцький, відзначивши, що «терором керували здебільшого не українці» і що керівництво імперії вдалося «до політики культурного імперіалізму» [5, 140], коли «пропагувалося першinstvo російської літератури і культури» [5, 141]. Процес русифікації не припинявся до останніх днів імперії. (І якщо нині триває за інерцією і в силу того, що не нейтралізовані чинники русифікації, то, тим часом, стримання, нейтралізація цього процесу лежить на письменстві). Так само не припинялося переслідування письменників за український «буржуазний націоналізм», його шукали всюди, зробивши жорстоким «пострахом» за не вчинений злочин. Безперервний процес переслідування дав нищівні для нації наслідки: насамперед спотворив свідомість ширших кіл населення, яке, переживши терор і голодомори, насильно сприйняло підкреслену вище дослідником тезу «першинства», а це, у свою чергу, викликало зростання меншовартості, що водночас посприяло поширенню т.зв. малоросійства.

Таким чином, «підсумок» – це своєрідне, причому дуже сконцентроване, бачення проблеми, яка вже є «історією». Певна річ, українська література ХХ століття – це, справді, історія, яка мусить привернути до себе максимум уваги її дослідників уже хоча б тому, що вона була неординарною, бурхливою, дуже багатою на таланти й водночас з таким, сказати б, болісним спазмом трагізму, який не має аналогів з попередніми літературними періодами. ХХ століття створило таку суспільну систему, як тоталітаризм – комуністичний і фашистський, одну «медаль», дві сторони якої в головних своїх характеристиках по суті не різняться між собою.

Початок ХХ ст., коли в перше чи на початку другого десятиліття відійшли могутні таланти, ознаменувався своєрідним «переходом» письменства із царства свободи, нехай і часами зовсім несвободи в Російській імперії і куцої в Австро-Угорській імперії, під окупацією яких перебувало більшість українських етнічних земель, у морок такої «єгипетської» неволі, яку не кожен, навіть найбільш проникливий письменницький талант, міг передбачити. До того ж цей «перехід» для українського письменства був стократ важчий після поразки нашого національного зриву 1917–1921 років. Частина письменників опинилася за власним вибором поза межами Наддніпрянської України – в Галичині, Варшаві, Празі і т. д. Певна річ, вони уникнули фатального переходу із

царства свободи в пільму неволі, зберігши власне життя і ще важливіше – свободу творчості. Адже заради творчості, заради вільного творчого процесу вони опинилися поза засягом тоталітарної системи, яка з року в рік, поступово й неухильно зміцнювалася. За свідченням сучасних істориків, т.зв. «радянський проект для України» мав широкомасштабні заходи, спрямовані на абсолютне обмеження і скасування будь-яких елементів самостійного життя (наприклад, красномовний випадок із діяльністю на посаді наркома за справ О. Корнійчука і відтак його відкликання з цього поста) [1, 339]. І які б не були спроби українських націонал-комуністів зберегти елементи куцої самостійності, все пішло прахом: у вогні Великого терору «згоріло все українське компартійно-радянське керівництво» [1, 117]. Щоправда, слід додати, що, за слушною оцінкою І. Лисяка-Рудницького, «українські комуністи ніколи не були господарями у власному домі» і що «їм випала невдячна роль посередників між рідним народом і зверхниками у Москві» [4, 74]. Іншими словами, вони виступали покірними слугами центральної російської влади, яка здійснювала до кінця свій проект національного знищення України й перетворення її на колонію в економічному й духовному значенні.

Наголошую на тих історичних моментах, аби зрозуміти строкатість літературного процесу: замовкли гармати – заговорили музи. У тій чи іншій мірі воєнна «історія» (Перша світова війна, національний зрив, втрата української державності) торкнулася кожного учасника літературного процесу, зокрема 20-х років, і впродовж ще яких двадцять років містилася в мемуарах, у художній прозі поза межами політичних кордонів тодішньої України. Вибір, який змушений був зробити кожний, хто опинився в Наддніпрянській (Великій) Україні в абсолютно нових, не подібних до того умовах й орудував пером, визначив його не лише людську, а й літературну долю. Частина письменників опинилася в політичній еміграції. Частина повірила большевикам, більше того, вірою і правдою їм служила. Ще інші – стали «проти течії», опинилися в опозиції до режиму, одвертої чи прихованої. Про все це вже йдеться в окремих статтях, дослідженнях. Однак у 20-ті роки, в особливі роки для української літератури, тоталітаризм ще не утвердився, і саме тому, очевидно, наше письменство, образно кажучи, вибухнуло в цих умовах відносної свободи, яка дуже швидко, приблизно через десять років, трагічно обірвалася. Класифікуючи цей період, називають його епохою «розстріляного відродження». Епоха, яка зовсім справедливо повертає і повертатиме максимум уваги з багатьох поглядів. Адже тут творили надзвичайно талановиті письменники, не ізольовані від філософсько-естетичних віянь Заходу, на той час ще відчуваючи власну гідність і власну волю творити згідно з внутрішнім покликанням.

Що ж далі? «Службовий» термін, може, й дискусійний, на означення наступних трьох десятиліть (30–50-ті роки) – «пустеля». Сахара. Можливо,

опоненти назвуть твори, може, цінні (хай і небагато) або такі, що про них усе ж таки, можна говорити по-різному, які, проте, лише підкреслять слушність такого визначення. Принаймні нічого подібного з погляду спотворення письменницької свідомості не було тоді в жодній європейській літературі, хіба що в німецькій часів Гітлера, але хто ж нині серйозно про цю літературу говоритиме?

Характерно й те, що вільна, не під'яремна творчість переноситься поза тодішні політичні кордони України, на західні землі, головню Львів, далі Краків і Варшава, також Прага, а під час Другої світової війни – в західні окупаційні зони Німеччини, відтак – у США. Усе це було й буде об'єктом літературознавчих досліджень.

Тим часом літературний масив у Наддніпрянській Україні найбільше опрацьовувався у спотвореному світлі, зрозуміло з яких причин. Однак і сьогодні, нехай іноді, на жаль, немає наукового розуміння того, що сталося в момент згадуваного вище «переходу». Після ліквідації УНР настає *окупація*. І якщо приймаємо цей термін, то вся т.зв. радянська література є *окупаційна* або, за Марком Павлишиним, *колоніальна* і, відповідно, пізніше, після розвалу імперії, *постколоніальна*. Цей останній термін нібито «принижує» сучасну літературу або принаймні якусь її частину, коли йдеться про відстоювання «іншості», відмінності від усього, що було раніше. Акценти, власне, на протистоянні досить помітні, наприклад, у т.зв. новій або новітній літературі. Та про неї трохи пізніше.

Втім, терміни «окупаційна», «колоніальна» мають принципове значення, оскільки уможливають дослідникові проникливіше глянути в суть справи. Адже для чіткого розуміння того, що ж сталося з нами після *програного* національного зриву, необхідно, очевидно, все ж таки визначитися. Якщо визнаємо УНР, то, логічно розвиваючи думку про національну тотожність української літератури, слід визнати радянську владу *окупаційною*. Її «прийняття», певна річ, означає, які б не конструювалися силогізми, *заперечення* УНР. Це два несумісні «фантоми», від яких, власне кажучи, й залежить дальший культурно-духовний, політичний і літературний процеси й відповідне їхнє осмислення. Моє твердження про *окупацію* виходить з українського погляду на нашу новітню історію. Отже, відповідно до цього має назву й уся література аж до кінця існування імперії.

Проте варті полемічної уваги твердження про те, що в цих окупаційних умовах творилася... повноцінна література. Ця думка, звісно, суперечить відомому твердженню Д. Донцова про те, що «роздвоєні душі» не здатні створити справжньої літератури. Хтось може й не погоджуватися з цим висловом. Слід відзначити, що прийняття статусу підневільного письменника (незалежно від його власного усвідомлення чи не усвідомлення свого фактичного стану) створює прецедент половинчастості, живить ілюзію «справжності», прикриває одверту чи

приховану брехню про реальний стан в українському суспільстві, в кінцевому підсумку насаджує серед читачів, за висловом М. Вінграновського, «півправду – півбрехню». Нарешті, позиція «прийняття» творить ґрунт для політичних спекуляцій про т.зв. «розквіт» української літератури в умовах окупації, про її т.зв. «відданість» партії (і з привіском – народу). А це у свою чергу нібито дає підстави вести безперервні напади на українських письменників поза засягом НКВД і КДБ, бо там вони мають власну думку про фактичний стан в Україні, водночас зберегли в пам'яті «рай», з якого їм вдалося вирватися. Тоталітарна влада всіма можливими й неможливими засобами бореться проти цієї пам'яті як симптому незалежності, спотворюючи історію і насаджуючи ворожі нації концепції (типу «возз'єднання» на Переяславській раді).

Цей стан катастрофічно позначився на реальній літературній ситуації як 20-х, так і наступних років. Насамперед, маю на увазі те, що замовчала художня література: большевицький кривавий терор (розстріли), голодомори 21, 32–33, 47, переслідування української людини за її переконання (не лише за чин), вивози, масові депортації українців за Урал, відсутність правди про «щасливе колгоспне життя», про підпілля, діяльність УПА... Найглибший роман «Жовтий князь» Василя Барки, перекладений на ряд європейських мов, хоч і перевиданий в Україні із майже тридцятирічним запізненням, в Україні не визнаний найкращим про голодомор 32–33, оскільки не відзначений ще за життя автора Національною премією ім. Т. Шевченка. (Це є свідченням і нерозуміння, і... «малоросійської» ганьби).

І в той же час такі твори, як «Моя Батьківщина», «Ми збирали з сином на землі каштани...» та ряд інших М. Рильського, «Людина стоїть в зореноснім Кремлі», поема «Кіров» та ін. М. Бажана і цілого ряду поетів (до речі, досконалі з погляду літературної форми), викликають ілюзію життєвої «норми», якій можуть позаздрити найбагатші держави світу... І все це – елементарна неправда, яка перекреслює моральні й етичні нормативи цих творців. Усі ці писання, переконаний, несли шкоду насамперед національному усвідомленню народу, загнаного в «соціалістичний рай» без права виходу з нього аж до самої смерті. Вони затуркували не лише власний народ, але також слугували зняряддям такого ж спотворення свідомості й поза межами «раю». Нарешті, давали підставу й науці про літературу спотворювати реальний стан письменства, чим позбавлялося підрежимне літературознавство звання наукового.

Більше того, можна і треба говорити про таке явище, як колабораціонізм. Адже окупант – ворог, і співпраця з ним інакше не може характеризуватися, як колабораціонізм, у той час коли, наприклад, окремі письменники чи групи літераторів перебувають в опозиції до режиму. Вважаю, що наукова тема колабораціонізму в українській літературі ХХ

століття вже давно назріла. Переконаний, якщо її не опрацюють сучасні літературознавці (може, й до вивчення цього явища мали б прилучитися також історики, соціологи та психологи), то науковці, які прийдуть після нас, докорятимуть нам хоча б з двох причин: по-перше, виходить, що ми ще не позбулися старих стереотипів, за якими чимало літературних явищ часів режиму сприймаємо позитивно, або ж ми не спроможні об'єктивно оцінити т. зв. радянську спадщину. (Пригадаймо, з яким запалом йшла чи іноді й далі триває суперечка з приводу далеко не однозначного твору Олеся Гончара «Прапорноносці» або ж роману А. Головка «Бур'ян», або ж те, чи «мав рацію або не мав рації» Д.Донцов, коли писав про «роздвоєні душі», які не можуть створити справжню літературу).

Очевидно, річ не в окремих оцінках тих чи інших творів (якщо вони одверто написані з ідеологічних позицій режиму, то навряд чи є підстави для якоїсь полеміки), а, умовно кажучи, в «початковій тезі», яка ґрунтується на історично-об'єктивному підході до епохи комуністичного тоталітаризму, коли Україні була відведена... роль колонії. Право нації на самостійне державне існування мало б було прозвучати на повний голос у літературі, коли б... вона була вільною. У плани більшовиків ніколи не входив справжній (вільний) розквіт української літератури, від трагічних втрат якої кров стигне в жилах. «Більшість російських політичних вождів та культурних діячів були виховані на зневажливому, а то й ворожому ставленні до українців» [8, 332]. І ця позиція фактично лежала в основі політики щодо України як невіддільного «сегменту» єдиної і неподільної імперії. Вибороти собі творчу свободу – це означало духовне звільнення нації. Хто ж з т.зв. *радянських* українських письменників був вільний? І хто він, новий тип письменника? Це – тема окремого дослідження.

Можна зрозуміти, що в когось ця тема викличе дискомфорт, особливо в минулому заангажованих науковців чи нині живих письменників, які, можливо, донині не позбулися соціалістичних ілюзій. Адже шлейф радянщини тягнеться донині. Крім того, запевнення їх у, сказати б, «чесності» (очевидно, перед читачем або, ще ширше – «перед народом») є метафорою, за якою й важко знайти «чесність». А ще – стовідсоткова «відданість» національній ідеї в ті «прокляті роки», як їх називав Юрій Клен, викличе хіба що іронічну усмішку. Суворі факти, у цьому разі художніх творів, їхня концепція є найкращим і єдиним аргументом у тому чи іншому «векторі» естетичного, ідеологічного, просто національного самовияву письменника. Складна проблема – *література ХХ століття у світлі національної ідеї* чекає своїх дослідників.

Існування письменника в тоталітарних умовах, у кризовій, межовій ситуації, яку Ліна Костенко назвала «облогою», – складне явище. Бо поруч естетично (й національно) цінного співіснує навіть в одного й того ж автора ідолопоклонство перед вождями й вождиками, *антиукраїнство* як потворне явище, тим страшніше, що воно «оформлене» в українській мові.

Прикладів безліч: В. Сосюра, П. Тичина, М. Рильський, А. Малишко, Д. Павличко, Р. Федорів, П. Загребельний... Річ не в переліку прізвищ, а в тому, що гра, нав'язана окупантом, була підтримана (вимушено чи з власної волі) літературними авторитетами. Мотиви цієї позиції можна пояснити, але суть справи від цього не міняється. І нині, в умовах нашої державності, треба мати мужність про це говорити. Коли ж заходить про це мова, то маємо приклади чесної позиції, безкомпромісності Ліни Костенко або ж Василя Стуса. І в той же час, коли мав би письменницький колектив, організований у Спілку, заявити про підтримку й захист, скажімо, у нічому не винного Василя Стуса, запротореного в застінки КДБ і в ГУЛАГ, – то такого свідомого й мужнього колективу не виявилось... Всі ці і багато інших фактів історик літератури ХХ століття обійти не може, якщо він претендує на наукове звання. Словом, усе «йде» в парі: не можна говорити про естетику художнього твору (явища, напрямку або «течії» і т.д.) без урахування щойно сказаного. Та й сама розмова тільки про художній твір (творчість, «течію» і т.ін.) без конкретного контексту зі спідленою епохою є щонайменше втечею від гострих і, на жаль, досі не розв'язаних проблем.

Автор цих роздумів далекий від того, щоб «рубати з плеча». Складність ХХ століття і, зокрема літератури, до того ж саме української літератури, що існувала в екстремальних, антижиттєвих умовах – у «великій зоні» імперії зла, вимагає пильного спостереження та обережного узагальнення. Адже маємо масу неоднозначних фактів як у творчих біографіях письменників під'яремної України, так і в їхньому особистому житті. Достатньо з цього погляду подивитися на Павла Тичину або Максима Рильського. Хоча, правду кажучи, дуже прикро за цих поетів: у їхніх багатотомних виданнях поезії, не позначеної «душевною двоїстістю» («роздвоєні душі», за висловом Д. Донцова), набереться на томик–два. Прикрість, на жаль, не зникає, коли навіть усвідомлюєш, через які жорна вони, великі таланти, пройшли. Необхідний весь комплекс досліджень: від «малих» – часткових проблем (твору, стилю, жанру) до синтетичних, узагальнювальних – і все це як передумови майбутньої історії українського письменства ХХ століття. Зразу ж виникає питання: чи не передчасно писати цю історію, коли ще живі письменники, творчість яких припадає якраз на минуле століття? Чи їхня присутність а отже, «авторитет» зі знаком «+» чи «-» не завадить об'єктивності, звільнить історика від внутрішньої цензури, яка, можливо, у певному сенсі досі існує?

У літературі ХХ століття першорядні явища, що залишаються назавжди як скарби національної літератури, високої думки й неповторного образу українського світу, вимагають ґрунтовних, неупереджених студій. Водночас складні, часто суперечливі явища потребують уважного дослідження, наприклад, націонал-комунізм у творчій спадщині українських письменників 20-х років, проблема опору більшовицькому режимові, шестидесятництво як явище відродження, християнська «течія»

у нашому письменстві, дисидентство в літературі, його плюси й мінуси, література резистансу, т.зв. «табірна» творчість, літературна діаспора, новітня українська література, опозиційно налаштована до літератури минулого століття. Що вона, ця література, сприйняла від «проклятого» минулого? І чи сприйняла?.. Десь у 60-ті роки (приблизно) почалося оновлення образної системи (і насамперед – мислення!), зокрема, в українській поезії. Тенденція до посилення асоціативності помітна сьогодні, зрештою, і тоді та й нині набуває вона певного «важкого» відтінку, коли стають дуже віддаленими предмети і явища, які вступають з волі автора в асоціативний ряд, внаслідок чого вірш стає загадкою, ребусом для інтерпретатора, нехай навіть дуже досвідченого, не кажучи вже про менш досвідченого читача. Він просто відійде від цієї літератури, а «вибрана» поезія залишиться тільки для мінімально «вибраних»...

Отож що з того не так давнього, як і нового в сучасному художньому мисленні? Іншими словами, термін «традиція» тісно в'яже сучасне з минулим, яке годі відкинути, не втративши майбутнього. Усе це – єдина українська література, незалежно від того, де вона творилася. Єдиний «масив», який вимагає науково-об'єктивного дослідження, систематизації, періодизації і наукової класифікації за її внутрішніми, іманентними етапами й природою письменства. На сторінках центрального літературознавчого журналу «Слово і час» періодично публікуються статті з питань історії та специфіки письменства ХХ ст. Вони ніколи не втрачатимуть актуальності.

Очевидно, потрібні систематичні «круглі столи» з відповідною проблематикою для реальних спроб вивчити складні й суперечливі явища в літературі ХХ ст., щоб таким способом підійти до створення синтетичних праць з історії літератури, теорії й методології письменства.

Я свідомий того, що більшість історичних періодів нашого письменства потребує нового прочитання. Підрежимне літературознавство внесло чимало невідповідностей, спотворень, які переважною більшістю були не на користь українству й самому письменству. Характер цих деформацій передовсім вимагає ґрунтовної оцінки, а відтак скрупульозної праці, метою якої є повернення доброго імені нашому письменству. Так, у процесі оновлення помітна тенденція, знову ж таки, спотвореного розуміння як окремих постатей, так і загальних явищ – усе під виглядом «правди». Такими є спробы, наприклад, уважати «Слово...» фальсифікатом (де речі, не нова спроба, що викликала відповідний критичний резонанс) або «не заслуженим» всенаціональний пістет Тараса Шевченка, зменшення ролі й ваги Івана Франка в літературному й культурологічному процесі, надання йому значення «регіонального» письменника, який, мовляв, «не помітний» у загальноєвропейському культурному процесі; спотворення особистих взаємин між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, національного «знекровлення» естетики Михайла Коцюбинського. Перелік

цих та подібних тлумачень можна продовжити, але за ними прозирає тенденція, яка, поза всяким сумнівом, не на користь українству.

Великою проблемою є архіви, особливо архіви КДБ, доступ до яких украй обмежений. Для ілюстрації наведемо один факт. Коли звернулися в Києві виявити добру волю й віддати рукописи поеми-феєрії Івана Хоменка «Богдан Хмельницький» та «Смерть Сталіна, або Катюзі по заслугі», вилучені під час арешту поета, до речі, вже після звільнення з таборів Казахстану, то ця спроба виявилася безуспішною. Аналогічні результати й у Львові: протоколи слідства, скажімо, над Калинцями, інші справи видають зацікавленому науковцеві, а в інших випадках, наприклад, прохання повернути вилучені під час одного з обшуків спогади члена проводу ОУН Горбового не задовольняють. А вони стосуються не тільки суспільно-політичного, але й культурологічного процесу, певна річ, органічно пов'язаного із суспільним, політичним. Можна припустити, що десь там, у спецархівах, лежить друга частина «Вальдшнепів», бо її читали тоді в середовищі Миколи Хвильового, Про це говорив мені В. Гжицький, про це ж згадує і Ю. Лавріненко [3, 75].

Коли ж говоримо про великий масив української літератури ХХ століття, то з прикрістю мусимо констатувати, що переважною більшістю твори не видані й «материковому» читачеві майже невідомі. Це ціла бібліотека, однак не маю інформації, чи є хоча б якісь мінімальні намагання ознайомити сучасного читача з цими творами. Прорекламовані свого часу багатотомні видання В. Винниченка, В. Підмогильного та багатьох інших обмежено тільки кількома томами «Вибраного». Не кажу вже про те, що академічні видання, тобто в повному обсязі творчої спадщини українських письменників, видрукують, мабуть, лише в майбутньому.

Трагічний період літератури ХХ ст., зумовлений комуністичним режимом, закінчився розпадом імперії. Дуже короткі інтервали «хрущовської відлиги», т.зв. перебудови, відкрили трохи ширші можливості творчості, однак вони не розв'язали головної проблеми творчості – її свободи. Не було її впродовж усього існування імперії: все (чи все?), що виходило з-під пера українських письменників, перебувало під партійним контролем (і КДБ). Ця ситуація незмінно залишалася, ставши не тільки політичним, а й психологічним фактором «гамівної сорочки», натягненої на... мислення письменників, незалежно від їхньої віри чи невіри в «щасливе» комуністичне майбутнє. Таким способом творилася література... без майбутнього.

Саме в умовах свободи сьогодні, з часу проголошення незалежності, відкривається можливість вільної творчості й вільного, не обмеженого будь-якими догмами як політичного, так і іншого характеру, її дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гриневич В.А., Даниленко В.М., Кульчицький С. В., Лисенко О.Є. Україна і Росія в історичній ретроспективі: Нариси в 3-х томах. – К., 2004. – Том 1.
2. Донцов Д. Твори. Геополітичні та ідеологічні праці. – Львів, 2001.
3. Лавріненко Ю. Зруб і парости. – Мюнхен, 1971.
4. Лисняк-Рудницький І. Напрямки української політичної думки // Лисняк-Рудницький І. Історичні есе: В 2-х томах. – К., 1994. – Т.2.
5. Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917–1934. – К., 2000.
6. Ребет Л. Теорія нації. – Львів, 1997.
7. Старосольський В. Теорія нації. – Нью-Йорк – Київ, 1998.
8. Шкандрій М.В. Обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби. – К., 2004.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сеник Любомир Тадейович – доктор філологічних наук, професор Львівського національного університету ім. І. Франка.

Наукові інтереси: історія української літератури 20-х років, теорія та історія роману, франкознавство.

МОРФОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Анатолій СИТЧЕНКО (Миколаїв)

У статті розкривається зміст і форма морфологічного аналізу літературного твору, подається навчально-технологічна модель його практичної реалізації.

The content and form of morphological analysis and its technological model are presented in the article.

Аналіз художнього твору – один із найважливіших етапів його вивчення. Залежно від того, які компоненти тексту беруться до уваги під час аналізу, розрізняємо його шляхи, кожен із яких має свою концепцію, передбачає особливу систему завдань і запитань, виконання яких послідовно приводить учнів до пізнання прочитаного, забезпечує проникнення в його емоційно-чуттєвий шар та ідейні надра. Враховуємо думки українських учених про художній текст як «... писемний або усний мовленнєвий потік, що являє собою послідовність звукових, графемних елементів...» [6, 7] у реченнях, які виражають в образній формі певний комплекс взаємопов'язаних суджень. Оскільки текст – це своєрідна комбінація думок, то поняття художнього твору виводимо з пояснення, яке сучасні літературознавці дають художньому мисленню, розуміючи його як синтезований психічний процес письменника, результатом якого є мистецькі твори, що мають естетичну вартість (Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін.). Отже, художній твір – естетично вартісний продукт узагальненого відображення митцем явищ дійсності в конкретно-чуттєвій формі певного літературного роду або виду; це «основна одиниця художньої літератури» (В. Марко), якій властива єдність раціонального й чуттєвого, емоційного і

логічного, об'єктивного та суб'єктивного. Міра цієї єдності й визначає естетичну вартість художнього твору.

Варіативність аналізу художнього твору сприяє саморозвитку школярів, бо надає їм можливість вільного вибору того чи іншого способу пізнання, оптимального в заданій навчальній ситуації. Проте значна частина методистів частіше вказує одні й ті ж варіанти аналітичної роботи учнів над текстом: послідовний, пообразний, проблемно-тематичний [2], [4], [8], [9], [11], [12], [14], [15], [17].

Метою нашої роботи є побудова моделі морфологічного аналізу літературного твору, що має сприяти глибшому осмисленню його формових складників та їхнього змісту й значення в конкретному тексті. Проблема в тому, що літературознавці по-різному трактують можливості й межі пізнання твору. М. Гей вважає художній твір нерозкладною порцією об'єктивного змісту, логічної інформації, емоційної виразності, естетичної досконалості тощо [3]; логічне освоєння художнього матеріалу заперечує Р. Барт [1]. М. Наєнко, навпаки, стверджує необхідність «розщеплення ядра авторського задуму» [10, 9]. Більшість учених пропагує системний підхід до вивчення літературного твору як певної комбінації образних складників тексту, що мають досліджуватися з погляду свого ідейно-художнього навантаження (Г. Клочек, О. Кухар-Онишко, А. Лісовський, В. Марко).

Вітчизняні та російські літературознавці й методисти активно розробляють питання взаємодії складників змісту і форми твору (В. Марко), указують не лише на єдність, а й протиставлення їх під час ідейно-художнього аналізу (А. Єсін); про взаємозв'язок смислосначущих елементів тексту говорять О. Галич і В. Назарець; «морфологію художності твору» пояснює А. Лісовський. Розчленування цілісного літературного твору на його значущі складники помітно актуалізує поняття морфології художнього тексту. Уперше в методиці викладання літератури цей термін обґрунтував А. Лісовський, пояснюючи, що «...морфологія художності проявляється в структурній цілісності твору» [7, 121]. Оскільки йдеться про розкриття морфології художнього матеріалу – визначення його структурних частин та їх ідейно-художнього значення, то й трактувати це можна як морфологічний аналіз. Він має бути спрямований на осмислення художньої форми, у якій тільки й виявляють себе естетичні вартості твору (А. Єсін, І. Фізер).

Прикметна увага дослідника (літературознавця, вчителя й учнів) до образних частин твору зазвичай трактується в методичній літературі як пообразний аналіз. Однак під час його проведення читач традиційно зосереджується на образах-персонажах, їхньому морально-етичному навантаженні (пригадайте досвід Є. Ільїна), інші ж образні складники (образ-пейзаж, образ-інтер'єр, навіть образ-портрет, а також образ мови, образ автора, образ-подія тощо) характеризуються на залишковому рівні, що не дає права називати цей варіант аналізу морфологічним. Методисти

давно говорять про те, що пообразний аналіз уже себе скомпрометував (В.Маранцман, Т.Чирковська), закликаючи до його перебудови. Особливістю морфологічного аналізу є те, що під час його проведення розглядаються всі основні образні компоненти, рівноправні в ідейно-художньому плані, бо разом працюють на спільну авторську мету. Така робота дослідника художнього твору пов'язана з виходом на різноманітні зв'язки між структурними одиницями твору, пояснення яких наближає сприймачів до осягнення авторського задуму, адекватної оцінки майстерності виконаного митцем. Ідеться про системний аналіз твору як сукупності образних компонентів у їхніх структурних взаємозв'язках. Тому термін «морфологічний аналіз» вважаємо більш відповідним сутності його пообразного проведення, а «системний» – означає підхід (В. Марко), що забезпечує повноту його реалізації.

Системне вивчення літератури зумовлює перехід зображувального начала художнього образу в його смислове вираження й означає рух наукової думки від описово-репродуктивного пояснення до аналізу й синтезу прочитаного [13, 158–159]. Практика, коли описова робота над твором (переказ або коментар тексту тощо) без належної аналітичної процедури одразу переходить до висновків із прочитаного, приводить учнів до спустошених узагальнень, не підкріплених конкретикою ідейно-художнього розбору.

Оскільки подальшу розробку морфологічного варіанта аналізу пов'язуємо з визначенням змісту й послідовності відповідних розумових дій, то розглянемо порядок його проведення:

1. *Загальне ставлення до прочитаного.*
2. *Первинне враження від найбільш яскравих образів твору.*
3. *Характеристика образних частин тексту (прийоми творення і їхня художня функція).*
4. *Визначення взаємозв'язків між основними образними складниками твору.*
5. *Висвітлення ідейно-художніх зв'язків між однотипними образами різних творів.*
6. *Пояснення ідеї твору.*
7. *З'ясування жанру й значення твору.*

Для прикладу проаналізуємо уривок «Ранок у лісі» з відомої казки М. Коцюбинського. Цей словесний малюнок має значне емоційно-чуттєве навантаження, широкий набір образних елементів і передбачає певний рівень естетичної сприйнятливості юних читачів та її подальший розвиток. Важливо домогтися, щоб учні не лише «побачили» окремі деталі пейзажу, а й відчули живий рух природи, одержали насолоду від її краси, уявили себе на галявині вранішнього лісу. Розмову про це краще почати із запитань:

1. Чи сподобався вам ранок у лісі?

2. Які вислови з опису передають красу природи найбільш виразно?

3. Назвіть ті з них, які трапляються частіше.

Пропонуємо дітям звернути увагу на те, як в описі одні явища природи порівнюються з іншими, чимось схожими до них: *небо блідне, наче від жаху; ясне проміння, мов руки, простяглося до лісу*. Так блідне людина, коли їй стає лячно від чогось, або, як промені сонця, вона широко й радісно простягає руки до своїх дітей. Ці вислови називаються порівняннями. У них завжди один предмет чи явище зіставляється з іншим, чимось на нього схожим. Робота над образними деталями вплітається у тканину бесіди про зміст цього уривка. Продовжуємо її:

4. Зачитайте найбільш вдалі порівняння. Як вони допомагають відчувати красу лісового ранку?

Під час вивчення уривка доречно розкрити й інші теоретико-літературні поняття та образні показники твору, пояснити, наприклад, зорові, слухові й рухові образи, встановити часові зв'язки між подіями:

5. Які лісові звуки відтворені в уривку?

6. За допомогою яких образів письменникові вдалося передати живий рух лісової краси?

7. Послідовно покажіть зміни, що відбуваються в природі. Назвіть найбільш виразні слова автора в уривку.

8. Складіть план опису ранку в лісі, використовуючи мову автора. Приготуйтеся за цим планом переказувати прочитане.

Планування тексту виучуваного уривка молодшим підліткам краще виконати у формі розповідних речень. Орієнтиром у цьому буде цитатний план, запропонований учителем, що забезпечить тісніший зв'язок учнівської роботи з текстом. Наприклад:

1. «Ліс ще дримає...».

2. «З синім небом уже щось діється».

3. «Стрепенувся врешті ліс і собі заграв».

4. «На галявину вискакує з гущини сарна».

5. «Ринуло від сходу ясне проміння».

Під час вивчення уривка є нагода поглибити поняття п'ятикласників про пейзаж. Їм варто скористатися матеріалом підручника й виконати завдання:

9. Прочитайте статтю з підручника «Пейзаж». Скажіть, як називаються описи природи в художніх творах?

П'ятикласникам доцільно використати алгоритм:

1) Перечитай статтю.

2) Запам'ятай, що таке пейзаж.

3) Подумай, яка його роль у творі «Ранок у лісі»?

Своєчасне й принагідне засвоєння учнями поняття про пейзаж сприяє яскравішому відчуттю краси опису природи, повнішому усвідомленню

його змісту й значення, особистісному впливу цієї картини на читачів. На завершення бесіди про цей уривок поставимо запитання:

10. Які почуття пробуджує (або підсилює) у вас цей опис лісового ранку?

Використовуючи елементарні теоретико-літературні відомості, підлітки вчать помічати майстерність письменника й усвідомлювати вартість мистецького слова.

Сутність морфологічного аналізу не суперечить поняттю аналізу твору загалом й означає не лише розрізнення читачем образних складників тексту, а й усвідомлення їхньої ідейно-художньої функції, що в кінцевому підсумку приводить до осмислення змісту, будови й значення всього твору, і навпаки. М.Храпченко вказував: «Правильно зрозуміла функція різних за своїм характером літературних творів дає змогу виявити властивості їх структури, як і глибокий аналіз самої художньої структури, що розглядається в широкій соціально-історичній та естетичній перспективі, дозволяє більш всебічно схарактеризувати складність та мінливість її функцій» [18, 195].

Уведення в методичний обіг терміна «морфологічний аналіз» (замість пообразного), як і «подієвий» – замість «послідовного» [16], потрібне для подальшого розвитку наукової термінології, сприяє максимальному наближенню значення слів до сутності явищ і процесів, які вони називають. Цій справі немає упину, як не буває й абсолютних істин, проте вона має бути постійно в русі, здійснюватися на науковій основі й неодмінно перевірятися шкільною практикою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт Р. Від твору до тексту: Пер. Юрка Гудзя // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С.491–496.
2. Браже Т.Г. Целостное изучение эпического произведения: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1964. – 304 с.
3. Гей Н.К. Знак и образ // Контекст – 1973: Лит. – теор. исслед. – М.: Наука, 1974. – С.281–305.
4. Давиденко Г.Й. Методичні основи роботи з текстом художнього твору в школі: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Криворізький державний педагогічний інститут. – Харків, 1994. – 46 с.
5. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособ. – 5-е изд. – М.: Флинта: наука, 2003. – 248 с.
6. Ковалик І.І., Мацько Л.І., Плющ М.Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. – К.: Вища школа, 1984. – 180 с.
7. Лісовський А.М. Морфологія художності твору і вивчення літератури в школі: Житомир: Полісся, 2004. – 132 с.
8. Марко В.П. Основи аналізу літературного твору: Навчально-методичний посібник для студентів і вчителів. – Кіровоград: РВЦ КДПУ імені В.Винниченка, 2003. – 33 с.

9. Мірошниченко Л.Ф., Мірошникова Н.О. Шляхи аналізу художнього тексту: класифікація, стисла характеристика (У шкільній практиці. У сучасному літературознавстві). // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 5. – С.14–17.
10. Наєнко М.К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 320 с.
11. Наукові основи методики літератури: Навчально-методичний посібник / За ред. Н.Й.Волошиної. – К.: Ленвіт, 2002. – 344 с.
12. Неділько В.Я. Методика викладання української літератури в середній школі. – К.: Вища школа, 1978. – 248 с.
13. Неупокоева И.Г. К вопросу о методах изучения истории всемирной литературы // Контекст – 1975: Лит.-крит. исслед. – М.: Наука, 1977. – С.157–182.
14. Пасічник Є.А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: Навч. посіб. для студ. вищих закладів освіти. – К.: Ленвіт: 2000. – 384 с.
15. Пультер С.О., Лісовський А.М. Методика викладання української літератури в середній школі. – Житомир: Полісся, 2000. – 164 с.
16. Ситченко А.Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу: Моногр. – К.: Ленвіт, 2004. – 304 с.
17. Степанишин Б. Викладання української літератури в школі. – К.: РВЦ «Проза», 1995. – 256 с.
18. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Сов. писатель, 1976. – 367 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ситченко Анатолій Люціанович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури і методики її викладання Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського.

Наукові інтереси: проблеми аналізу художнього твору в шкільному курсі літератури.

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛІНИ КОСТЕНКО У ПЕРШИХ ТРЬОХ ЗБІРКАХ

Олег ТАРАН (Кіровоград)

У статті аналізується художній світ збірок Ліни Костенко «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961) на предмет дослідження процесу становлення особистісного мистецького погляду.

In the article is analysed the artistic world of collections of Lina Costenco «Prominnja zemli» («Ray of earth») (1957), «Vitryla» («Sail») (1958), «Mandrivky certsja» («Trips of heart») (1961) for the purpose of research of becoming personality artistic look.

Поети у світ високої літератури приходять по-різному. Одні – як О. Олесь, П. Тичина, І. Драч – вриваються яскравим сяйвом сформованої художньої системи, яка відразу змушує про себе говорити і залишається чи не найвищою формою мистецького самовираження попри тривалу подальшу творчість. Інші – як О. Пушкін, М. Рильський, А. Малишко –

шукають свій мистецький шлях поступово, долаючи та відкидаючи чужі моделі сприйняття та вираження емоційного світу.

Рання творчість Ліни Костенко у світлі окресленого питання являє собою цікавий дослідницький матеріал. Ставлення до перших збірок як до учнівських сама поетеса виявила в komponуванні «Вибраного» (1989): лише деякі вірші були внесені до видання. В. Брюховецький у монографії «Ліна Костенко» ранній доробок поетеси розглядає в контексті становлення художньої системи [2]. Це погляд з більш як тридцятилітньої відстані. У 50-х та 60-х роках ХХ ст. проникливі цінителі художнього слова Вс. Іванов [2, 20–21] та Є. Маланюк [9, 31] у перших художніх спробах убачали великий майбутній потенціал початківця. Окреслені критичні парадигми не заперечують одна одну, а свідчать про складність становлення і проявлення духовного феномена. Це спонукає уважніше придивитися до перших трьох збірок, зосередитися на динаміці образної системи та світоглядній спрямованості, що й буде предметом пропонованої статті.

Є незаперечна істина, що талант, у тому числі й художній, може зреалізуватися лише за умови, якщо його носій буде **особистістю** в повному розумінні цього слова, з глибоким усвідомленням власного покликання та сформованою системою цінностей. Візьмемо цю позицію за вихідну для нашої інтерпретації ранніх збірок Ліни Костенко.

Поетичний талант Ліни Костенко виявив себе під час навчання в Московському літературному інституті ім. М. Горького (1952–1956). Рукописна збірка «Проміння землі» як дипломна робота мала захоплений відгук згадуваного нами вище Вс.Іванова. І справді, Ліна Костенко виявила себе вправним початківцем, який володів прийомами естрадної поезики, що були популярні серед молодих російських поетів-шістдесятників: Р. Рождественського, Б. Ахмадуліної, Є. Євтушенка та ін. Добре їй вдавалися афористичні кінцівки віршів, можна навести немало пластичних, надзвичайно виразних образів тощо. Проте в цій збірці все-таки власне костенківського ще мало. Свідчить про це той факт, що поетеса лише кілька творів з першої збірки передрукувала до «Вибраного».

У першій збірці «Проміння землі» (1957) відчуваємо спосіб художнього мислення, сказати б, радянського шістдесятництва. Якби ці твори перекласти іншою мовою, то, характеризуючи їх, можна було б із великою впевненістю сказати, що їх писала людина постсталінської доби. А запитання: якої національності та людина? – імовірно залишилося б риторичним. Національні предметні реалії в збірці є – Дніпро, Карпати, гуцули, вишневий цвіт, нива, колосок... Проте головного – яскраво вираженого національного духу та осмислення культури в костенківському розумінні – тут ще не знайдемо. Натомість – досить багато радянського. Предметом художнього осмислення постає картина «Розстріл п'яти комсомольців у дев'ятнадцятому році» з краєзнавчого музею, кінострічка

про О. Матросова зі згадкою про фільм «Чапаєв», Підмосков'я, огорнуте теплим почуттям... До цього слід додати урбаністичність абсолютної більшості поезій, крім, звісно, «карпатських».

Є в цій збірці цікавий образ. Він з любовної поезії «Дощі випадають нечасто...» [8, 46]. Лірична героїня в полоні неподіленого кохання. Обранець її почуттів «не помічає» закохану дівчину: «І знову мовчу на останку, // дивлюсь, як проходиш мимо...». Ліна Костенко використовує образ, що виражає смисл, який більше ніколи не трапиться в наступних творах поетеси:

Так діти малих полустанків
проводять поїзд очима [8, 46].

У цих рядках виражається субстрат провінційності. Насмілимося висловити здогад, що цей субстрат є домінантним у першій збірці. Ліричну героїню полонила Москва. Почуття, пережиті в столиці СРСР зумовили певні елементи радянського в художньому мисленні, з якими героїня остаточно розпрощалась у третій збірці «Мандрівка серця» (1961).

Оперуючи поняттям «елементи радянського в художньому мисленні», доцільно окреслити його чіткіше. Тлом наших міркувань є високий еталон почувань поетеси, який зосереджений у збірках, виданих після шістнадцятилітнього «мовчання». Саме з висоти цих досягнень дивимося на ранню творчість, тому і є можливість виявити те, що відсутнє в пізньому доробку.

Якщо змінити тло осмислення і застосувати дискурс ортодоксального марксистсько-ленінського світогляду, що виражався в статтях А. Новомінського «Молоді голоси» [14], І. Валька «Спотворений образ часу» [3], М. Равлюка «Непохитні принципи» («Незыблемые устои») [16] та інших, то характер світовідчуття перших збірок визнавався як такий, що суперечить «провідним тенденціям доби», які втілені в методі соціалістичного реалізму. А тому й звучали погрози: якщо поетеса не зміниться, то «вона може зазнати долі творчого безпліддя» [16].

У художньому світі першої збірки місто як тло поетичних переживань посідає значне місце. Цей факт заслуговує на особливу увагу. Охопивши поглядом творчість поетеси, бачимо досить цікаву закономірність: із часом кількість «урбаністичних» віршів, які становили абсолютну більшість «Проміння землі», стрімко падає, а питома вага «сільських» – неухильно зростає й сягає апогею в збірці «Сад нетанучих скульптур» (1987). Перед нами очевидна динаміка художнього мислення, і пояснюється вона очевидним процесом **наближення** ліричної героїні до пізнання національної культури, національних цінностей з позицій самодостатнього й самоцінного українського світу. Ця позиція нічого спільного не має з автаркією, яка повністю зациклена на собі. Такому світоглядові чужий і комплекс меншовартості з неодмінним самоприниженням. Високий інтелектуальний рівень, знання світової культури, з одного боку, внутрішня

шляхетність, розвинене почуття власної гідності, з іншого – дадуть змогу згодом ліричній героїні поетеси відкрити Україні костенківську Україну, яка має великий потенціал саморозвитку.

Друга збірка «Вітрила» (1958) є проміжною в багатьох вимірах між першою та третьою. Ще відчутний подих естетики соціалістичного реалізму: промовисто вміщені на початку книжки вірші «Новобудова» [6, 6], «Обурення» [6, 7]. Змальовується радянська реальність з тих світоглядних позицій, які були на часі, тобто актуальні для нової хвилі радянської антикультівської риторики. Те, що бачила лірична героїня в цих віршах, було майже загальним місцем, ілюстрацією до виголошуваних з трибун ідей про оновлений ленінізм. У першій поезії, наприклад, оспівуються робочі руки: «Які ж то руки, // чесні, // вмілі, // будинки вивели в блакить?!» [6, 6]. У другій – окреслений образ вихованої дівчини, котра поступається місцем у трамваї втомленому робітникові. Їй протиставляються і «юнак вузькогрудий // у чудернацьких штиблетах» і дама, що сяє «блиском прикрас» [6, 7] як явища антисоціального плану.

Проте в художньому мисленні поетеси з'являється багато чого й нового. Поруч із творами, що за своєю природою є безпосередніми емоційними реакціями на певні явища зовнішнього або внутрішнього світу, наявні вірші, де на перший план виходить **осмислення** як важливий і нерозривний компонент твореного образу («Папороть» [6, 24], «На старовинній ратуші годинник» [6, 27], «Гранітні риби» [6, 29]). З'являється культурологічне тло – таке важливе в художньому світі поетеси. Поки що воно презентоване іменами В. Гюго та Р. Роллана (згадується його персонаж Кола Брюньйон).

Прагнення бачити не поверхню, а глибинні причини явищ знаходимо в поезії «Давно створились річки повноводні»: «Тільки ті джерела непомітні, // які глибоке створюють русло» [6, 10]. У вірші «Шпиль мечеті» лірична героїня намагається знайти справжні життєві орієнтири:

Земля уміла вибрати світило.
Якби у неї мудрість перейняти,
То, певно, зроду б не кружляли люди
Навколо зір, на блискітки розбитих,
Ретельно розчленованих на частки... [6, 42].

В іронічній поезії «Шпаківня» [6, 18] висміюється марність безглузвих ідей. «Тінь» прикметна критичною оцінкою власного життєвого досвіду: «А тепер я сміюсь над оманами юності гірко» [6, 50]. У «Материнських пересторогах» викривається невідповідність між виглядом людини та її внутрішніми якостями: «Ти всього лиш слаба подоба // того, чим ти хочеш бути» [6, 43].

Посилюється аспект сумніву, з'являється критичне настановлення. Це зумовлювалося, з одного боку, суспільними процесами, що відбувалися в країні, з іншого – особливостями становлення системи цінностей поетеси.

Яскравий приклад – поезія «В час весняного розливу» [6, 17]. Лірична героїня, спостерігаючи за весняною рікою, «піддається» омані й бачить море. Саме здатність викривати оманливу видимість, що уможливило проникати в істинну суть речей, стане згодом наріжним каменем поетичного таланту ліричної героїні Ліни Костенко. Паростки такого ставлення до світу наявні в попередній збірці. У вірші «Коли народжується вітер...» героїня залишає за собою право не робити поспішних висновків про певне явище:

Тремтіння, шелест, наростання –
і вітер бурею вже став...
А я повірю в це остання –
після садів і після трав [8, 20].

У «Вітрилах» досить відчутно починає звучати любов до рідної землі. Поки що вона втілюється в повторюваному образі коріння («О друзі мої!» [6, 11], «Заведіть мене, догори...» [6, 12], «Саджанець» [6, 57]) та в проникливій поезії про естонську поетесу, що волею долі була відірвана від своєї Батьківщини («Лідія Койдула на чужині» [6, 14]).

Вочевидь, до експериментальних доречно віднести вірші «Вечір» [6, 54], «Світанок» [6, 55], «Ніч» [6, 56]. У них відчувається «проба пера» в невластивому для Ліни Костенко ключі – суто метафоричному. Така художня система стане візитною карткою І. Драча, М. Вінграновського та інших представників розкутої та бурхливої образності. Самодостатня метафорика не могла розкрити той зміст, який тиснув на поетесу, був для неї життєво важливим і прагнув доконечного художнього втілення.

Саме третя збірка «Мандрівки серця» (1961) явила ту щасливу зустріч змісту й форми, завдяки чому впізнається й пізнається великий дух видатної поетеси. Це без перебільшення в якісному плані етапна збірка. Можна стверджувати, що в ній завершилося становлення системи цінностей і сформувалися основні параметри поетики, які вже могли адекватно виражати важливий для Ліни Костенко зміст, її неповторний художній талант.

Варто окреслити й культурний контекст, який оточував Ліну Костенко. У Києві діяв Клуб творчої молоді, який організовував літературні вечори, присвячені видатним українським діячам. Наближалися сторічні роковини смерті Т. Г. Шевченка. Ставилися напівзаборонені п'єси Миколи Куліша, проводилися дискусії. Усе це мало виразно національний характер. Величезною популярністю користувалися публікації ідеологічних лідерів руху «шістдесятників» – Івана Дзюби, Івана Світличного, Євгена Сверстюка. «Ідея українського відродження набувала все більшого поширення» [10, 11].

В особистому житті Ліни Костенко також відбулися події: було пережите кохання до поляка Єжи Пахльовського та народилася донька Оксана.

Кохання до поляка розширило географію поетичних переживань. Польща подана в поезіях «Варшава» [7, 54], «Щецин» [7, 54], «Рани свого Якуба» [7, 57], «Ліхтарик» [7, 59] та в поемі «Чайка на крижині» [7, 60]. Польський світ завжди відзначався яскраво вираженим національним патріотизмом та активним релігійним життям. А такі цінності досить суттєво відрізняються від радянських, у межах яких дотепер і перебувала лірична героїня. Знайомство з іншим типом культури, як відомо, є запорукою формування різнобічного бачення дійсності. Саме цим і характеризується художній світ збірки.

Коли говоримо, що Польща була причетна до духовної біографії ліричної героїні, то не можна не згадати в цьому зв'язку Т. Шевченка. Великий Кобзар також безпосередньо доторкнувся до польського світу майже тими ж регістрами душі [12, 301–333]. Польща певним чином стає стимулом, каталізатором внутрішніх процесів, які розширюють і поглиблюють художнє бачення, роблять його об'ємним і патріотично зорієнтованим.

Друга подія в житті ліричної героїні Ліни Костенко – народження дитини («Мій милий, мандрівнику гордий!» [7, 7] та «Оксані» [7, 49]) – важливий етап становлення й соціалізації людини. Відбувається переоцінка цінностей. Вічні поняття – материнство, любов тощо – постають більш конкретними, ближчими. Тому й викристалізувалася в «Мандрівках серця» одна з провідних мистецьких інтенцій Ліни Костенко – осмислення традиційних моральних та культурних цінностей. Таке настановлення є субстратом усієї збірки. Експлікованою вона постає у віршах «Кобзарю, знаєш...» [7, 4], «Кохання, вірність...» [7, 32], «Сонце зійшло...» [7, 43].

Е. Соловей виділяє два підходи в осягненні культурно-художнього досвіду минулих епох: «Є інструментальний рівень засвоєння культури людиною: правила, схеми, стандарти, стереотипи. І є інший рівень – смисловий, далекий від утилітарного мислення. Це та сфера існування культури, яка присутня у духовному світі людини у невербальній формі» [17, 83]. Перед Ліною Костенко відкрився тепер саме другий рівень. У вірші «Кохання, вірність» вічні істини постають в образі вина (чується відгомін латинського виразу «in vino veritas»). Пізнання істини – шлях довгий, складний і болісний, тому вино й гірке («яке гірке, яке гірке вино»). Лірична героїня відкрилася світові, прагнучи утвердити себе повноцінним суб'єктом культурного діалогу, відкидаючи чужі стереотипи в розумінні життя. Саме з таких позицій слід підходити до тлумачення вірша «Сонце зійшло...»:

Сонце зійшло,
як сходить віками...
Зігнувшись під вітром
в земний уклін,
впала верба на замшілий камінь,
збивши кору з корявих колін [7, 43].

Перед нами малюнок, який своєю лапідарністю нагадує японські віршовані форми – хоку й танка. Проте художня концепція твору Ліни Костенко помітно відрізняється від них. За рахунок підкресленої присутності ліричної героїні, її активного коментаря на передній план виступає не картина (схід сонця й падіння верби), а оцінка. У поезії заперечується безоглядне схиляння перед будь-якими авторитетами. Тому верба падає на «замشлий камінь», а її коліна постають «корявими». Таку категоричність, з одного боку, зумовлює певний комплекс неофітства, спричинений звільненням ліричної героїні від стереотипів радянського мислення, виходом на свій світоглядний шлях. З іншого боку, у цій категоричності виявляється одна з константних ознак характеру ліричної героїні Ліни Костенко – максималізм [15, 16].

Те, що осмислення культурних цінностей стало провідним художнім завданням поетеси, спостерігається й у віршах воєнної тематики. Війна присутня в усіх ранніх збірках. У перших двох вона асоціювалася переважно із загибеллю людей («Я була маленька і стривожена» [8, 44]), зі складними й болісними психологічними переживаннями як власними («Були у мене за дитячих літ...» [6, 3]), так й інших («Поштова скринька» [6, 5]). У вірші «Снопи» [6, 13] лірична героїня піднімається над вузьконаціональним почуттям і з вершини загальнолюдських цінностей гуманно ставиться до солдата ворожої армії.

У «Мандрівках серця» з'являється, на перший погляд, несподіваний, але закономірний для нової художньої свідомості ракурс війни. Війна тепер не тільки вбиває людей та завдає їм невігойного болю, вона нищить культуру, духовні надбання. У поезії «Ввірвалась орда шалена...» подано картину нацистського шабашу, під час якого спалювали книги. Але протягом цього розгулу Зла в героїні зароджується й утверджується думка про те, що вічні цінності – незнищенні:

Але під небом синім,
аж поки земля жива, –
витають думки нетління.

Бринять неспалимі слова [7, 19].

Велика увага до культури, гуманізм – основні духовні параметри шістдесятництва – «потребували» відповідних внутрішніх якостей митця. В. Стус із цього приводу писав: «Є часи, коли людина мусить відмовитися від власного «я», щоб вивільнену енергію офірувати для загалу. Є й інші часи, коли – в інтересах загалу треба всіляко нагадувати і захищати своє природне право бути самим собою... Окресленість людської одиниці стала необхідною в часи, що знаменують кінець одних ідеалів та ілюзій і появу нового людського мислення» [18, 47]. А торкатися суспільно значущих тем поет повинен тільки «з позицій добре відчутного власного «я»» [18, 48]. Лірична героїня Ліни Костенко в «Мандрівках серця» досить виразно

відчула власну духовну сутність. Особливо яскраво це помітно на прикладі поезії «Кобзарю, знаєш...» [7, 4].

Щойно опублікований вірш одразу привернув увагу критиків. Його інтерпретували Й. Кисельов [5], Б. Антоненко-Давидович [1], Л. Новиченко [13] та інші. Своєї, сказати б, привабливості не втратив він і на початку III тисячоліття. Очевидно, поезія має потужну енергетику художньої думки, що забезпечує їй таку впливовість. Майже всі дослідники відзначали прикінцеві рядки: «Ще не було епохи для поетів, // але були поети для епох» [7, 4].

У цьому тепер усім відомому афоризмі особливо чітко простежується, що в розвитку художньої свідомості лірична героїня Ліни Костенко вийшла на якісно новий етап. Ключовим поняттям, що виражає нове бачення, є поняття **особистої відповідальності** людини перед світом.

Це знайшло відбиток у двох віршах – «Конвойному Маноліза Глезоса» [7, 23], «На світі можна жити без еталонів» [7, 25], які в збірці вміщені поруч. Твори між собою пов'язані глибинним смислом. Перший подає зразок автоматизованої свідомості, єдиний хист якої – «вміння не думати»:

Тебе зарядили тупою звичкою.
Жорстокістю. Порохом пустоти.
Такий автомат не дає осічки.
Натиснуть курок – і вистрелиш ти [7, 23].

У другому вірші окреслюються світоглядні парадигми, згідно з якими образ дійсності залежить тільки від особливостей бачення й сприйняття людини:

А все залежить від людських зіниць –
в широких відіб'ється вся епоха,
у звужених – збіговисько дрібниць [7, 25].

Поетеса на початку 60-х років виразно побачила великого та небезпечного супротивника в суспільній художній свідомості – поверхове, у вигляді готових формул спекулятивне звертання до традиційних істин, що виражалось на рівні змістовому в бездумності, на рівні форми – у пустослів'ї та фразерстві. Б. Антоненко-Давидович «ухопив» таку рису художнього мислення Ліни Костенко: «Ми простимо молодому поетові, якщо він висловлюватиме нам думки, які вже чули десь і колись, аби лиш вони були подані в новій для нас формі... Нас більше улаштує навіть «стара свита, та не так зшита», ніж «молоде вино в старих міхах» [1, 150].

Найвагомішим аргументом звільнення світовідчуття ліричної героїні Ліни Костенко від радянського способу думання є тема творчості, яка для вільної та розкутої особистості має великий пізнавальний та виражальний потенціал, оскільки органічна, природна творчість чужа будь-якому контролю, будь-якому насиллю. У «Мандрівках серця» ця тема, власне, зазвучала **своїм** голосом і стала, як свідчить весь наступний доробок поетеси, однією з домінант її художнього мислення [10, 21–22].

Проблема творчості розкрита в поезіях «Я жниця поденна» [7, 3], «Кобзарю...» [7, 4], «Свої і чужі тривоги» [7, 6], «Кобзар співав в пустелі Кос-Аралу» [7, 12], «Моя душа в твоїх лабетах» [7, 34] та ін.

Насамперед слід відзначити, що з перших сторінок збірки перед нами постає лірична героїня, яка **вже** зробила свій життєвий вибір. Її доля – це доля митця, що усвідомив власний художній талант. Вона глибоко переконана: творча праця вимагає надзусиль. Цей смисл розкрито в образі жниці на полі:

Я – жниця довічна.
Працюю терпляче.
За радість труда
І за тисячний сніп [7, 3].

Віру в подолання труднощів вона черпає в героїчному минулому свого народу: «Та серце повік не здорожитья, // і страху не знає не даром. // Мій прадід був запорожцем. // Водив за пороги байдари» [7, 6].

Доля Т. Шевченка також додає їй оптимізму. Адже український геній всупереч усім обставинам спромігся виразити свій багатий внутрішній світ і в цьому плані самозреалізувався. Це лежить в основі вже цитованого нами афоризму з поезії «Кобзарю...», що є гімном Митцю, ширше – Людині, яка спромоглася протиставити мінливому й суєтному світові свою безсмертну душу.

Лірична героїня не мислить духовного подвигу без його неминучих супутників – суспільних обмежень, національних утисків, державного насилля: «Правдивій пісні передзвін кайданів – // то тільки звичний акомпанемент» [7, 12]. Музична тональність цього образу знімає драматизм стосунків: митець – влада, оскільки прийшло глибоке усвідомлення їхньої **органічної** взаємозумовленості.

У збірці перо Ліни Костенко торкається й суто мистецьких справ. Зокрема, вірш «Моя душа в твоїх лабетах» [7, 34] присвячений осмисленню феномена художнього слова, яке має адекватно вмістити в себе поетичні переживання («тягар душі») і точно донести їх читачеві («руки теплі, в очі теплі»). Складність такого процесу передається в метафоричній картині виснажливого походу слів по засніженому полю. Під час походу багато слів не доходять до кінцевої мети:

І підгинаються (слова – О.Т.)
І крижем
лежать в снігу. І – це кінець,
коли крилом, тяжким і хижим,
їх перекреслить олівець [7, 34].

Метафора «похід по засніженому полю» зовсім не випадкова в художній системі збірки. Смысловими зв'язками вона поєднується з такими поезіями, як «Я – жниця поденна...», «Кобзарю...», «Кобзар співав в пустелі Кос-Аралу...», «Життя, як річку, не перейдеш вброд» [7, 48] та з

пафосом поеми «Мандрівки серця». Саме це семантичне поле зі значенням «готовність долати життєві та творчі труднощі» було помічене провідними літературними критиками. Варто назвати лише заголовки статей – «Перед невижатою смугою» (Б. Антоненко-Давидович [1]), «Пора змужніння» (Л. Новиченко [13]), щоб побачити, який компонент художнього світу Ліни Костенко став предметом особливої уваги. Очевидно, це не могли не помітити, правда, у протилежній інтерпретаційній оцінці й функціонери від літератури, охоронці ідеологічної стерильності, бо наступні збірки поетеси «Зоряний інтеграл» (1963) та «Княжна гора» (1972) не були допущені до друку й у свій час не дійшли до читача.

Система цінностей чітко простежується в ставленні до проблем мистецтва. У поезії «Відозва до балакучого гостя» предметом критики виступає нездатність людини, наділеної художніми здібностями, до важкої наполегливої праці для реалізації художнього таланту й зумовлене цим пустопорожнє гаяння дорогоцінного часу: «Поки ми собі на здоров'я // тут говоримо про сотні тем, – // гине час, // стікаючи кров'ю // не написаних нами поем» [7, 42]. Бачить поетеса й украй шкідливу тенденцію, яка полягає в тому, що творча людина відзначається еготизмом: з непомірно великою самозакоханістю переживає свою присутність у мистецтві (вірш «Притча про ім'я» [7, 36]). Дратує її бездумна поезія, яка стала масовим явищем:

А скільки в нас поезій випадкових
з нічого й ні для чого виника!
Байдужих слів металу нетривкого,
думок затертих
і порожніх слів [7, 12].

Подібна вимогливість не меншою мірою стосувалася й самої ліричної героїні, адже обрана доля митця вимагала бути нещадним насамперед щодо власних слабкостей.

Формування теми творчості в третій збірці варто вважати тим, на наш погляд, найвагомим аргументом, що свідчить про остаточний відхід від радянського способу художнього мислення й вихід на самостійні світоглядні та мистецькі горизонти. Цей процес спричинений потужним розвитком художнього таланту, активним формуванням гуманістичної системи цінностей у національних координатах і стрімким становленням особистості як «суб'єкта життя» [11, 156]. «Чиїми очима геній не починав би дивитися на світ, кінчає він завжди тим, що дивиться на нього своїми очима, – власне, з цього моменту й починається геній» [4, 167].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антоненко-Давидович Б. Перед невижатою смугою // Дніпро. – 1962. – № 11. – С.150–157.
2. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 260 с.
3. Валько І. Спотворений образ часу // Робітничка газета. – 1963. – 7 квітня.

4. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
5. Кисельов Й. Один вірш // Літературна газета. – 1961. – 21 березня.
6. Костенко Л. Вітрила. – К.: Рад. письменник, 1958. – 58 с.
7. Костенко Л. Мандрівки серця: Поезії. – К.: Рад. Письменник, 1961. – 111 с.
8. Костенко Л. Проміння землі: Вірші. – К.: Молодь, 1957. – 50 с.
9. Куценко Л. Євген Маланюк: над рядками поезій Ліни Костенко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 105 с.
10. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
11. М'ясоїд П. А. Загальна психологія: Навч. посіб. – К.: Вища шк., 1998. – 479 с.
12. Непокупний А. Балтійські зорі Тараса: Художньо-документальне есе // У Вільні, городі преславнім... Художньо-документальний диптих. – К.: Дніпро, 1989. – С.151–343.
13. Новиченко Л. Пора змужніння // Літературна газета. – 1962. – 26 січня.
14. Новомінський А. Молоді голоси // Радянська Україна. – 1958. – 4 березня.
15. Панченко В. Поезія Ліни Костенко (Урок літератури). – Кіровоград, 1997. – 48 с.
16. Равлюк М. Незыблемые устои // Правда Украины. – 1963. – 27 июня.
17. Соловей Е. Неканонічна традиційність художника (Володимир Свідзинський) // Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія / Відп. редактор Г. М. Сивокінь. – К.: Українська книга, 1999. – С.81–103.
18. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). – К.: Знання, 1993. – 96 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Таран Олег Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес II пол. XX ст., психологія творчості.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДТЕКСТ ТВОРІВ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА

Марина ТАРНАВСЬКА (Кіровоград)

У статті аналізуються художні прийоми творення філософсько-естетичного підтексту на матеріалі оповідання Дж. Д. Селінджера «Сумний мотив». Акцент зроблено на особливості функціонування філософського підтексту в оповіданні, а саме на катарсисній його функції.

The article analyses the artistic means of generation of the philosophic-aesthetic subtext in the story by D. J. Salinger «Sad Motive». The accent is made on the peculiarities of functioning of the philosophic subtext in the story, namely on its catharsis function.

Стаття є частиною більш широкого дослідження свідомо та несвідомо творених прихованих смислів художніх творів. Завданням статті є вивчення особливостей творення та розкриття функцій філософсько-естетичного підтексту творів Дж. Д. Селінджера на матеріалі одного з оповідань циклу «Дев'яти оповідань». Ретельне вивчення особливостей свідомо створеного

підтексту оповідань Селінджера видається важливим для порівняння різних видів імпліцитних смислів для виявлення закономірностей у творенні та існуванні імпліцитних смислів у літературно-художньому творі.

Сюжет оповідання доволі простий. Дія відбувається під час другої світової війни в дислокованій американській армії. Випадковий попутник, американський військовий, розповідає авторові ностальгійну історію зі свого дитинства та юності. Радфорд (так звати оповідача) провів дитячі роки в невеликому американському містечку Ейджейбурзі неподалік від Мемфіса. У дитячих споминах Радфорда важливе місце займали дві яскраві постаті: Чорний Чарльз – віртуозний піаніст-негр, який грав у дешевому ресторанчику, та однокласниця Пеггі, з якою він після школи відвідував кафе Чорного Чарльза, щоб послухати його гру та пісні. Між дітьми та піаністом зав'язалася щира, хоча й дистанційована умовностями поділу на «білих» і «чорних», дружба.

Одного дня до Чорного Чарльза приїхала погостювати племінниця – Ліда-Луїза, яка виявилася винятково обдарованою співачкою й зачарувала всіх своїм надзвичайним голосом. Ліда-Луїза почала співати в Чорного Чарльза і, природно, одразу ж здобула велику прихильність публіки. Слава про співачку скоро досягла й Мемфісу – провідного джаз-осередку передвоєнних часів, і відомий продюсер, запропонувавши Ліді-Луїзі грандіозні перспективи, забрав її туди.

У Мемфісі Ліда-Луїза отримала визнання найвідоміших метрів джазу та записала кілька платівок. Проте через деякий час вона повернулася до Ейджерсбурга. Отже, Ліда-Луїза знову співала в Чорного Чарльза, і Радфорд та Пеггі знову мали можливість насолоджуватися її співом. У той же час батько Радфорда зібрався відіслати сина в закриту школу, і Чорний Чарльз, Ліда-Луїза та Пеггі вирішили влаштувати йому прощальний пікнік за містом. Під час пікніка Ліді-Луїзі раптом стало погано – у неї виявився напад гострого апендициту. По дорозі в лікарню, під час якої Радфорд зробив кілька невдалих спроб улаштувати співачку в лікарні для білих, співачка помирає.

В оповіданні Селінджер майстерно зображає атмосферу стосунків чорних і білих у провінційному американському містечку 20-х років ХХ століття – доби так званої американської «расової сегрегації» («racial segregation»). «Білих» дітей батьки відчайдушно прагнули відгородити від найменших контактів із «чорними»: вони мали окремі школи, навіть місця проживання. Лікарні та госпіталі також підпорядковувалися ідеям расової сегрегації.

Автор вимальовує зворушливі стосунки білих дітей та родини чорних музикантів, на тлі яких трагічна загибель талановитої співачки-негритьянки, котрій відмовили в допомозі лікарі (!) лише через принципи сегрегації, здається ще більш безглуздою й жахливою. Якби Ліді-Луїзі було вчасно

надано медичну допомогу, вона б ще довго тішила людей (як чорних, так і білих) своїм надзвичайним голосом і надихала б їх (як Радфорда й Пеггі) своїм талантом.

Провідний тон оповідання Селінджера, який розмірковує над природою людських стосунків і соціальних законів, є меланхолійно-сумним (згадаймо назву оповідання «Сумний мотив»).

Але в новелі, безперечно, існує другий, прихований смисл. Він є надзвичайно «глибоким» у тому сенсі, що Селінджер не підштовхує читача до нього, як він робить, наприклад, в оповіданні «Добре ловиться рибка-бананка» за допомогою загадок-питань, на які читач не знаходить відповідей одразу. Для того, щоб відчутти, а потім і знайти цей смисл, читачеві необхідно уважно придивитися до образів Чорного Чарльза та Ліди-Луїзи.

«Взагалі-то до Чорного Чарльза ходили не для того, щоб поїсти. Звичайно, коли прийдеш, то вже і поїси, проте йдеш не для цього.»

До Чорного Чарльза ходили тому, що він грав на роялі, як бог – грав ніби який-небудь відомий піаніст із Мемфіса, а можливо, й краще. Він грав і свінг, і просто, і коли тільки не прийдеш, він завжди сидів біля рояля, а потім уже було час іти додому, а він усе сидів біля нього. Але справа не лише в цьому. Справжній гарний музикант не може втомлюватися від музики, це само собою зрозуміло, і дивуватися нема чого. Але він відзначався ще однією рисою, яка була притаманна мало кому з білих музикантів. Він був добрий, і коли до нього підходили й просили зіграти що-небудь або просто так підходили поговорити, він завжди слухав. І дивився на тебе, а не повз тебе» [2, 264–265].

Очевидно, що Чорний Чарльз винятково обдарований піаніст. Більш того, він людина справді захоплена, захоплена музикою до глибини душі; він – справжній музикант, який не здатен утомлюватися від музики. Такий величезний талант разом з натхненням та людськими якостями Чарльза (Чорний Чарльз чутливий і доброзичливий до оточення) здійснює просто магічний вплив на слухачів-відвідувачів ресторану. Адже справжні захопленість, талант і натхнення здатні «зачепити», зворушити найглибші струни людської душі, пробудити потяг до прекрасного, спонукати до людських учинків.

Радфорд, а трохи згодом і Пеггі, часто навідувалися в ресторанчик до Чорного Чарльза, де годинами поспіль із завмиранням серця могли слухати, як негр грає й наспівує відомі пісні. Радфорд і Пеггі були ще фактично дітьми, але вони чудово відчували, нехай навіть підсвідомо, притягальну силу справжнього таланту, справжньої людини.

Він був для них не лише музикантом, який грав на роялі «як бог», він був для них д р у г о м (поняття, котре за умов жорстокої расової сегрегації, в якій зростали діти білої частини населення Америки, ставало символом найвищого ступеня довіри та захоплення стосовно Чарльза).

На фоні частих візитів до Чорного Чарльза розвиваються стосунки Радфорда й Пеггі. Радфорд, що є природним для хлопчика-підлітка, вбачає у Пеггі тільки товариша для своїх пригод і витівок. Проте в серці Пеггі, яка дуже прив'язалася до Радфорда, вияви її почуттів Радфорд відповідає роздратуванням і грубістю. Зрозуміло, що хлопець іще «не доріс» до справжніх почуттів, але Пеггі не розуміє цього, і це змушує її страждати: «– Зачекай, – сказала Пеггі. – Спочатку поцілуй ось тут. Прямо тут.

– *І не подумаю. Дуже мені кортить цілувати тебе у маківку.*

– *Ну, будь ласка. Ну хоч тут.* – Пеггі тикнула пальцем у щоку.

Радфорду набридло, і він з великою та людинолюбною поблажливістю виконав це прохання.

І тут йому підступно було проголошено:

– *Тепер ми заручені!*

– *Не дочекаєшся!... Я йду. Заскочу до старого Чарльза.*

– *До нього не можна. Він же сказав, щоб сьогодні не приходили. Він сказав, що в нього сьогодні гість.*

– *Нічого, він не розсердиться. А з тобою тут я все одно не залишуся. Плюватися ти не вмієш. Навіть сидіти спокійно і те не можеш. А пожалієш тебе, то ти лізеш з усякими пестоцями.*

– *Але я ж не часто лізу з пестоцями.*

– *Я пішов. Бувай!*

– *Стривай! Я з тобою» [2, 268–269].*

І ось у житті Радфорда й Пеггі з'являється Ліда-Луїза: «– *І промовив Господь: «Хай буде світло», – промовила доросла дівчина, яка сиділа на місці Чарльза біля рояля. Вона була такою ж чорною, як і Чарльз. – Ось так, братику, – закінчила вона примирливо.*

Вона була одягнена в жовту сукню і у її волоссі була жовта стрічка. Сонячне світло, що його впустив Радфорд, упало на її ліву руку – вона вистукувала щось неквапливе й дуже зворушливе на дерев'яній кришці рояля. В іншій руці поміж довгих, витончених пальців вона тримала недопалок, що жеврів. Вона була невродливою дівчиною» [2, 270].

В оповіданні образ Ліди-Луїзи подано очима Радфорда, і цей образ відповідно до почуттів хлопця дуже суперечливий. Для створення подібного ефекту суперечливості Селінджер використовує принцип контрасту. Жовта сукня та стрічка того ж кольору у волоссі дівчини контрастують із темним кольором її шкіри; чуттєві руки з довгими тонкими пальцями контрастують із непривабливою зовнішністю Ліди-Луїзи.

Проте автор, очевидно, ставить до Ліди-Луїзи із симпатією: її репліки дуже тактовні та поблажливі і неодмінно супроводжуються посмішкою.

Але як тільки дівчина починає співати, почуття Радфорда й Пеггі так само, як і читача, різко змінюються – ніби «вибухають»: «*Чорний Чарльз узяв акорд, і голос його племінниці влився в нього, ковзнув поміж нот. Вона*

співала «Ніхто мене не кохає». Коли вона скінчила, у Радфорда по спині пробігли мурашки. Кулак Пеггі опинився у Радфорда в кишені його куртки. Він не відчув, як вона його туди засунула, і не став говорити, щоб вона його витягнула» [2, 272].

Чарівний спів Ліди-Луїзи викликав у героїв емоційний «сплеск» – у Радфорда «по спині пробігли мурашки», а Пеггі засунула кулак Радфорду в кишеню, відчувши бажання бути якомога ближчою до людини, якій вона симпатизує. Такий вибух емоцій могла викликати лише справжня краса, справжнє, довершене мистецтво.

«Тепер, через роки, Радфорд, збиваючись, усе намагався втлумачити мені, що голос Ліди-Луїзи описати неможливо, поки я не сказав йому, що в мене є майже всі її платівки і я сам це знаю. Але тим часом зробити спробу все-таки варто.

Голос у Ліди-Луїзи був сильний і м'який. На кожній ноті вона по-своєму ледь детонувала. Вона ніжно й лагідно роздирала вам душу. Коли Радфорд говорив, що голос Ліди-Луїзи неможливо описати, він ймовірно мав на увазі, що його ні з чим не можна було порівняти. І в цьому він був правий.

Закінчивши «Ніхто мене не кохає», Ліда-Луїза нахилилась і підібрала цигарки з-під стільця, на якому сидів її дядько.

– Так он де ви були, – сказала вона й закурила.

Діти дивилися на неї ніби зачаровані.

Чорний Чарльз підвівся.

– А в мене є холодна грудинка, – мовив він. – Кому принести кусочок?» [2, 272].

Навіть багато років потому Радфорд згадував, що той голос неможливо було описати. Та його не можна було ні з чим порівняти, адже справжнє мистецтво неповторне й незрівнянне. Саме тому воно й викликає у людей, які його сприймають, глибокі та сильні емоції.

Однак найголовнішим є те, що «справжній талант» має вплив, який можна порівняти лише з впливом релігійним – воно полонить усіх, хто «перебуває у радіусі його дії і ніби пекельним вогнем очищає людину», змушує її відчувати найменші емоції, прощати ближньому, любити світ. Іншими словами, вплив справжнього мистецтва є «катарсисним», про що говорив іще Арістотель у своїй «Поетиці» [1, 136].

«Після цього він сів, а Ліда-Луїза вийшла у своїй жовтій сукні й стала біля рояля. Публіка ввічливо заплодувала їй, очевидно, не очікувала нічого особливого. Ліда-Луїза нахилилась до столика Радфорда й Пеггі, лягнула пальцями в Радфорда над вухом і запитала: «Ніхто мене не кохає»? І вони обидва відповіли: «Так!»

Ліда-Луїза проспівала цю пісню, і все неначе перевернулося. Пеггі так плакала, що, коли Радфорд запитав її, що з нею, і вона через схлипування відповіла: «Не знаю», він раптом ні з того ні з сього сказав їй так само

сам не свій від хвилювання: «Я тебе дуже кохаю, Пеггі!» – і тоді вона так розридалася, що довелося йому відвести її додому» [2, 273].

За допомогою змалювання того, що відбувалося в душах героїв оповідання, Селінджер фактично описав вплив мистецького таланту. Адже чарівний голос Ліди-Луїзи викликав у Радфорда та Пеггі не просто хвилювання, він пробудив те почуття ніжності й кохання, яке до цього дрімало в душі Радфорда. Мистецтво у своєму довершеному вияві викликало почуття кохання, що по суті є найгуманнішим і найкращим з усіх почуттів.

Підтекстовий смисл «Сумного мотиву» надзвичайно глибокий, він дає змогу читачеві заглиблюватися в нього до нескінченності, адже філософські теми приречені на пошуки істини, яку кожен розуміє по-своєму. Філософський заклик Селінджера, вкладений у підтекст, полягає в тому, що високе мистецтво має силу пробуджувати в людині найсвітліші почуття, наприклад, кохання, і ці почуття роблять людину кращою, а з нею стає кращим і світ.

Але Селінджер змушує головну героїню померти, і ця смерть з погляду підтексту набуває символічного значення: з одного боку, для Радфорда й Пеггі зникає джерело натхнення для їхніх почуттів, власне джерело натхнення їхнього життя, бо, «влаштувавшись» у житті, вони далеко не щасливі. З іншого боку, Ліда-Луїза померла, але її надзвичайний голос живе й воскресає в душах тих, хто його чув, і навіть тих, хто може тільки уявити його силу. І це закономірно, тому що справжнє мистецтво вічне, вічне, як пам'ять, як справжнє кохання. У цьому сенсі Ліда-Луїза не померла, вона стала частинкою того духовного світу мистецтва, яке не дозволяє їй відійти в небуття.

Ось такий «філософсько-споглядальний» підтекст пропонує Селінджер у «Сумному мотиві», підтекст, який реалізується за допомогою сюжетно-композиційних засобів побудови твору.

Отже, можемо зробити такі висновки про особливості підтексту та його творення в оповіданні «Сумний мотив»:

Прихований смисл новели нелегко побачити й дослідити. Пояснюється це тим, що поверховий смисл оповідання – ідея расової нерівності, яка призводить до згубних, фатальних наслідків, – виражений досить однозначно та чітко, і на нього працюють художні прийоми всіх рівнів: композиційні, сюжетні, мовні. Підтекст оповідання розкривається не одразу й вимагає від читача уваги та роздумів над кожним епізодом твору. Такий підтекст можна назвати «філософсько-споглядальним».

Ключовим художнім прийомом, який спонукає читача до пошуків прихованого смислу, є прийом композиційний. Це кульмінація оповідання. Саме вона ставить перед читачем питання, на яке не дає відповіді: «Чому спів чорношкірої дівчини викликає у героїв такий сильний, на перший погляд, неадекватний сплеск емоцій?»

Безпосередньої відповіді на нерозв'язане питання оповідання не дає, і це не дивно, адже йдеться про одне з головних філософсько-естетичних питань –

про природу й вплив мистецтва, питання, на яке не існує (і не може існувати) однозначної відповіді. Тому кульмінаційний момент ніби посиляє думку читача в безконечність, спонукає його до власних роздумів про сутність справжнього мистецтва та про вплив, який воно має на людину.

Попри безліч можливих інтерпретацій підтексту оповідання, все ж можна виявити одну незаперечну істину, від якої і «відштовхуються» думки читача і докази якої простежуються протягом усієї новели, – справжнє мистецтво вічне, воно здатне жити поза людиною, навіть після її смерті, і воно здатне пробуджувати найкращі почуття, надихати і, зрештою, «очищати» душу людини, тобто мати «катарсисний» вплив.

Проаналізувавши особливості філософського підтексту оповідання Селінджера «Сумний мотив», вважаємо необхідним накреслити перспективи подальших досліджень, а саме: здійснення компаративістського аналізу різних видів імпліцитних смислів для увиразнення їхніх функцій у художньому тексті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аристотель. Етика. Політика. Риторика. Поетика. Категорії. – Минск.: Література, 1998. – 1072 с.
2. Селінджер Дж. Избранное. – М.: Прогресс, 1987. – С.261–282.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тарнавська Марина Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії і практики перекладу та загального мовознавства КДПУ ім.В. Винниченка.

Наукові інтереси: поетика підтекстових смислів художніх творів та особливості їхнього перекладу.

ПАРАДИГМА «ЗЕМЛІ» І «НЕБА» ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ПОДОЛАННЯ «МЕЖІ» (БАЛАНСУВАННЯ ВІКТОРА КОРДУНА НА ЛЕЗІ «МІЖ»)

Людмила ТАРНАШИНСЬКА (Київ)

У статті визначається місце відомого українського митця, чільного представника Київської школи поетів у літературному контексті 60-х років ХХ століття, розглядаються художньо-стильові особливості його поетики, заґрунтованої в онтологічні основи людського буття, граничне екзистенційне відчуття трансцендентальності.

Article defines the place of a famous Ukrainian artist, chief representative of Kyiv school of poets in the context of 1960's literature. The author examines artistic and stylistic features of his poetic manner. Those features are based on ontological principles of human being, extremal existential sense of transcendentality.

В українській поезії межі тисячоліть, здається, саме на Віктора Кордуна Всевишній поклав своєю милостивою і щедрою дланню особливу

мистецьку місію – гранично важку й відповідальну водночас: пройти – і провести із собою нас цією неунікною дорогою (тільки в кожного вона стиснута пружиною часу до властивої тільки йому шкали Хроносу) – науку смирення перед законами таємниці Буття/Небуття у Логосі сущого. *Пройти – і розповісти*. З одним тільки німим риторичним запитанням: «...як буде там, де злучаться водно і воєдино глибінь із висотою?» ОприЯвити в Слові наближення до таїни таїн, коли «ти – в усьому безмежжі, і все безмежжя – в тобі», і летиш ти цією дорогою світла, «не відчуваючи ніяких меж».

...Віктор Кордун (1946–2005) не міг нарікати на те, що його творчість в останньому часі обійдена увагою критики. Рецензії і розвідки, відгуки на книжки та його власні студії про Київську школу поетів – усе це витворило в читацькій свідомості яскравий образ чільного представника українських постшістдесятників, чиї оригінальні твори були заборонені в Україні в 1968–1982 роках. Інтерес же до «відсутньої присутності» цього поета в духовній аурі другої половини ХХ століття значною мірою «спровокований» назвою передслова Івана Драча до дебютної публікації поета «Диво Віктора Кордуна» [1] не зменшується, очевидно, ще й тому, що сам поет не поспішає оприЯвлюватися кількістю книжок, ігноруючи ті можливі домисли недоброзичливців про вичерпаність чи зрадливість його Музи. Мабуть, тому, що добре відчуває – інтуїтивно чи прагматично – не суть важливо, – що й ця обставина «непоспіху публічності слова» зберігатиме завісу певної таємничості й підтримуватиме неослабний інтерес до його творчості. Однак його присутність у духовній аурі європейської культури важко заперечити, і річ не тільки в тому, що Вікторові Кордуну особливо щастить на переклади німецькою мовою [13], а й у тому, що його слово, суголосне слову Б.-І.Антонича, співзвучне й слову Р.М. Рільке, П. Клоделя: маючи потужне коріння в європейських літературних традиціях, воно «перевисає» до «поезії християнського неовідродження в європейських літературах» [8, 123].

Звісно, важко не погодитися з Валентиною Колесник, яка закидає дослідникам у царині історико-літературного літературознавства некоректність та приблизність означення представників Київської школи «лівим крилом шістдесятників» чи просто «нешістдесятниками» [2, 47–80] (до речі, такого формулювання дотримується й Володимир Моренець), проте останнє, так само як і означення «постшістдесятники», здається, мають найбільше право на функціонування в науковому обігу.

Якщо розглядати «світоглядно-поетичну якість» їхньої поезії, то мені вона бачиться явищем цілісним, послідовним і глибоко осмисленим, яке логічно й природно виростало із феномена шістдесятництва, ним детерміноване і ним же спонукуване до **інакшості**. По-іншому воно й не могло бути. Адже якщо шістдесятники **відстоювали** Словом – через протест і бунт – самоцінність людського життя, виокремлюючи

індивідуальне «я» із знеособленого «ми» та ставлячи людину в життєвий та естетичний центр світобудови, то конче мусила з'явитися така поетична «сила», яка взяла б на себе, сказати б, **охоронну функцію** щодо того відвойованого в безликісті екзистенційного «я», здатна вловлювати найменшу (не кажучи вже про справді катастрофічну) загроженість від знеособлення – вже не тільки соціального, а й глобальнішого – цивілізаційного.

А що така «охоронна» місія потребує душевної рівноваги й зосередженості, самозаглиблення, то й світоглядні засади, так само як і стилістика представників Київської школи цілком відмінні од засад і стилістики попередників, котрі мусили **відвойовувати** свій індивідуальний часопростір у мертвій зоні соцреалізму, маючи центром художньої моделі власне «я», й утверджувати в Слові своє природне право на самовиявлення. Їхні зусилля, живлені потужною **вітальною енергією**, й були спрямовані на це шалено-руйнівне «вривання» в усталені канони й приписи, на декларування нової естетичної парадигми, тоді як поезія представників Київської школи покликана була нести не менш потужну **енергію внутрішнього спокою**, яка, сублімуючи «енергію неба й землі» (В. Стус), покликала до життя *самовслухання пост шістдесятників* – як засадничу домінуючу їхнього художньо-естетичного освоєння дійсності. Та енергія спокою й витворила «рівне емоційне «плато», той стан, що супроводжує продуктивний вияв найважливіших людських здібностей», являючи радість творення як «рівне горіння буття» [12, 143]. Тільки в процесі самопізнання, за Ф. Ніцше, людина здатна відкрити власну таємницю, отже, тільки через екзистенцію як «моє існування», «мій внутрішній світ», що плине у вічності до Бога, до Абсолюту (за С. К'єркегором), й можливе пізнання всього взаємопереплетення й взаємоперетікання буття, окресленого Віктором Кордуном парадигмою «земля і небо».

Незважаючи на всю свою інакшість (і з цього погляду світоглядно-поетичної якості) логічнішим бачиться означення «нешістдесятники»), ця поезія явилася не запереченням чи опозицією шістдесятникам, а логічною й доцільною необхідністю, «виростанням» із ґрунту предтеч, зумовлене жагою не тільки пізнання, а й самопізнання (власне, своєрідну «постдекларацію» художніх пошуків та поетичних потуг знайдемо в статті Віктора Кордуна «Київська школа поетів») [6, 7–19].

Внівши у поетичну творчість тему космічну, всепланетарну, шістдесятники зупинилися, подивовані й вражені, перед огромом Всесвіту й таємницею життя й смерті, а відтак знеможено видихнули: «Що там, за порогом буття?» (І. Драч), не в силах ані розумом, ані інтуїцією осягнути причинно-наслідкові космічні взаємозв'язки. То був не тільки екзистенційний, неусвідомлюваний страх перед невідомим, притягально-незвіданим, але найперш внутрішня неготовність, духовна незрілість (чи напівзрілість, бо дух, поруйнований добою тотального атеїзму, ще

перебував «у дорозі» до самого себе) до такого самозаглибленого осягнення таємниці буття й самих себе як Божих сотворінь.

Тобто наступники (а йдеться наразі про представників Київської школи) без гучних декларацій, а лиш у внутрішній своїй суверенності й самозаглибленні ступили на поріг (ні, не переступили, а тільки ступили – й означення «постшістдесятники» якраз найкраще передає цей «лінійний» поступ), перед яким спинилися шістдесятники й підійшли до «відчуття причетності до вселенського розповиття і становлення світу» [8, 121].

Якщо у творчості шістдесятників прозирає цілком природний людський і мистецький інтерес до світу таємничого, незвіданого, неусвідомлені передчуття того, що людське буття не обмежується видимою лінією горизонту, то в поетів Київської школи це вже відчуття *самих себе* частинкою того загадкового універсуму й своєї присутності в інших буттєвих вимірах.

Не можна сказати, що постшістдесятники пішли далі, ніж їхні попередники, вони пішли глибинніше, власним шляхом інтуїтивного осягнення божественної суті всього сущого, при цьому «розсуваючи» товщу віків та руйнуючи нашарування канонів – продовжуючи процес, розпочатий шістдесятниками.

Й водночас, хоч як би це видавалося парадоксальним, у сенсі осягнення реальності як цілісності, універсуму, як суми світів видимого й невидимого, пізнаного й непізнаного, можемо, очевидно, говорити, що між поетами Київської школи та шістдесятниками віддаль була довшою, ніж між ними й митцями епохи Бароко (очевидно, поезія Ігоря Калинця та Василя Стуса залишається особливим явищем у космосі української поезії другої половини ХХ століття).

Тож цілком закономірно: епоха пробудження й провіщення шістдесятників органічно перетекла в «епоху Світання» постшістдесятників – поетів Київської школи, проголошену Віктором Кордуном уже в пізнішому часі, однак заповідану ним ще в період «одкровення світла» й «сонцестояння» [4]. Тоді тільки «мовчазна радість творення» (В. Кордун), на відміну од попередньої радості публічного оприявлення слова, могла стати не тільки способом самоутвердження, а й способом самовіднаходження й самопорятунку в дисгармонійному світі – на шляху духовного сходження.

Така поезія, спонукувана не «его», яке завжди розраховує на публічне визнання, а лише надією й вірою, живиться сподіванням не стільки бути почутою іншими, скільки бути почутою Богом.

Оте сакраментальне, народжене попередниками «Що там, за порогом буття?», стало основоположним для цього крила постшістдесятників, спонукавши їх «відчути присутність чогось більшого за нас і наші діяння, що, можливо, й спричиняє наше відносно маленьке й відносно величне

існування» [7], аби зрештою дійти висновку: «невіддільні життя й нежиття».

Однак саме пошуки гармонії зі світом у собі і з собою у світі привели представників цієї школи до віднаходження, з одного боку, свого пракоріння (і в цьому якраз бачиться тяглість та послідовність стосовно поезії шістдесятників), а з другого – до потягу до трансцендентного, Божественного, що водночас споріднює Кордунову поезію (як, власне, певною мірою й поезію Михайла Григоріва, Миколи Воробйова, Василя Голобородька) у її «суверенних структурах» (М. Москаленко) з бароковою.

Саме в цій площині відбувається магія сакралізації поетом усього суцього на землі («в кожній з речей» починається «тиха Таємна Вечеря») й водночас простежується зворотний процес – десакралізація – як застереження від загрози втрати людиною її найвищої Божественної суті.

Збірка Віктора Кордуна «Зимовий стук дятла» [3], увиразнюючи мотиви, що були визначальними для всієї попередньої його творчості, коли цілком відчутними і зримими стали «повнота оточення й індивідуально збагнута повнота» (В. Стус), якраз і «дає відчутти тотальну значимість і знаковість усіх елементів світобудови, коли світ мислиться поетом як велика притча і велике таїнство, а грандіозний містеріальний смисл просвічує крізь світове саморозгортання» [8, 120].

«Світове саморозгортання» в його містеріальному таїнстві внутрішньо динамізується через поетову душу, якій знайомі стани моментального інтуїтивного осягнення й затим глибокого внутрішнього *продумування* того осягання, коли думкою рухає не стільки логіка пізнання речей у всіх їх- ніх взаємозв'язках, скільки внутрішнє *відчуття* цієї логіки, яка, власне, ніколи не піддається жодному поясненню.

Кордунова поезія – це поезія глибокого внутрішнього світіння: вона не зводить порохунків із життям, яке аж ніяк не є ані доста гармонійним, ані до всіх без винятку милостивим. Вище за самоутвердження ставить вона хвалу життю у всіх його виявах, творячи осанну гармонії Божественній та «космічній «праці» світових тихій» (М. Москаленко), славлячи вищу доцільність, котра над будь-яку іншу, земну й проминальну доцільність.

Такі внутрішні пережиття, означені Михайлом Москаленком як гіркий езотеризм, виводять поета на розуміння того, що «високість людини у сенсі її земного призначення» він приймає «як необхідність підготувати душу до того, про що важко говорити, можливо, – до смерті, можливо, до того, що може статися вже після смерті. До смерті – щоб душа змогла перейти крізь неї і вціліти, до після смерті – щоб не прив'язатися до небуття і не розчинитися в ньому, а йти далі» [7].

Світ, витворений «поетичною світобудовою Кордуна», звісно, є, кажучи словами Василя Стуса, «переінакшеним», однак хіба тільки в тому розумінні, що не вкладається в межі звичного логічно-понятійного осягнення й справді може бути «часом повністю розконтактований із

реальним» [10, 288] , якщо брати за реальний світ той, який, за Е. Фромом, орієнтований на володіння, а не на буття.

Перетривавши процес пошуків гармонії з природою, із світом поліських краєвидів (можемо говорити про своєрідну поліську геопоетичну ментальність як стан душі, переданий у спадок пращурами), шумом лісів, спізнавши «етичну рівновеликість» людини й природи (В.Стус), поет став «обличчям до тиші», щоб дуже органічно й несиловано підійти до розуміння: «І нема між землею і небом межі».

І все ж попри таке поетове відчуття відсутності межі, «між» – це завжди пограниччя, невловима лінія, яка з'єднує або роз'єднує. Через те Кордунове світовідчуття макрокосму, а відтак і мікрокосму як віддзеркалення малого у великому, окреслене парадигмою «земля і небо», зберігає цю досить вузьку й водночас цілком осягну смугу, котру можна умовно назвати простором «між» – що на лезі між буттям та небуттям чи радше інобуттям, між світами видимим і невидимим.

Тим-то Кордунове намагання зазирнути за грань буття, освячене «епохою Світання», я би ще назвала епохою «між», оскільки поетове інтуїтивне відчуття існування «чогось більшого» все ж таки залишає шпаринку для припущення «можливо», через що в його творчості таке пронизливе *пережиття* оцього межового стану – між розумінням і нерозумінням, передчуттям та осягненням, між вірою й сумнівом, переконанням та інтуїтивним осяянням, що «обертається навколо двох надзвичайних осяянь чи понять – безсмертя і воскресіння» [7].

Отже, це не стільки сумнів (бо інтуїтивне осягнення світу як найвище й найточніше осяяння не залишає місця сумнівам), скільки зачудування тим, що попри всі наші зусилля залишається незбагненим.

Саме оце незримо, неоприявлене, що на межі видимого й невидимого, і прагне поет затримати внутрішнім зором і Словом, намагається вловити перехідний стан між «сьогодні і завтра», «між водою і небом», «між небом і морем», «між ним (Месією – Л.Т.) і життям», зрештою, «між нами», між «я» і «ти», тобто між жінкою і чоловіком, де «яблуко поміж нами» – як символ пізнання та цілісності («я» і «ти») й безконечності.

Це, зазвичай, «щось таке невловимо тонісіньке, так дзвенить без кінця, без початку», що переходить у більш невловиме, висловлене поетовим «нічого не сталося чи ніби нічого не сталося», бо ж «не все недійсне чого не видно відразу».

Занурення стихії поетичного слова в цей межовий стан, перетікання одне в одне на грані «між» – затим, щоб провести слово й дух «поміж наших смертей». «Сяйний пісок насіння височини», полежавши до часу «на покуті», проріс у поетові «хрещатою вістю», аби сповістити: «Сміливо ступай по небу, – вже крізь тебе просвічує сонце, а хмари плывуть під ногами і ночують в тобі», бо нам «дарований вічний верховний світанок». Однак цьому передуює «ще не сутінок смерті», а тільки «вечірній присмерк»

– той перехідний, невиразний стан, найбільш притягальний для Кордуна-художника.

Однак перш ніж утвердиться й *усвідомиться* віра у вічне життя, поет має ще парадигму «між небом і смертю»: «Поки Бог пересипле з долоні в долоню мій прах, світ мине і постане іще раз» – в таких рядках, безперечно, ця віра набуває виразного розвитку як переконаність у реінкарнації, де світ постає як світ індивідуальний, рівновеликий довжині фізичного людського життя, й віддзеркалений у світові універсуму.

Уява Віктора Кордуна розкріпачена й водночас перебуває в строгих контурах внутрішньої самодисципліни, покликаної до життя його стрункою системою світобачення й сенсошукання. Поет розробив свою знакову систему, яку не можна назвати надто розлогою – вона строго виважена й вивірена його духом.

Світло й темрява з її моторошною грою тіней – ці барокові стани відчуття присутності незбагненого, коли «незвичайне розчинене в звичайному» (А. Макаров), особливо властиві поетиці Віктора Кордуна. Однак такі різкі барокові контрасти, здебільшого, «розпадаються» в нього на розмиті, «проміжні» субстанції, реалізуючи Кордунову апологію світла – цю його «релігію сподівання і надії» (В. Стус), якраз через «канали» межовості.

Улюблений стан для поета – побувати десь «скраєчку пільми». Його над усе вабить «перетікання» світла в темряву, й навпаки, та невловна межа, коли «по селах, по містечках давно вже темно, а у полях ще день – він догасає довго-довго» – і саме це догасання поет затримує в слові (коли префікс «до» вимірюється довгим процесом перетікання світла в темряву). Це також і стан «між серпневим днем і снігом», коли можна побачити, як «з-під снігу світиться літо».

Апологетика образу світла (білизни) з його містким полісемантичним навантаженням як символу незайманості, непорочності й чистоти і водночас духовності органічно переходить у символ світла як тривання поза світами, поза життям, як, зрештою, Богоіснування й Боготривання. Світло – цей Божественний позирок на світ людських пристрастей та суєти – повертає заблуклих і розчарованих, воно розсуває межі звичного, профанного, вивищуючи людину, веде її через «тьму-тьменну» (який конденсат темної енергії!) до досвітків.

Звідси – своєрідна поетика й пластика Кордунового письма, що відбиває те, що невловиме, неказане, невисловлюване або ж передає контрастність – на відображення антитези ніч-день, смеркання –досвіток.

Як правило, світло виступає антитезою «терновому», а ще – димові й чаду, воно поступово «перетікає» через стихію повітря – туман як проміжний стан між пільмою і світлом, випрозорюючись до чистоти. Душа ліричного героя прагне не «блідого світла» – колір крейди та «днів полотняних» не здатний згармонізувати його світ. Її вабить не тьмявий –

вона тяжіє до світла осяйного, світла роси, сяйливості, благодаті, де сяйнистий – це стан душі, яка вибрела з туману розпуки й сумнівів і піднеслася до неба.

Образ світла несуть і «сади з піднебесся, і дві хмари з Йордану», і «ластівки, й сорочки, що сяли на тілі» (тіло – біле, тобто несе подвійне світло, так само подвоєну енергію світла має образ «святочної світлиці»), й семизорий голуб, й сон – білий, досвітній. Те високе світло-Світання – і в жінці, в осяйній мінливості її єства, що несе в собі вічно притягальну й незбагненну таїну.

Коли ж поет сподівається містичного дійства від тиші («хай розміє нас до останку»), йому бачиться не так процес зникнення, бо зникнення є лиш «перетіканням» в інші буттєві стани, як постання субстанції прозорості, точніше випрозоріння, просвітленості, сяйливості «тонкої павутинки», піднесення до Бога, злиття з Абсолютом:

Бо життя не минає з часом,
а з роками стає все легшим
і дедалі прозоріє.

Навіть в одному-єдиному моменті «випрозоріння» Віктор Кордун уміє відчути як зовнішню, так і внутрішню динаміку – чи то є процес народження (світла, надії, землі), чи процес умирання (листка, людини, надії). Так само смертонародженням постає й перетікання світлих кольорів у срібні чи осяйні.

Магія очищення, втілена в білому кольорі, перетікає в магію таємничого срібного. Архетип світла, переданий через якісну характеристику поетового улюбленого срібла, має цілий асоціативний ряд. Це й бароковий колір срібної місячної ночі з її притягальною таємничістю й містичністю, це й переливи срібного кольору місяця, якими вабить атлас і шовк і яким його бачить любов, що «дніє». Лише в чорнобильському циклі з'являється зловісний образ «білої смерті» між «білих конвалій».

Іноді ж Кордунове світло «зацвітає соняшником». І лиш де-не-де поетова «душа зацвітає небесним бузком», і тоді в його художній палітрі з'являються нові барви: колір вохри з імпресіоністичним відсвітом «місячних мандрів», пурпуровий або ж додаються «золоті акценти» («золотий павучок», «золотим-золотий павучок»), колір «одежі» весни – «хор зелених метеликів» чи зарості папороті й моху, стають «зеленими слова й надії», й «зеленоока Клечальна неділя» також освітлена місячною ніччю. Вносять нові «кольорові» акценти й червоні плахти, й хвиля морська, в якій безмежно грає глибокий синій колір, і барва чистої наївності – «погляд пресиній пастуший» або ж виривається назовні вже й зовсім невластива поетові «сонячна магма». А то раптом сходяться воєдино кольори в образах трьох янголів – «білосніжний, пурпуровий і зеленокрилий» – цей образ триангола з'являється, щоб символізувати (чи увиразнити) багатовимірність людиноприсутності й людинооприравлення.

І все ж над усім тим домінує білим-білий смуток – тим-то Кордунові вірші з повним правом можна назвати медитаціями білим по білому.

Досить скупий у виражальних засобах – барвах, звуках, Віктор Кордун натомість добирає місткі образи, які несуть у собі цілий світ яскравості й розмаїтості.

З-поміж тих завважених критикою образів, як-от: світло, зерно, слід, ліс, пісок (поет свідомо уникає зужитих традиційних образів калини, криниченьки тощо, хіба що мальви й маківки, та ще соняшник зрідка якимось невимушено зринають у його поезії), здається, непоміченим залишився образ метелика (розділ «Хтось із метеликом»), що його бачимо й на обкладинці Кордунової книжки «Зимовий стук дятла» [3]. Ясна річ, цей образ несе інше символічне навантаження, аніж в оксюморонній назві книжки В.Голобородька «Ікар на метеликових крилах» – його семантична повнота зумовлена всією системою поетового світовідчуття.

У Віктора Кордуна це радше знак неповторності й осяйної краси, барвистості, летючості, динаміки життя та його незбагненності водночас, а вже затим – крихкості, скороминущості всього сушого. А ще це образ тієї осяйної палахкотливої дивовижі, збагнути яку прагне поет у макрокосмічному вимірі, бо той метелик, що «тріпоче у космосі», залишається вічною й притягальною таїною, бо ж і ми самі – творіння Божі – «як метелики». А метелики – «загублені сьйвинки мислі Бога» – це, власне, й образ вічності, бо «сиплеться, сиплеться і в часі, і в безчассі золотиста перга», яку поет прагне розкласти на відтінки божественного білого.

«Золотиста перга» – це ті сокровенні «мислі Бога», послані нам задля нашого ж власного порятунку, що їх ми чуємо й водночас не чуємо в суєті суєт, бо небагатьом судилося їх зчитати із крилець метеликів, вирізнивши з багатоголосся буденщини й увібравши серцем на рівні *абсолютної віри* й *абсолютної любові*.

«...весь білий світ невдовзі буде заселено хмарами білих метеликів» – таким бачиться поетові простір Божественної любові. Білі метелики – подвійний образ, що несе не тільки облюбовану Кордуном «світлість», а й прихований спектр із семи кольорів, тобто семицвіття, розмаїття, з одного боку, та образ вічності – з другого. Водночас це й своєрідна метафора: назовні ми всі начебто однакові, однак цю зовнішню однаковість можна розкласти, як білий колір, на цілий спектр кольорів.

Тож Віктора Кордуна важко назвати вогнепоклонником чи навіть сонцепоклонником, він, здавалося б, свідомо оминає таку радикальну стихію, як вогонь з її потужно-агресивною динамікою творення, хоча йому підвладна й здатність відчувати важку «сонячну магму» – радше як стан застигlosti, хоча й сонячно-осяйної. З-поміж усіх природних стихій найближчими є йому стихії повітря – як того, що «несе світло», й особливо води як носія енергії первісного світла, часто темної, непроглядної, що

символізує й товщу віків, й дихотомічний процес руйнації старого й оновлення – цей знову ж таки межовий стан.

Його, цей пограничний стан, можна ще назвати й «станом **не-до**», що передається дієсловами недоконаного виду: «коли недомовлені слова», «недожиті дні» чи «недоквіт без насіння», в тому ж ряду – «недосинь – недопам'ять – недозабуття» або в стані предтечі – «в передвісті часів, передмножинні відстані» – як стан душі і як суворя реальність.

Естетика світловідчуття й світлопережиття з усіма його мінливо-рухливими проміжними, «розмитими» станами покликає до життя концепти світла й водночас пам'яті як паралельно-панівні, енергоносіїні: як світло, так і пам'ять має своє часотривання від сутінків до білизни чи прозорості; як і для пам'яті, так і для світла існує загроженість бути розмитими, а то й знищеними – і це одна із візійних тривог поета, що вилилося, зокрема в його епічній ліриці.

Розмита, «випрозоріла» пам'ять втрачає свій енергетичний конденсат, а відтак нинішня художня свідомість покликана повертатися до «найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості» [6], до лексичних прапервнів.

Балансуючи між **пра-часом** і **часом нині-буття**, так само як між «**я**» – **часом** і **часом – космобуття**, Віктор Кордун повсякденно шукає рівноваги у світлотриванні, пам'ятетриванні, що несе відбиття його індивідуального «я», закоріненого в самій світоглядній основі, у вибудовчій її потенції. У цьому «я» персоналізована й сфокусована екзистенційна свобода, життєпережиття якої автор розширює тими первнями, в котрих і закорінена одвічна пам'ять.

Лірична епіка Віктора Кордуна реалізується в річищі категорій піднесеного, заґрунтованого в життєву практику, «втаємниченого» в онтологічні основи призначення людини на її непростому шляху до Божественної мудрості. Очевидно, тому збірка «Зимовий стук дятла» має циклостильову архітектоніку й завершується акордними «Білими псалмами», що їх явило, розростаючись до обширів вселенськості, трансцендентності, індивідуалізоване «я».

Якщо в поезії шістдесятників віддзеркалено лише передчуття Бога на рівні «допуску» думки, то в творчості Василя Стуса, який цілком усвідомлює свою трагічну долю з її високим «крахом» («Дай, Господи, вмерти»), виразно простежується Богоприсутність («В мені уже народжується Бог») [11, 79– 88] як вище освячення такої трагічної місії, то в ліриці Віктора Кордуна відчуваємо – через Богошукування – його усвідомлення необхідності примирення з цим дисгармонійним світом через пошуки гармонії і самим собою, у самому собі.

Трансцендентальність поезії Віктора Кордуна має під собою підґрунтя особистого пережиття й тривалих роздумів, власний досвід богошукування й сенсовідзнаходження. Через те вона й сприймається як розмова з Богом,

сказати б, тихий, «елегантний» бунт у слові проти знеособлення й масовізму – на рівні особистісної сповіді. А така розмова не визнає поспіху, екзальтованості чи гордині, вона потребує душевного смирення, глибокої медитативності, розсудливості й самовслухання.

Перш ніж Віктор Кордун зміг повторити Стусове «В мені уже народжується Бог», він пройшов довгий і болісний шлях Богошування й себеосягання «між небом і землею». Екзистенціали народження й смерті в нього рівновеликі, їхній трагізм світлий, радше просвітлений, він урівноважується екзистенціалами такими ж високими любові та надії. Страждання його залишається білою печаллю, як потягом туди, за обрій, де й знаходиться та межа між земним та вічним. Це білий смуток, та печаль, які від великого знання того, що на рівні інтуїції:

На Тебе, Господи, покладаюся,
Прокидаючись вранці,
Тобі довіряюся, Боже.
Вступаючи в ніч, –
я без Тебе – не єсмь, –

написав поет у свої, може, найважчі дні. Чи, може, ночі «о найглухішій порі», коли хотілося «стати шляхом без початку й кінця і без жодного напрямку, безголосою піснею в кожній зернинці і молитвою зовсім без слів, – щоб не бути Тобі, мій Боже, перешкодою ані в чому». Ті молитви й «зовсім без слів» виспівалися (чи висльозилися?) у «Білі псалми» – матеріалізований етап його найважчого й найбільш плідного духовного шляху як усвідомлення тієї простої й величної істини, до якої йти так довго й так боляче: «єдиний мій прихисток тільки в Господньому імені».

Шукаючи цього прихистку, Віктор Кордун вимережив – коли білим по білому – кольору чистоти й надії, а коли – й чорним по відчаєві та розпачу ті максимальної емоційної напруги молитвословні строфи, явивши нам поезію гранично сповідальну, зболену й чисту, високу духом своїм і глибоку особистісним пережиттям Біблійних істин.

Остання, передсмертна Кордунова книжка «Трава над травою» (з'явилася друком за кілька місяців до передчасної кончини!) [5], до якої увійшли вірші, написані в останні, 2003–2004 роки, виповнена пронизливою екзистенційною тугою за ще наявним/ненаявним ще/вже життям, бо, «зависаючи» між «землею» і «небом», поет переживає відсторонені стани самозаглиблення в трансцендентальність у холодній та «сипучій пустелі самотності» своєї «неприсутньої присутності» (за однойменною назвою одного з віршів) навіть серед гурту людей. Стани, які не можна розділити ні з ким, навіть і найріднішим, бо це найінтимніший (як і народження) процес самовглиблення на порозі незвіданого.

А що як нині час увесь мене,
І я лишуся сам, як в давній скойці перло, –

таке проминання часу як колючого піску (багатовимірна метафора, розкодування котрої лежить як у площині філософській, так і в екзистенційній), його невблаганна «сипучість», холодна текучість: «що це так стрімко тече: час чи вода, а може, спомин чи смерть?»

Життя «на межі» за законами «сипучості» (а кожному дарований по-різному стиснутий час «увіходження» в цей етап самопізнання-самовглиблення), де все таке нетривке, пливке, незв'язуване, де вже й метелики майже «не спурхують» з кінчика пера як «загублені сьйвинки мислі Бога» (бо все вже вимовлено?..), проте, дає відчуття «самотнього змінюваного» (теж екзистенційно-багатозначна назва розділу) – як людини, котрій підвладне *розгортання розуміння* Божого Промислу (і в цьому – сенс прощальної Кордунової книжки), що триватиме в часі й просторі як «трава над травою»...

Кордунова естетика «прощання», як своєрідний образотекст, що нею пронизана й освітлена збірка, як передчуття, глибинне провідчування (найвищою мірою дароване поетам!) свого «переходу», як духовне приготування свідомості до відходу в позасвіті, залишиться окремішньою сторінкою в українській літературі ХХ–ХХІ століть, оскільки вона перейнята тією біблійною мудрістю та філософською гідністю, що її дає сплав «розумного» серця та «сердечного» розуму, помножений на терпеливість та смиренність душі.

Духовна прозорлива чутливість уможлиблює (боляче, однак неunikно, а тому й смиренно) поетові йти, не чіпляючись за матеріальне, сповідуючи сакральне «відходячи, відходь», у тій високій біблійній мудрості, що її нам залишило Євангеліє від Луки в простій своєю складністю фразі «Згадуйте дружину Лотову», де закладена вища філософія «*метафізики озирання в ситуації переходу*» [9, 24].

Глибоко екзистенційне відчуття самотності перед «межею» ошляхетнює й «нарощує» душу тією Божественною мудрістю, що не дозволяє ліричному героєві, на відміну од біблійної дружини Лотової, «озиратися назад», аби не перетворитися на «соляний стовп» як «особливий камінь на межі, символ того, хто не захотів чи не зміг відділити себе від світу, який він покидає» [9, 27]. Йти, не озираючись – значить, не прив'язуючись до світу матеріальних речей, не шкодуючи за тим, що затримується в ілюзорній формі поза-ідей, узявши із собою хіба що світову тугу за Абсолютом.

Випрозорила самотність (життя випрозорується –таке поетове відчуття проминання власного буття, саморозчинення у Всесвіті), як необхідна умова викристалізувати душу в передпороззі того, про що й справді надзвичайно важко, та й не заведено всує говорити: до смерті, а радше до після-смерті як стану переходу, «трави над травою»... «Вцілівши» у смерті, – «йти далі»...

Шукаючи «блаженства прощальної рівноваги», Віктор Кордун розуміє, що «зв'язати незв'язуване» (назва розділу) в межовій ситуації – то лиш фікція свідомості, яка шукає порятунку для затримання матеріального в солодко-солоних ілюзіях, а тому – навіть попри те, що інколи проривається благальне: «Мій Господи, іще побудь зі мною» (тобто на цій оприсутненій ним як особистістю землі) – сповідує свою власну філософію метафізичного буттеоприЯвлення, яку можна було би назвати *екзистенційною* (не книжною!) *палімпсестикою буття*, метафорично означеною поетом як «трава над травою» (також назва розділу). Йдеться насамперед про розуміння свого призначення ще й ще «випасти зерниною», прорости «травою над травою», адже «невблаганно ростуть невпинні трави по перебулих поколіннях і по їхньому запалому в чорноземлю житті»...; «і щоб самому не минати... не минати... не минати...» – хіба що перейти в іншу форму матеріального оприЯвлення чи пролитися світлом у позасвіті.

«Перевисання» душі в інший вимір, даючи іншу точку відліку, дає змогу Кордунові з висоти Вічного бачити марноти цього світу, де все лиш – «чистота лицедійства» (тим-то в останній збірці поет, увиразнюючи гоголівські мотиви, де «кожна маска – як міна смерті», намагається «жити так, наче вже помер»), і затамовувати в собі «радість заміру», що одна лиш є справжньою, без початку й кінця – все ж інше кінечне.

Кордунів безцінний і мужній досвід екзистенційного перевисання душею від «землі» до «неба», гранично сповідальний, переданий у Слові з почуттям вартої поваги гідності, попри всю пронизливу болючість, стає на захист і нашої неунікної печалі – це завершальна «Подвійна поема на захист печалі», де знову й знову наскрізний образ печалі, як «хистка рівновага між до-печальним і від-печальним» перетворюється в поета на образ Божественного світла, завершена останнім поетичним акордом – «Євхаристією» – прощальним помахом крил, яким недовідома ще потойбічна печаль.

Тож, намагаючись витворити гранично індивідуалізований художній світ, чи міг сподіватися поет на повне виrozumіння? А проте саме це й давало йому право вірити, що його поезія «прокинеться словом у кожному з нас – чимраз вищим і чимраз світлішим». Саме «прокинеться» – до цього спонукає та недововленість, що розрахована, як підкреслює поет, «на духовну співтворчість читача», спроба викликати його на поетичне «співтворення чи дотворення поезії у його (читачевій – Л.Т.) свідомості» [6].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Драч І. Диво Віктора Кордуна // Літ. Україна. – 30 червня, 1967.
2. Колесник В. Київська школа та Віктор Кордун: поезія зворотності // Світо-вид, 1999. – IV (37). – С.47–80.
3. Кордун В. Зимовий стук дятла. – К.: Український письменник, 1999.

4. Кордун В. Сонцестояння. К.: Дніпро, 1992.
5. Кордун В. Трава над травою. К.: Неопалима купина, 2005.
6. Кордун В. Київська школа поезії – що це таке? // Світо-вид, 1997. – №1–2 (26–27); також: Літературна Україна. – 1997. – 20 березня.
7. Логвиненко О. То в чому ж диво Віктора Кордуна? Спроба психоаналізу на тлі інтерв'ю з поетом // Літературна Україна. – 1999. – 13 травня.
8. Москаленко М. Віктор Кордун: від «Хрещатої вісті» до «Білих псалмів» // Кордун В. Зимовий стук дятла. К.: Український письменник, 1999. Уперше надрукована як передмова до німецькомовного видання 1999 року.
9. Стародубцева Л. Лотова жена, или Невозможность возвращения // Вопросы философии. – 2005. – №4. – С.23–37.
10. Стус В. [Про поезію Віктора Кордуна] // Кордун В. Сонцестояння. – К.: Дніпро, 1992. – С.288–296.
11. Плющ Л. «В мені уже народжується Бог». Пам'яті Василя Стуса // Фундація Омеляна і Тетяни Антоновичів. Штрихи до історії Фундації. Виступи і лекції лавреатів нагород Антоновичів (1982–1998). Київ – Вашингтон: АО «Август», 1999.
12. Фром Е. Иметь или быть? – М.: Прогресс, 1986.
13. Viktor Kordun. Kryptogramme.-- Brodina Verlag.. – 1996; Viktor Kordun. Weisse Psalmen und Gedichte.– Brodina Verlag. – 1999 у зб.: Reich mir die steinerne Laute. Ukkrainische Lyrik des 20 Jahrhunderts.– Brodina Verlag, 1996. – С.90–97; Alles kann wie in Gebeten sein Ukrainische Lyrik mit christlichen Motiven – Brodina Verlag–2005. – С.28–29 (всі – у перекладі А.-Г. Горбач).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тарнашинська Людмила Броніславівна – кандидат філологічних наук, доктор філософії Українського Вільного Університету, старший науковий співробітник Відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. Лауреат премії в галузі літературно-художньої критики ім. академіка О. Білецького та премії ім.І. Кошелівця, член Національної Спілки письменників України.

Наукові інтереси: проблеми української літератури ХХ століття, зокрема явища шістдесятництва, сучасного літературного процесу, психології творчості тощо.

СЕМАНТИКА ОБРАЗУ ЗМІЯ У ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СРІБНЕ МОЛОКО»

Наталія ФЕНЬКО (Кіровоград)

У статті розглядається символічний зміст образу Змія. Досліджується концептуальність образу в площині необарокової поетики художнього світу Валерія Шевчука.

The subject of the article is the symbolic essence of the image of the Serpent. The concept of this image is viewed in the aspect of the neobarocco poetics of Val.Shevchuk's artistic world.

Присутність необарокової поетики в історичних творах Вал. Шевчука давно вже не викликає сумнівів у колах сучасного літературознавства. Але від цього інтерес дослідників не згасає, тому що письменник своєю творчістю презентує надзвичайну полісемантику художнього матеріалу,

нескінченну палітру символів, алюзій, метафор, парадоксальне поєднання іронії, трагізму, фарсу, тілесного натуралізму й натхненної одухотвореності.

Багатим матеріалом для дослідження є образна символіка повістей Вал. Шевчука. Дім, Храм, Сад, Дракон, Дорога, Прірва, Острів – усе це образи, які втілили особливу необарокову філософію духу, що пронизує всі твори письменника. Кожний новий образ утворює ланку в цій філософії, що є ключем до розуміння вічної борні Добра і Зла на сторінках Шевчукових творів.

Саме таким бачиться образ Змія в історичній повісті Вал. Шевчука «Срібне молоко» (2001). Досі у творчості письменника цей образ не набував такої художньої значущості. Хіба що можна згадати образ Дракона в повісті «У пащу Дракона» (1993), який символізував собою абсолютне Зло («Знову бухнув дим із пашеки, і разом з ним...із неї почали виходити у шики полки..., і виходили вони з тієї пащі безконечно, ніби витікала із неї їдка, сіра і чорна слина...знову пішло військо, і там, де воно проходило, розтавав сніг, і оголялася обгоріла земля, і оголялися спалені мертві людські тіла, і виростав чорнобиль...» [8, 171]). На противагу образ Змія вибудовується автором не так однозначно. Для розуміння авторського підходу варто звернутися до міфологічного підґрунтя образу. Так, у фундаментальній праці В. Войновича «Українська міфологія» знаходимо таке бачення образу: «Змій – міфологічний персонаж, неоднозначний за подобою і характером. У щедрівках Змій виступає як добрий геній молоді та посередник у женихальних справах, тому не стріляють у нього, а щадять. Натомість деякі перекази вважають Змія за злу й згубну силу, він гине від руки молодця-лицаря ... змій, пов'язаний з плодючістю, землею, жіночою силою родів, водою, сонцем, з одного боку, і домашнім вогнищем, вогнем узагалі (особливо небесним), а також із чоловічим запліднюючим началом – з іншого» [1, 193]. Саме ця неоднозначність, суперечливість образу Змія стає джерелом його полісемантики.

У Вал. Шевчука пластикою змієвого тіла пронизано весь твір. Вона вбачається у вигинах дороги, спокійному плині річки, кільцях диму, пристрасному сплетінні людських тіл тощо.

Змій у повісті набуває різної подоби, зокрема **дороги** («і стелився перед ним порожній ...шлях, який вився в далину, знову-таки, ніби змій» [9, 31], «він встав і раптом побачив, що ота срібна дорога вже й не дорога, а лискучелуский велетенський змій» [9, 74]). Іншою подобою Змія виступає **ріка**, яка «нагадувала синього змія» [9, 95]. У повісті виникає ще образ паперового **змія-сонця**. Усі ці подоби мають коріння в давніх космогонічних уявленнях про зв'язок змія зі стихіями [3, 9] й утворюють барокову антиномію високого й низького, земного й небесного, яка є ключовою у поезії Вал. Шевчука. Розглядаючи цю антиномію в інших творах письменника, Л. Тарнашинська зазначає, що «відповідно до

Шевчукової світоглядно-естетичної системи небо тут уособлює поривання... до високого, духовного, а земля – ...зацикленість на екзистенційних потребах власного «я», більше того – тваринних інстинктах» [5, 47]. Усе це вказує на неабияку складність образу Змія. У тексті Вал. Шевчука він набуває ознак певного художнього коду, аналіз якого наближає до осмислення авторської картини світу. І неначе провокуючи читача зайти до мисленого лабіринту, письменник зводить усі подоби Змія в єдину смислову площину, від чого виникає ефект «згущення» тексту: «І дяк змушений був рушити по тому шляху, вглиблюючись у простір, як у глибоку воду, і над головою прокричав щось незрозуміло чорний птах, якого мотало вітром, а чи запущений дітьми змій-сонце» [9, 31]. В одному реченні – духовна квінтесенція всього твору з його бароковими мотивами малості й незахищеності людини перед безконечністю шляху, її ірраціонального відчуття світу й незбагненим прагненням пізнання його світла й темряви.

Багатошаровість семантики образу Змія, його надзвичайна пластика й наскрізність уможлиблює припущення, що цей образ несе в собі не тільки символічний зміст, а є стрижневим у сюжетно-композиційній та світоглядній побудові повісті. Спробуємо обґрунтувати це припущення.

У творі розвивається так званий «сюжет мандрів». Основний простір подій – це дорога, якою рухається головний герой. Дорога спокушає, зваблює, змушує тікати або, навпаки, зупиняє. Пристаємо до думки О. Герасименко, яка вважає, що «на відміну від попередніх творів, «Срібне молоко» вирізняється засадничо новою інтерпретацією дороги-пошуку. Тут дорога не лише необхідний елемент духовного пошуку, вона постає і як шлях безконечної спокуси, образ Змія» [2, 6]. Таким чином, образ Змія у своїй подобі дороги опосередковано формує сюжет твору. Коли герой сходить з оманливої дороги, Змій втрачає свою силу, і його образ більше не з'являється на сторінках повісті, адже його історія закінчилася. Як зазначає сам автор, «коли в історіях не було продовження, не було і Змія» [9, 77]. А читач залишається з історією справжньої дороги головного героя – дороги до себе.

Композиційно твір побудовано як барокову трагікомедію на чотири акти з епілогом. З окремих епізодів, сцен вимальовується реальність «життєвого театру», де є свої глядачі й актори. І в цій театральній реальності Змій – невидимий автор дійства. Герої навіть уподібнюються йому. Так, тілесний простір Змія стає простором Григорія і Явдохи («ставали поступово спільним тілом, були-бо поміщені в одному Змії» [9, 40]), адже «вони з Явдохою, здається, далися, щоб проковтнув їх Змій...» [9, 83].

Життєвий час героїв так само набуває змієвого ритму: «мнулися, хилиталися, скручувалися, корчилися, стискалися і розпрямлювалися, ніби у великому казані, що його утворювало згорнуте кільцем чорне тіло Змія»

[9, 60], « всі почали не так виходити, як вислизати з попової хати» [9, 71]; «повільно потягся за срібним змієм, що повів його» [9, 75].

Змій – володар життєвого театру, він прагне керувати долею героїв, тримаючи їх у лабіринтах своїх кілець («вони рушили, безвільно поспускавши руки й голови, тобто однаково й дивно понурившись, і ледве ступаючи ногами по тому срібному тілу, що було тверде, ніби крицеве, й грало лускою» [9, 112]). І тільки одне руйнує сітку цього світу – кохання. Цей виплеск людської сутності змінює дійство театральних пристрастей. Кохання відкриває героям інший простір і час: замість крицяного тіла змія-дороги, вони обирають «м'яке, повите серпанками поле» [9, 115]; повільні змієві рухи змінюються на шалений танок язичницької ночі.

Аналіз семантики образу Змія підводить до розуміння його концептуальності, адже він пов'язаний із світоглядною побудовою твору, що ґрунтується на колоподібності універсальної картини світу Вал.Шевчука. В одному із своїх досліджень світоглядних позицій бароко письменник зазначає, що для митців цієї епохи Бог «не є фігуральний», а є – «круглість світу» (оця «круглість світу», здається, і є означником універсальної картини світу)» [6, 198]. Округлість Шевчукового художнього універсуму відзначає й Л.Тарнашинська: «Цей мотив безконечності виразно звучить у романі-баладі «Дім на горі». Автор подає картину світу як певної округлості, кулі, всередині якої тече розмірене вічне життя – без початку й кінця... таке ж космогонічне відчуття світобудови як певного кола без початку й без кінця, письменник потверджує й варіативними розмислами в своїх наступних творах... від твору до твору розвивається й розгалужується, трансформуючись у образи-символи, наскрізні метафори, авторове переконання, все суще на землі замикається в коло» [5, 49].

Кільця Змія символічно наближаються до округлості авторської світобудови («згорнуте кільцем чорне тіло Змія» [9, 60], «заплутує всіх у сірі, прозорі кільця свого тлустого тіла» [9, 69], «в ямі тій, згорнутий масними кільцями, лежить величезний змій, виставивши вгору пащеку» [9, 80]). Змієві кільця – це вияв темної сторони універсальної картини світу Вал.Шевчука. Виникає питання, який сенс криється в зміїних колах життя? Відповідь необхідно шукати не тільки в «Срібнім молоці», а й в інших творах письменника, які вибудовують ту саму універсальну картину світу. Звернемося до повісті «Розсічене коло» (1996). У самій назві твору міститься онтологічне поняття кола. Але воно не замкнене як зазвичай, а розсічене: «Господь про те подбав, щоб коло ніколи не було замкнене, а завжди розсічене, – і це ніби вікно у темниці світу нашого» [7, 11] і «коли воно замкнеться, тоді й настане кінець світу... Тобто по краях того незімкненого кола збирається з одного боку потуга темного, а з другого – світлого, які з'єднавшись, самозруйнуються» [7, 32].

Саме таке коло пов'язане з образом Змія, що оповитий ореолом таємничості ще з біблійних часів. Саме Змій «відкрив людині очі на іншій світоустрій, розкривши таїну альтернативного шляху, що накликало на людство гнів «переможців» за приналежність до переданих їй знань» [4, 34]. Недарма в Біблії слово на позначення Змія буквально перекладається як «той, що розкриває таємниці». Більш того, цей образ своєрідний провідник Шевчукової філософії «добролихоносності» («в живому – доброносне й лихоносне чи змішано: добролихоносне» [7, 9]). Дійсно, перебуваючи в кільцях Змія і занурюючись у власну «лихоносність», герой саме так зміг осмислити добрі сили своєї душі. У кінці повісті Григорій і Явдоха звільняються від Змія-дороги і входять до простору поля, адже «на дорозі не виросте зерно» [9, 112]. Таким чином, герої утворюють своє коло, назва якому – кохання («Відтак з'єдналися тілами і повільно почали поринати в ту м'яку, і дишну, і пишну, і налиту соком землю, і та земля утворила на своєму полі один з вирів, де все крутиться, підіймається й опускається» [9, 113]).

Головний герой у пошуках «посіяного зерна» вийшов на своє життєве коло без початку й кінця, знаючи, що «тієї безконечності колись та й досягне [9, 190]». Тут цілком слушною видається думка Л. Тарнашинської про те, що «центральною компонентою творення універсальної картини світу завжди залишається для письменника людина – в усій її неповторності та універсальності [5, 51]». Дяк Григорій запевняє, що Бог живий, що він вищий за кам'яний мозок і тверезий глузд. Суголосно звучить авторський підтекст: людина – жива і незбагненна. І світ тримається на любові, бо «сама вона – оте зерно, в якому запечатано таїну буття [9, 170]».

Дослідження семантики образу Змія ще раз переконує в майстерності створення Вал. Шевчуком образів – символів, що є складовими особливої художньо-філософської аури його творів. У просторі необарокового мислення письменника образ Змія постає як концепт протиріччя тіла й душі, низького та високого, земного та небесного. Це образ взаємозв'язків світу й людини, адже змії – це не тільки те, що довкола людини, а й те, що в ній самій. І тільки той перемагає змія в собі, хто не боїться пізнати все зло і добро власної душі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
2. Герасименко Н. Скупатися в «Срібному молоці» // Літературна Україна. – 2002. – 19 грудня. – С.6.
3. Пономаренко В. Міфологема «Змій-вода» в українському фольклорі // Українська мова і література. – 1999. – 12 квітня. – С.9.
4. Романчук Л. Дьявол: Дракон – или чужой?// Порог. – 2002. – №12. – С.30–37.
5. Тарнашинська Л. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. – 1998. – №6. – С.46–51.

6. Шевчук В. Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко // Україна. Наука і література / Збірник наукових статей. – Вип.28. – К., 1994. – С.194–200.
7. Шевчук В.О. Розсічене коло // В.О.Шевчук. Біс плоті: Історичні повісті. – К., 1999. – С.5–117.
8. Шевчук В.О. У пашу Дракона // В.О.Шевчук. Біс плоті: Історичні повісті. – К., 1999. – С.117–213.
9. Шевчук В. Срібне молоко. Роман. – Львів, 2002. – 192с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фенько Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: сучасна історична проза

ПОЕТИКА ЛІРИКИ ЗОРЕСЛАВА

Надія ФЕРЕНЦ (Ужгород)

Предметом дослідження автора статті є особливості світобачення та мотиви лірики Зореслава, який увійшов у літературу в 30-і роки ХХ століття як поет із оригінальним світобаченням і неповторним стилем.

The subject-matter of the author's article is the peculiarities of world perception and lyrics' motives of Zoreslav, penetrated into the literature in the 30-s of the XX-th century as a poet of peculiar world perception and unique style.

Зореслав увійшов у літературу несподівано, раптово, минаючи звичне учнівство, одразу заявивши, що є зрілим майстром із світовідчуттям романтика. Його щедрий талант обіцяв багато, але жорстокі обставини не сприяли розвою того, що було дароване Богом. Кількісно невеликий поетичний доробок Зореслава (зб. «Зі серцем у руках», «Сонце і блакить», «З ранніх весен») залишив помітну борозну в українській поезії.

Першу збірку поета «Зі серцем у руках» (1933) високо оцінили Є. Маланюк, В. Бирчак, Є. Пеленський, М. Бажанський. «В особі Зореслава, – писав Є. Маланюк, – Закарпаття має інтелігентного й культурного письменника-фахівця. А така постать на тлі Ужгорода є цілком новою» [8, 31]. Є. Пеленський зауважував, що «вага поезій Зореслава не в їх мистецьких цінностях, а в національному патосі. Вони є однією з цегол будови Карпатської України, їх вплив на молоде покоління мусить бути великий» [8, 35].

Збірка Зореслава «Зі серцем у руках» відкривається віршем «Присвята», у якому поет присягав на вірність рідному народові, до нього йшов «З кривавим серцем у долоні», з кривавим роєм пісень, у яких ридав тихий сум, бриніли сльози, співала душа й горіла синівська любов до отчого краю. Зореслав зізнався, що в його піснях немає кохання-любові – є «болі, недоля й страждання», з кожної скорбної струни капає кров («У руки скорбную ліру узяв»). Він звертався зі словами болісної скарги-молитви до

Бога, щоб став на оборону добра, любові й справедливості, бо народи «ломлять в гордості права людські і Божі».

Україна, що конала під рукою ката, «Позначена тавром усіх неслав», нагадувала поету розп'яту на хресті Божу Матір. Його лякав «Червоний Смок», «Жадний крові», «Керваві тіні Кремлю», що зрадливо налягали з усіх боків. Розумів: розв'язується питання бути чи не бути, закликав Європу готуватися до вирішального бою:

Народи, станьте! Йде ваш судний день,
Сини землі, мечі до рук беріте,
Дзвоніте на тривогу, йде вогень,
Дзвоніте, гей дзвоніте! [4, 13].

Зореслав був переконаний, що Україна має творити свою долю самостійно, покладатися лише на власні сили й не повинна залежати від Москви чи від Ленінграда. Поет вірив, що невдовзі «уквітчана воля-велична, свята авреоля України» повстане з руїни «в глорії сонць і в бурі співання» («Готові»). Прийде «Великий час – Народне Воскресіння». Зніметься «Від Дону поТису, по Сян» окрилена пісня осан. Тому передуватимуть нелегкі змагання, в процесі яких п'яні раби стануть тверезою, національно свідомою, згуртованою нацією («Ні, не Москва, не Ленінград»).

Шлях України до незалежності, за словами Зореслава, – це «Шлях невблаганних борень»:

Тільки той вартий гідно й заслужено жить,
Хто не знає спочинку, втоми й зневіри.
Хто і серце, і душу гартує, сталить
Огнем чину, змагання, любові й офіри [5, 106].

Ліричний герой Зореслава заявляв про свою готовність стати до бою «одважно й вірно» «Хоч би й на певну смерть». У багатьох творах поета звучать заклики до боротьби з ворогом і з байдужістю до народної долі, з життєвими труднощами:

Ідіть, змагайтеся в страждань горінню,
Ви є людьми лише в борні, в терпінню, –
Охлялі духом, се – живі мерці!

Ідіть, з собою і життям боріться,
Ідіть, і чорним будням не коріться,
Ідіть, а там завзятих ждуть вінці [4, 42].

Вірш «Боріться!» Зореслав закінчує закликом:

Борітесь, закликаю вас,
Борітесь, правда переможе! [4, 44].

Він нагадує, що «незломних доля спомагає», лише відважних чекають лаври, лише в боротьбі може народитися Спартак («Нащо, пощо?»).

«Світогляд Зореслава, – писав В.Бирчак, – динамічний, західно-європейський. Зореслав не покладає надій на Схід Європи, як то було в Попрадова, Є. Фенцика та інших, ні не покладає надій на Захід Європи, а вірить у власні сили народу, які збудить велика ідея» [3, 66].

У багатьох творах Зореслава стрічаємо образи блискавки, грізної бурі, урагану, що прогнозують нелегкий бій народів Європи з Червоним Смаком. «Звукове й візуальне атмосферне явище, – слушно відзначає Л. Бобота, – символізує нескориму й дику силу природи, напруженість і небезпеку («Буря»), руйнівну силу («Розцвілися рожі»), непереможність рідного краю («Буря в Карпатах») та патріотичний заклик до єднання, до боротьби за його кращу долю, за майбутнє («Повстань, пророче!», «Срібнії струни, віщі струни», «Юнак», «Юнацтву Підкарпаття», «Борці», «Зі серцем у руках...», «Нове покоління» [1, 41]. Такі образи відповідали тогочасній суспільно-політичній атмосфері. Ліричний герой поета весь у стихії планетарних зрушень, у які втягнуті сонячні планети, вся стратосфера. Бій із ворогом набуває в поезії Зореслава космічних масштабів і водночас подається як величне свято: «Криваво розквітнуть атаки у п'яній оркестрі заліз – Навколо лиш маки і маки й еліпси розбитих коліс» («Завтра»).

Вольові інтонації, мажорний пафос, абсолютизація і романтизація боротьби – стильові ознаки громадянської лірики Зореслава, якого М. Бажанський назвав націоналістичним поетом. У неромантичному дусі змальовує Зореслав борців за українську державність. Вони «грізні титани», «Розсміяні, дужі, незламні, вогнисті, зухвалі» («Борці»). Їхні очі палають достиглим гнівом. Нове покоління борців окрилене, завзяте, нестримне, зілляте у всемогутній моноліт» («Нове покоління»). Воно сповнене добротою і гнівом, об'єднане святою ідеєю незалежності України, тому – непереможне.

Зореслав розумів, що Україні конче потрібні свої провідники, Мойсеї, Месії, здатні воскресити «святую одвагу Прометеїв», «велич давніх днів» («Замок»), підняти дух зрабованого народу, окриленого свободою, «вивести мільйони закутих» «Від гір Кавказьких по Карпати» з неволі («Де ви?»). Як звернення пророка до народу звучить вірш-заклик «Борітеся – сказав Пророк»:

Не піддавайтеся в борні!
Незломних доля спомагає,
Лише характери сильні,
Лише відважних у війні
Побіда лаврами вкриває.
Вас ворог стримає на час,
Та знищити на все – не зможе!
Лише борітеся всі нараз,
Борітеся, закликаю вас,
Борітеся, правда переможе! [4, 44].

У ліриці Зореслава домінує класична строфа, ямбічний розмір. «Перевага ямбів, – відзначає Б.Кравців, – свідчить не так про класицистичне спрямування молодого поета, як про його активне, наступальне світоспрямування» [6, 8].

В умовах змагань за свободу й незалежність Зореслав великі надії покладав на мистецтво, вірив у його організаційну й мобілізаційну силу. Звертався з проханням до поетів не співати про біль, не ридати, не заливати край сльозами («Нащо, пощо?»), бо оті пісні журби й недолі «гасять у душі вогонь і забивають душі кволі», сіють сум і зневіру. Зореслав закликав побратимів по перу будити зневірених, кувати борців, вкладати в їхні серця нові ідеї, показати людям «Дорогу правди і завзяття»:

І будьте, мов огонь і гнів,
Мов громи бур далекосяглі,
Вогнем промовте до братів,
Вогнем кидайте в душі спраглі.

.....
...потягніть усіх в огонь,
До праці, до борні і волі! [4, 47].
Зореслав – поет національної ідеї:

Ідеї, ідеї, ідеї нам треба,
Ідеї, мов чистий хрусталь,
Високої, мов тії хороми неба,
Міцної, мов граніт, мов сталь, –

Заявляв поет у вірші «Ідея» [4,42]. Кожна його строфа – своєрідне визначення ідеї:

Ідея – крило це могутнє, орлине
У льоті по хмарних валах,
.....

Ідея – це молот, що скрушує кремінь
І мури лама перешкод,
Це світло, що блеском розгонить темінь
Це іскра, що будить народ [4, 42].

Особливе місце в творчості Зореслава займає релігійна лірика. Щире захоплення і радість викликають у поета складені в «Отчєнаші» дитячі рученята. Мимоволі зринає з уст заклик-прохання скласти побожно руки й припасти на коліна в молитві, від якої розквітне серце, зацвіте любов у зорянім цілунку, «в блакитнім усміху симфонії» («Блакитний усміх»). Урочисті, розспівані, сріберні літургійні мелодії підносять й очищають душу, від них розквітають небеса («Те небо»). Вони возвеличують душу, єднають її з Богом і космосом («Травень»).

Бог для Зореслава – це те, що тривожить серце, зв'язок людини з природою і Всесвітом, з минулим і майбутнім, з життям і смертю, це краса і любов. Бог і Віра у віршах поета не мають нічого спільного з

примітивним клерикалізмом. Віра, молитва, на його думку, допомагають людині глибше відчутти красу земного життя, побачити, як «під сяйвом красним земля вся будиться в світанку», «як вітри легенькі Гілля дерев голублять і колишуть», «як присмерку волоссям Ніч тихе поле-ниву огортає», і «хмарки прозорі Край місяця срібlistого дримають» («Молюсь Тобі»).

Молитва – це засіб очищення душі і форма покаяння. Літургійні мелодії заворожують переливом тонів і музикою ритмів. Вони вільні, співучі, легкі, розкрилені й мелодійні:

І акорди тиховійні,
Спомини далекокрійні,
Ніжні любовці спокійні
Сколихнулись на устах
Ізнялись пісні і жалі,
Злилися в однім хоралі
На верхів'ях катедралі,
На хрестах [5,89].

Лірика Зореслава вражає багатством поетичної фантазії, настроєвих асоціацій. Везувій нагадує поетові старого беззубого дідуся «із люлькою в обпалених вустах», що байдуже дивиться на все навколишнє, «куриться й огнисто позіхає Червоним полум'ям і попелом», «До сонця гріє груди-скелі». А коли на кам'яну голову «лягають думи невеселі», дратується, «Надувшись, свариться з собою сам І в дужім гніві чорним димом жбурне В розсміяні блакитні небеса». А коли в огні й диму «ревуть гармати й б'ють, жахаються Неаполь і Помпея» «І в сотий раз кінця свого вже ждуть». Зореслав тричі побував біля вулкана Везувій, бачив його, коли той був наповнений лавою і коли був майже порожнім. Вибухи вулкана, як згадує поет, збудили його творчу фантазію.

Дивовижні фантастичні картини Зореслав творить метафоричними образами, легко зближуючи віддалені предмети і явища. Воістину казкова картина народження ночі. Гасне сонце, вмирає день, «з гір піднімається чорний прапор», «На похорони хмари небом йдуть». День звершив свою роботу, в його головах «засяли свічі-зорі», «місяць у жалобнім омофорі» читає молитву за упокій. «На пальцях нічка загляда в труну», замовкають речі, й покійник сходить в тиху далину («Вечір і ніч»).

Під час бурі в Карпатах похмурі небеса нагадують поетові важке каміння, «зриви гніву грають блискавками, Червоними зигзагами цвітуть»:

Криваві спалахи у високості –
Мов олово клекоче в казані;
Зростає бунт огнений: помсти, помсти!
І визов громом грюкнув в далині.
Заметушилися небесних армій,
Огненні полчища у чорній тьмі! [5, 8].

Зореслав уміє створити яскраву зорову картину, в якій органічно переплітається реальне й багата поетична фантазія. Багатьом творам поета властивий стан захоплення і здивування. Його захоплюють п'янки «ароми» ранніх квітів, смарагдові трави, «усмішка блакитів», розквітла щирість «роздзвонених октав» («Метаморфоза»).

У творах Зореслава природа одухотворена, освітлена Божим сонцем, розспівана ранішніми молитвами («Привітання весни»). У нього навіть обрій співучий («В пристані»), «розспівані городи, Залиті сонцем і музиками поля» від дівочих хороводів. Молодим людям, що «до церкви ідуть, Під ноги килим...розспівані долини Квітками, шовками і піснею прядуть» («З ранніх весен», 70). «Морозна пісня ритмами стучоче, Виспівує тремтіння давні й сподівання» [5, 79].

У пейзажній ліриці Зореслава багато сонця і світла. Травень усміхається йому «золотом щирим» («Травень»). «Розкішний усміх ранку, роджений на сонці», засипає шляхи гірляндами пісень» («Привітання весни»). Закоханий у голубу блакить «Стоїть осяяний, натхненний», усміхнений рідний Пряшів. Над ним цвітуть «в огненному фляконі краса ночей і соняшність полуднів» («Пряшів»). Літні дні на полонині «співучі, сонцем п'яні», «Виблискують на сонці роси ранні Благословенням полонинських паш» («В полонині»). «Смаглявий день поклався в теплі борозди, Сп'янілий сонцем і мандрівкою важкою» («Під сонцем півдня»). Ліричний герой Зореслава сіє сонце «в земні перелогі» й розсипає пригощами спів («Метаморфоза»), він хоче:

Напитися сонця досхочу,
Зривати розквітлу блакить,
Все небо у пісню пророчу
Гарячим вином перелить.

Всю юність надхненну відчути
У срібних співучих дзвінках
І крицю могутньо стиснути
У гнівом налитих руках [5,51].

Зореслав часто вживає метафори, які створюють відчуття світла, радості. У його ліриці багато сонця й музики. Мотив світла, сонця не зводить лише до епітетів та образу сонця, це робило б його твори одноманітними. Сонце в поезії Зореслава – це символ правди, радості, віри, відданості, щирості, оптимізму. Поета всюди супроводжує «усміхнена соняшність Христа». Син Божий для Зореслава – це моральний та естетичний орієнтир у житті й творчості. Ісус Христос «В кривавих ранах повних муки» молиться за грішників, приносить себе в жертву. У фігурному вірші «Цить» поет подає драматичну картину розп'яття Христа. Доля поета-провідника нації нагадує Зореславу долю розп'ятого Христа:

Як нині всі тобою б'ють поклони,
Так завтра Юдою і зрадником назвуть!
У серце вб'ють кільці терневої корони
І плюнуть в очі й збичувавши розіпнуть.

Так ти, поете, на людей не оглядайся,
Нехай хвалять і розпинають, – мужньо стій!
Ні славою, ні злобою не зворушайся
А будь твердий, мов скеля, серед своїх мрій! [4,34].

Від спілкування з Богом душа поета переповнюється невимовною радістю. Присутність Бога Зореслав відчуває повсюдно і повсякчас. Коли поет бачить, як «росте з землі надхненно Молитва спраглих трав і колосків», окрилюється його золотодзвонне серце («В полонині»).

Захоплений і зворушений красою життя, автор прагне викликати подібне відчуття і в читача. Цьому сприяють орнаментовані метафори, які сприймаються легко, не потребуючи зусиль для декодування, і неологізми типу: «срібнодзвонна пісня», «золотодзвонна луна», «сонцеквітні вертогради», «ясноблїмні зорі», «лілейноквітні пісні», «пісня блакитна», «шовкотонна мова трав», «срібнотонна ріка».

Пейзажі Зореслава мають здебільшого лірико-імпресіоністичний характер. Вони таємничі, дивовижні, вражають багатством кольорів, панівними є яскраві: червоне зарево, червоний шлях, огнистий жар, багряна заграва, червоне вино, усміх пурпуровий, кармінові уста, червоні світанки. Рожеві хмарки, вогнистий хрест, блискавки «Червоними зигзагами цвітуть», «криваві спалахи у високості, червоне небо, вогнистий гураган». Часто використовує поет голубий і синій колір: синя морська глибінь, сонна блакить, розквітла блакить, блакитні роси, блакитна думка, голуба далеч. Рідше використовує поет чорний колір. Він, зазвичай, символ смутку, печалі. Чорні хмари з'являються на небесах після розп'яття Христа. Чорною є ніч під час бурі. Чорні тумани лягають на засмучене серце. А серце в ліриці Зореслава – окрилене, очищене, наллєте любов'ю. Воно, «мов пташка, на світ ввесь широкий Про зорі щебече, співає, кричить», злітає до зір. Після молитви воно незлоблїве й чисте. А ще воно – криваве, розп'яте, бо розп'ятий на хресті неволі рідний народ. Тому ліра поета – скорбна, а його пісня – мов зранений птах.

Через усю поезію Зореслава проходить образ душі. Вона скривавлена, знеможена, безсила, горить, палає вогнем любові до Бога. Після молитви, сповіді душа очищається, стає красною, біленькою, підноситься до Бога. У хвилини творчості, коли «ідуть рядки поезій за рядками», «Плїве душа». Звертаючись до поетів-співців, Зореслав просить писати оптимістичні, бойові, мобілізаційні пісні, здатні налити людські душі огнем. Поета захоплюють душі променисті, огнисті, праведні.

У ліриці Зореслава є мотиви смутку, печалі, викликані дисгармонією між людиною і Божим словом, але переважають життєстверджувальні, оптимістичні. Поет дивиться на світ очима захопленої, закоханої у життя людини. Він звертається до читача із закликом:

І серце відчиніть, мов келихи лілей,
І пийте ранній чар юнацькими устами.
Кохайте янгольським коханням донестям
І ранок, і весну, і квіти, і людей [5, 63].

Любов до життя поєднується в ліриці Зореслава з тривогою за майбутнє рідної землі, з передчуттям, що «Надійдуть ще, надгрянуть східнодикії орди, Лютим ревом левиним пролунає їх спів» («З ранніх весен»). Прихід цих орд змусив Зореслава покинути рідний край. На чужині снів милим серцю Пряшевом, розсміяними садками, мережками стобарвних грідок, алеями каштанів, окриленими пташиними хороводами («Пряшів»). Щоб здолати смуток, згадував дитинство, ті далекі «розсміяні» роки. «Та нехай святяться давні наші Страждання, що сьогодні спомином цвітуть!» – писав у вірші «Сестрі». Поет страждав від самотності:

Я самотній лишився
У космічній мовчання святині, –
зізнався у вірші «Самотність» [5,67].

Страх перед невідомим, розуміння, що неможливе повернення до рідних берегів, що суджено zostатися на чужих «пісках пустині» («Мандрівник») сповнювали душу розпачем і відчаєм. Зігривав серце спомин про рідну неньку. Мати з'являлася у снах – «соняшна, прозора, мов в блакиті» («Приснився сон мені»). Вона залишилася в пам'яті поета світлим променем, уособленням доброти, ніжності й чистоти. На чужині ввижаються Зореславу

Крізь дальні простори, крізь шум чужинних вод
...Дніпро і Київ злотоверхий,
І Львів горючий в сонці й рідний Ужгород [5, 106].

Так хочеться йому

Ще раз дихнути вільно на землі батьків,
Займитись бурею, смертельним впасти громом
І впитись піснею звияжних прапорів [5, 106].

Зостався в пам'яті Зореслава Хуст «Замаєний, розспіваний і гордий», червона від крові Тиса, «Розстріляний стрілець», з уст якого чув останні слова: «Слава Україні!»

В історії української літератури Зореслав залишив помітний слід як поет-модерніст європейського рівня. Його творчість ще не вивчена й не оцінена, як того заслуговує.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабота Любиця. Зореслав і католицький модернізм // Дукля. – 1999. – №5 –6.
2. Бажанський Михайло. Моя Карпатська Україна. – Київ – Нью-Йорк: Світовид, 1995.
3. Бирчак Володимир. Літературні стремління Підкарпатської Руси. – Ужгород, 1937.
4. Зореслав. Зі серцем у руках. Книжка поезій. – Ужгород, 1937.
5. Зореслав. З ранніх весен. Вибране. – Нью-Йорк, 1963.
6. Кравцов Богдан. Поетичний світ Зореслава // З ранніх весен. Вибране. – Нью-Йорк, 1963.
7. Мушинка Микола. «Доля Пряшівщини близька моєму серцю» (Інтерв'ю з Зореславом) // Дукля. – 1990. – № 5.
8. Ребрик Наталка. О. Степан – Севастіян Сабол (Зореслав). Методичні розробки. Методологічні рекомендації. Шкільна серія. – Ужгород: Карпати – Гражда, 1998.
9. Федака Дмитро. З-під Пряшівського неба (До 90-річчя від дня народження Зореслава // Дукля. – 1999. – №5–6.
10. Ференц Надія. Степан Сабол як священик і поет // Ужгородській унії – 350 років. – Ужгород, 1997.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ференц Надія Станіславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ужгородського національного університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ОСКАР КОЛЬБЕРГ І ФОЛЬКЛОР КАРПАТ**Іван ХЛАНТА (Ужгород)**

У статті розглядається творча діяльність відомого польського фольклориста Оскара Кольберга (1814–1890), його зв'язки з Україною, зокрема записи й дослідження народнопоетичної творчості Карпат. Особлива увага приділяється його 4-томній праці «Покуття», а саме публікаціям казок, записаних у другій половині XIX ст. на Гуцульщині.

The article analyzes the creative work of the famous Polish student of folklore Oscar Kolberg (1814–1890), his links with Ukraine, the records and investigations of the folk poetic Carpathian creative heritage in particular. The special attention is paid to his work in four volumes «Pokuty», especially to the publications of the fairy-tales, which were written down in the second half of the XIX century in Hutsulschyna.

Співдружність українського й польського народів сягає корінням глибокої давнини. Важливу сторінку в це братерство вписали прогресивні польські вчені, фольклористи й етнографи, які з повагою ставилися до українського народу, захоплювалися його творчим генієм, доклали чимало знань і труда до збирання й популяризації народних поетичних надбань.

Ще в XVI столітті польські дослідники цікавилися нашим побутом, звичаями, народнопоетичною творчістю, і цей інтерес поглиблювався в наступні століття. Однією з найдавніших праць, що заслуговує на увагу, слід назвати твір польського письменника С.Ф. Кльоновича «Roxolania» (1584 р.), опублікований латинською мовою. Тут описано народні звичаї та обряди на Україні, зокрема в Галичині. Однак систематичне, ґрунтовне і

всебічне вивчення української культури починається в XIX столітті. Воно спирається на творчі зв'язки з фольклористикою інших слов'янських народів. Це й не дивно, бо, як справедливо відзначає І.Я. Франко, «історичне минуле зв'язало обидва народи (український і польський – І. Х.) численними узами» [28]. Багатотомове спілкування українців з поляками зближувало їхні інтереси, залишало помітний слід у їхній матеріальній та духовній культурі.

Питання культури і побуту українського населення в період становлення польської етнографічно-фольклористичної науки та в наступні роки зайняли важливе місце в працях І. Червінського, Ф. Гіжицького, З. Доленги-Ходаковського, А. Марцінковського, З. Фіша, Е. Руліковського, А. Новосельського, В. Поля [16] та ін. Із польських діячів, що жили в Галичині зверталися до вивчення словесної творчості українського народу, передусім варто назвати Вацлава Залеського. 1833 року вийшов його збірник «Piesni polskie i guskie ludu galicyjskiego», до якого внесено 574 українські народні пісні. Сумлінним збирачем фольклорних матеріалів у 30-х роках XIX ст. був також Жогота Паулі. Він опублікував багатий пісенний матеріал у збірці «Piesni ludu guskiego w Galicji» (1839–1840).

Новий етап етнографічно-фольклористичних досліджень починається у 60-х роках. Він пов'язаний з роботою створеної 1874 року антропологічної комісії Краківської Академії наук. Культура і побут українців стають предметом поглибленого вивчення польськими етнографами-професіоналами, фольклористами, науковими установами й товариствами. Матеріали з цих питань публікуються на сторінках таких етнографічних періодичних видань, як «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» [3], «Wisła» [2], «Lud» [1]. Активно збирають етнографічні та фольклорні матеріали І. Коперницький, Е. Руліковський, Б. Сокальський. Оригінальні народнопоетичні твори вдалося зафіксувати на Київщині Юзефі Мошинській – вийшли окремою збіркою під назвою «Wajki i zagadki ludu ukraińskiego» [14], де вміщено 36 казок і 156 загадок із відгадками. На Волині, у сучасній Житомирській області, плідно займалася етнографічною і фольклористичною діяльністю Софія Рокоссовська, яка в селі Юрківщині Звягельського повіту записала 90 казок й опублікувала їх окремим виданням у 1897 році [5].

Серед польських фольклористів та етнографів-професіоналів, які вивчали культуру і побут українського народу в другій половині XIX ст., чільне місце належить дослідникові із світовим іменем Оскару Кольбергу (1814–1890). Наукова спадщина вченого сягає 80 томів, значну частину яких становлять праці, присвячені українцям.

У працях вітчизняних учених дорядянського часу (О. Пипін [23], М. Сумцов [24]) позитивно характеризувалися дослідження О. Кольберга з питань українського фольклору та етнографії.

І. Франко стверджував, що О. Кольберг «поставив на міцну основу студії польської етнографії по територіях» [29]. Каменяр високо цінував працьовитість ученого та багатство зібраного ним матеріалу.

Указуючи на неперевершені заслуги О. Кольберга в історії польської фольклористики, який стоїть «о ціле небо висше від інших його земляків-етнографів» [18], В. Гнатюк особливо відзначав його внесок у вивчення побуту і культури українського народу. «О. Кольберг, як український етнограф, має безперечно свої заслуги. Він брався до свого предмета з великим замилюванням, зав'язував зносини з різними людьми, при яких помочі міг збирати матеріали в різних сторонах нашої етнографічної території, звертав увагу на багато таких речей, на які перед ним або зовсім не зважено, або дуже мало. Своїми виданнями ширив зацікавлення до нашої етнографії, особливо в польських кругах, і полишив по собі довгий ряд наслідувачів чи учеників, які також опублікували немало українських матеріалів» [19].

Діяльність О. Кольберга як знавця української народнопоетичної творчості, його роль у збиранні та вивченні українського фольклору з радянських дослідників найбільш повно та всебічно розглядає В.А. Юзвенко в праці «Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.» (К.: Вид-во АН УРСР, 1963).

Оскар Кольберг народився 1814 року в місті Присуха Опочнянського повіту Радомської губернії. Любов до народної пісні й музики майбутній дослідник виніс уже з батьківського дому. З великим захопленням, як пізніше сам згадує, слухав пісні, котрі співала йому нянька-селянка. У колі знайомих його родини були відомі композитори, поети, художники, діячі науки й мистецтва. Серед них – Ф. Шопен, Т. Ленартович, К. Войціцький, революціонер-демократ Е. Дембовський.

Щоб поглибити й удосконалити знання з музики, Оскар 1834 року їде до Берліна, де навчається два роки. Повернувшись додому, займається творчою роботою і дає уроки музики. Він написав кілька пісень, етюдів та оперу «Król pasterzy», засновану на народних мелодіях, що вабили його милозвучністю, безпосередністю і щирістю.

З роками захоплення музикою міцніє, поглиблюється, і молодий композитор починає збирати народні пісні, записує мелодії до танців спочатку в околицях Варшави, а пізніше – в різних місцевостях Польщі. О. Кольберг ставить перед собою завдання систематично й цілеспрямовано збирати й публікувати народні пісні. Так, 1842 року побачила світ підготовлена ним збірка «Pieśni ludu polskiego», а 1857 року – друга збірка народних пісень з такою ж назвою. Учений не тільки збирає фольклорний матеріал, але й досліджує обряди, звичаї народу, його матеріальну культуру. Про методику збирання фольклорно-етнографічних матеріалів, справжній науковий підхід до цієї важливої справи О. Кольберг пише: «Вже біля 1840 р. або рік швидше почали ми збирати пісні і музику народу

в околицях Варшави. Незабаром помітили міцний зв'язок цих творів з обрядами, звичаями і побутом народу. Це спонукало нас при записуванні пісень і мелодій занотовувати і причини їх виникнення, представити цілу ситуацію, котра їх покликала до життя» [9].

Залишивши службу, з 1861 року Оскар Кольберг займається тільки збиральницькою роботою. Нагромаджений фольклорно-етнографічний матеріал публікується в багатотомній серії «Lud, jego zwyczaj, sposób życia, mowa, przysłowia, obrzędy, gasła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce». За життя вченого було надруковано 34 томи. Фольклорний матеріал розміщувався за регіональним принципом, щоб підкреслити самотність місцевої традиції.

Дослідник приділяв також увагу українській народнопоетичній творчості та етнографії. Перші записи були зроблені ним ще в 30-х роках. Однак систематичне збирання українського фольклорно-етнографічного матеріалу розпочалося в 60-х роках. Мандри на Волинь, Поділля, Покуття, Полісся, Холмщину дали багаті ужинки. Вчений не тільки занотовує, але й вивчає зібраний матеріал, коментує його, а з 80-х років починає публікувати. Звичайно, не все вдалося надрукувати тоді, дещо було видано посмертно, а окремі записи побачили світ майже через сто років.

Особливо плідними були мандри О.Кольберга на галицькому Покутті (Станіславський і Коломийський округи), де ним проводилася величезна збирацька робота в 1867–1868, 1870, 1876–1877 та 1880 рр. Наслідком цієї роботи стала чотиритомна фольклорно-етнографічна праця «Рокусіе» – «Покуття» (1882–1889). Вона належить до найвизначніших і найцінніших видань українських народних творів у польській фольклористиці XIX ст.

Оскар Кольберг одним із перших виявив серйозний інтерес до обрядів, звичаїв, народнопоетичної творчості Покуття – цієї дуже цікавої з історичного й етнографічного поглядів території, що вславилася як мальовничими краєвидами, поетичними звичаями, мелодійною пісенністю, так і сердечністю, відвертістю, волелюбністю народу, і особливо діями народних месників – опришків. Щоб якнайповніше дослідити цей край, О. Кольберг залучив до збирацької роботи багатьох аматорів. А 1876 року домігся, щоб сюди була послана експедиція Краківської Академії наук. Вчений доклав чимало зусиль до організації етнографічної виставки Покуття (1880 р.).

Готуючи зібраний матеріал до друку, О. Кольберг старанно вивчав його, знайомився із збірниками народнопоетичної творчості, літературою, в якій висвітлювалася історія та етнографія краю тощо. Ось чому праця «Покуття» достовірно відображає широку картину побуту й культури. Як і інші видання О. Кольберга, вона мала певну структуру.

Спочатку автор характеризує місцевість, населення, подає відомості про мову, досліджує одяг, їжу, житло, господарство, види транспорту, промисли, далі описує звичаї та обряди, вміщує зразки народнопоетичної

творчості всіх жанрів, а також нотний матеріал і танці. Подано, наприклад, типи чоловічого і жіночого одягу з таких місцевостей, як Обертин, Печеніжин, Верхній Березів, Борщівський повіт, Снятинщина та ін. Автор детально описує весільний ритуал у семи місцевостях, а саме: Чортовець, Жуків, Городенка, Городниця, Іспас, Коломия, Ясенів Пільний. У кількох варіантах подано похоронний обряд із Чортівця, з околиць Городенки. Усе це становило зміст першого тому «Покуття».

У другому томі вміщено народні пісні різних жанрів, їх нараховується 512.

До третього тому ввійшли описи танців: коломийки, аркана, чабана, вертака, серпня та ін. Тут подано характеристику музичних інструментів. Привертає увагу величезна кількість коломийок з нотами – 741 пісня і 102 нотні записи. З приводу цього дослідник З.Є. Болтарович справедливо відзначає: «В літературному відношенні цей том О. Кольберга стояв на рівні зі збірниками Я. Головацького та П. Чубинського [26], в музичному – перевершував їх багатством мотивів, записаних самим автором» [16]. Чільне місце в третьому томі відведено народній демонології. Подані оповіді розкривають світогляд народу, насамперед віру в надприродні сили (відьми, чорти, опирі, мавки, вовкулаки тощо). У різноманітних повір'ях, пов'язаних з сільськогосподарськими роботами (посівом, обробітком ґрунту), відтворено прагнення хліборобів гарантувати добрий урожай.

Четвертий том «Покуття» становлять українські народні казки, їх чимало – 77. У цьому томі опубліковано також 205 загадок, записаних у Чортовці та Городенці. Коли порівняти це зібрання українських загадок з попередніми публікаціями, виявиться, що і в цьому жанрі вчений досяг значних успіхів і піднявся до рівня ліпших фольклористів та етнографів свого часу. За кількістю загадок це зібрання можна віднести до числа найбільших поряд з публікаціями М. Номиса (600 загадок), П. Чубинського (320), О. Сементовського (300), які вийшли у світ до 1890 року. Як слушно зауважує радянська дослідниця В.А. Юзвенко, «Покуття» – «це найкращий збірник української народної прози у польській фольклористиці, який за поетичною цінністю опублікованих зразків належить до класичних видань українського фольклору» [29].

Збірник «Покуття», незважаючи на понад столітню давність, майже невідомий широкому читачеві. Річ у тому, що він був опублікований українською мовою, але латинською графікою, важко сприймався читачем та й, окрім цього, давно вже став бібліографічною рідкістю. З ним могли ознайомитися тільки науковці, хоч він заслуговує на те, щоб його використовували для морально-етичного виховання молоді й популяризації здобутків народного генія.

Висвітленню культури й побуту українського населення присвячені двотомна монографія О. Кольберга «Chełmskie» [7] та праця «Przemyskie» [10]. У цих виданнях помітне місце займають народні пісні, насамперед

обрядові, також твори народної прози, прислів'я, загадки. Зокрема, у другому томі «*Chełmskie*» налічується до 50 зразків казок, легенд, переказів, анекдотів, 300 прислів'їв та приказок, 22 загадки. Однак наукова цінність цих солідних фольклорних видань нижча – українська народна проза переказана тут польською мовою.

1907 року побачив світ збірник «*Wołyń*» [11], підготовлений до друку польським етнографом А. Фішером. У книзі вміщено 627 зразків пісень, зібраних О. Кольбергом на Волині 1862 року, також 26 українських народних казок, подарованих йому мешканцями Житомира в тому ж році. На жаль, ці казки переказані польською мовою.

Етнографічні матеріали України опубліковані також у виданнях «*Wiałoгуś – Polesie*» та «*Ruś Karpacka*» [8]. Останній том присвячений культурі та побуту гуцульського населення Карпат.

Як бачимо, фольклорно-етнографічна діяльність польського вченого О.Кольберга є помітним внеском в українську етнографію та фольклористику. Зібраний і виданий ним самим і після його смерті величезний матеріал має не тільки наукове, але й пізнавальне значення як частина класичних надбань народної культури.

Щоб усвідомити наукову цінність казок Покуття в записах О. Кольберга, погляньмо, що було зроблено в збиранні, вивченні та публікації українських народних казок до нього.

На західноукраїнських землях у середині та другій половині XIX століття казки публікувалися поряд з іншими фольклорними жанрами в збірниках [17] та періодичній пресі. Окремим виданням вийшов лише невеликий збірник – «Казки» / Зібрав Ігнатій з Никлович (Львів, 1861). У ньому було опубліковано 14 текстів, які потім увійшли до збірника М. Драгоманова «*Малорусские народные предания й рассказы*» (К., 1876).

Казки, зібрані на Східній Україні, опубліковані в солідних виданнях І. Рудченка [22], М. Драгоманова [20], П. Чубинського [25] та Ю. Мошинської [14].

Казки Покуття в записах О. Кольберга – це справжнє багатство казкового епосу України, значний набуток української фольклористики. За кількістю зразків і різноманітністю сюжетів це був п'ятий збірник українського казкового епосу. А що стосується Галичини, це було перше й найбільш солідне видання казок, зафіксованих на одній невеликій території у 60–70 роках XIX століття. О. Кольберг був тут першовідкривачем. І в цьому його велика заслуга, науковий подвиг. Не можна залишати поза увагою окремі записи В. Шухевича («*Гуцульщина*». – Ч.5.– Львів, 1905), але слід відзначити, що наступні збірники казок Прикарпаття – «*Чарівне горнятко*» (1971), «*Казки Підгір'я*» (1976), «*Золота вежа*» (1983) – побачили світ тільки в 70–80-х роках двадцятого століття.

Казки Покуття, опубліковані О. Кольбергом, як у територіальному, так і в часовому плані, становлять винятковий інтерес і належать до порівняно

ранніх фіксацій українського казкового епосу Галичини, надзвичайно важливого для вивчення історії, а також поетики, локальних особливостей народних казок тощо. Втім, це етапне зібрання казок ще й досі належно не оцінене наукою.

О. Кольберг з великою відповідальністю й сумлінністю підійшов до видання казок Покуття, подав тексти всіх жанрових різновидів, а саме: казки про тварин, героїко-фантастичні, соціально-побутові, родинно-побутові, казки-нісенітниці. Книга має таку структуру: «Чарівні казки» – 25; «Казки про злих духів, силачів і страхів» – 12; «Легендарні, моральні казки і т. п.» – 11; «Пригодницькі казки та казки-анекдоти» – 21; «Казки про тварин» – 3; «Гуцульські казки» – 5. Незважаючи на досить вдалу спробу класифікації казок, з позиції сучасної фольклористики в цьому поділі є чимало умовного, недосконалого та наївного. Насамперед це стосується розділу «Гуцульські казки», який названо так тільки тому, мабуть, що ці тексти зафіксовані не на Покутті, а в гірському районі, у Жаб'є-Ілці. Потреба саме в такому виданні зумовлювалася, очевидно, станом української фольклористики другої половини ХІХ століття, зокрема відсутністю узагальнювальних видань, що охоплювали б першоджерельний казковий матеріал якогось певного регіону.

Особливу увагу звернув О. Кольберг на чарівні казки. Серед казок пригодницьких та анекдотів цілий ряд соціально-побутових творів з гострим викривальним змістом, у яких народ засуджує панів, служителів культу, сільських багатіїв.

О. Кольберг уважно поставився до розкриття різного рівня спорідненості казок – від варіантних гнізд до перегуків образних і змістовних. Поряд подано й тексти із деякими сюжетними розходженнями («Народжений під щасливою зіркою», «Посланець зятем», «Зрадлива сестра», «Чарівний кінь», «Заміна і її результат», «Мадейове ложе», «Розбійник Іван», «Мудра дівчина» та ін.). Для сучасної фольклористики наявність варіантів тієї чи іншої казки є цінним показником активності її побутування в другій половині ХІХ століття. У текстах у дужках О. Кольберг подає переклад польською мовою діалектних українських слів, намагається бути максимально точним у записах, не дозволяє собі міняти жодного слова. На цьому він наголошує і в передмові. Усе це свідчить про науковий підхід до впорядкування і подачі текстів.

Збирачеві, щоправда, не завжди вдавалося розшукати талановитих оповідачів, часом задовольнявся й посередніми з міщансько-попівського оточення. Це позначилося на деяких текстах – вони несуть на собі сліди релігійного впливу («Дочка і пасербиця», № 2). Але як своєрідні художні документи середовища і часу й ці твори мають певну історично-пізнавальну цінність.

У передмові, а також у самих текстах і примітках до них О. Кольберг часто дає посилання на варіанти мотивів, образів казок, уміщених в інших

виданнях. Зокрема посилання на видання «Lud», збірник С.Баронча [26], двотомник казок південних слов'ян у перекладі німецькою мовою [27] та ін. Однак не вказано жодного варіанта зі збірників українських народних казок, які були вже на той час відомі. Очевидно, вчений не мав під руками цих збірників, виданих у Росії.

У збірнику О. Кольберга після назв казок, які подані польською мовою, вказується місце запису, наприклад, Городенка, Коломия, Чортовепь тощо. Далі в оригіналі вміщувався польською мовою короткий зміст казки. Потім друкувався текст казки. На жаль, О. Кольберг не вказував, від кого записана та чи інша казка. Він недооцінював значення повної паспортизації записів. Це слушно зауважив І.Я. Франко в рецензії на третій том «Покуття» [28]. Даючи високу оцінку цікавій і потрібній праці, І.Я. Франко одночасно гостро критикує О. Кольберга за відсутність паспортизації записів, за те, що він не подавав варіантів, не проводив аналогій з іншими фольклорними виданнями. Ця критика стосується й четвертого тому «Покуття». Вона була справедливою, проте викликала гостру реакцію з боку О. Кольберга. Його полеміка з І. Франком [13] свідчить, що багатьом важливим питанням фольклористики О. Кольберг не надавав належного значення. У листі-відповіді І. Франкові О. Кольберг з іронією відзначав: «Рецензент прагнув подати для нащадків імена співаків Гриців чи співачок Гафок, що, на його думку, значно підняло б вартість збірки, однак ми, кажучи відверто, не вважали це за потрібне» [13].

Подібні недоліки характерні не тільки для О. Кольберга, але й інших збирачів народнопоетичної творчості того часу, які не виявляли інтересу до особи носія фольклору. Не було навіть спроб охарактеризувати постать оповідача у зв'язку з його репертуаром. Однак зазначені вади не применшують наукової вартості книги О. Кольберга «Покуття».

О. Кольберг записав та опублікував цілий ряд казок, у яких викриваються гнобителі: пани, багатії, польська шляхта («Ошуканий пан», «Газда і три залицяльники», «Багач і бідняк» та ін.). Будучи людиною набожною, він помістив у книзі чимало текстів антирелігійного, антипопівського та антиксьондзівського спрямування, з яких видно ставлення народу до церковнослужителів та релігії («Як солдат сповідався», «Про скупого ксьондза» та ін.). Усе це яскраво свідчить про об'єктивність О. Кольберга як фольклориста, для якого важливо було записати й опублікувати народні скарби так, як вони побутують серед трудящого люду.

У книзі вміщено цілий ряд таких казкових сюжетів, яких раніше не було в друкованих збірниках. Це казки «Дивовижний камінь», «Королівна і пастух», «Швець і медвідь», «Шевчик королем», «Газда, що з'їв при смерті золото», «Чорт і хліб», «Ангел у службі на землі», «Чабанування у святого Николая», «Про глухе село», «Як солдат сповідався», «Вкрадений кожух», «Чотири рази похована баба», «Легінь, що піччю по воду ходив», «Про

цікавого песика». А казка «Купець і цесарівна» зафіксована тільки в збірнику О. Кольберга, не має ні російських, ні українських паралелей. Українські народні казки, записані О. Кольбергом на Покутті, збагатили не тільки нашу національну духовну спадщину. Вони – самобутній внесок і в загальнослов'янську культуру.

Серед казок, опублікованих у збірнику О. Кольберга, бачимо один текст напівнародного характеру або так званого літературного походження. Це казка «Пригоди хлопця і циганів». На подібний сюжет нам не доводилося натрапляти в жодному збірнику казок. Він навіть не зафіксований у покажчику казкових сюжетів «Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка» (Л., 1979). Ця казка побудована на основі творчо переосмислених традиційних мотивів, образів, поетичних засобів народних казок і становить цінний матеріал для вивчення процесу взаємодії літературної і народнопоетичної творчості.

Оригінальною видається нам казка «Як три брати шукали вогню». Сюжет її в основному відомий, але варіант, поданий у книзі, розказаний жваво, яскраво, емоційно й має такі особливості, які не надibuємо в жодній публікації. Особливо він цікавий детально розробленим епізодом, як менший брат розповідає дідові казку без правди. Тут вдало звучать мотиви соціальної несправедливості тогочасного суспільства, відчуваються прямі натяки на конкретних гнобителів.

Дивовижним багатством художньої вигадки, тематичною різноманітністю, системою образів вирізняються героїко-фантастичні казки покутського краю. У цих казках найбільш повно втілені характерні риси цього жанру. Це насамперед буйний політ фантазії, незвичайні герої – мужні богатирі та їхні помічники, страшні ворожі сили, з якими позитивні герої ведуть боротьбу й перемагають їх, таємничі перетворення, а також специфічні для казки художні прийоми, котрі разом становлять неповторний стиль казкової оповіді.

Незважаючи на неймовірні події та вчинки героїв, казки відображають у цілому світогляд народу, його уявлення про добро і зло, розкривають суспільно-етичні ідеали трудового люду, художні смаки, надії і сподівання, несуть ідейно-виховний та естетичний заряд.

Події у героїко-фантастичних казках відбуваються в особливому чарівному світі, в якому наявні дивовижні речі й істоти. Тут і лісове джерело з молодильною водою, і чародійні камінь, довбня, плащ, кінь, і перетворення люду у звірів, птахів, риб та ін. Однак в основі казок лежить реальна дійсність, ті умови, в яких доводилося жити й працювати трудовому люду Покуття. Про це свідчить змалювання особливостей праці й побуту люду, їхнє ставлення до природи, часто – безсилля перед нею. Звичайно, кожний народний оповідач намагався відтворити в казці характерні особливості життя того середовища, яке йому ближче.

Сміливим злетом уяви в героїко-фантастичних казках народ виражає мрію про нові засоби пересування (чоботи-скороходи, чарівний кінь), владу над силами природи (цілюща й живлюща вода, чудодійний камінь) і т. д. З цього приводу цікава казка «Королевич і чортова дочка», в якій розповідається про те, як з допомогою нечистої сили (чортів) людина підкоряє сили природи.

У збірнику «Покуття» значне місце посідають твори про героїв-богатирів. Це мужні, кмітливі, дужі, справедливі, благородні люди. Вони уособлюють красу й велич людських подвигів, високі помисли в ім'я щастя і справедливості на землі, ставлять над усе честь, вірність обов'язку перед своїм народом. Продуктивним засобом творення цих образів є гіперболізація. Герой наділяється в казках надприродною силою, перемагає дванадцятиголового змія, інших надзвичайно сильних, підступних і злих ворогів («Переможець зміїв»).

Яскравими барвами змальовані в казках образи врятованих і вдячних тварин, які допомагають народному героєві вершити подвиги, відстояти правду й добро («Казка про діамантову дорогу»).

Особливу увагу привертає казка «Дивовижний камінь», у якій розповідається про часи кріпацтва. Головний герой хоче звільнитися від пут панщини. Він відчуває, що як людина нічим не відрізняється від пана й тому може жити вільно, ні від кого не залежати. На наказ пана з'явитися до нього Іван відповідає: «Така дорога панові до мене, як мені до пана». Разом із тим казка відобразила утопічні погляди селянства на способи звільнення від кріпосницької залежності.

За змістом основного конфлікту виділяються в окрему групу фантастичні казки на родинну тематику. Долі казкових персонажів красномовно свідчать, що порушення усталених сімейних норм і традицій обходиться дорого, будь-який злочин чи аморальний вчинок обов'язково обернеться проти його виконавця, йому не минути помсти або кари («Заздрісна жінка», «Брат і сестра», «Зрадлива сестра» та ін.). Зображенням драматичних сторін життя ці казки стверджують народний ідеал прекрасного в сімейних і загалом людських стосунках, відстоюють право людини на життя і щастя, пробуджують сумління.

У казках про злих духів, силачів і страхів блискуче поєднуються витвори фантазії з дійсними фактами. З давніх-давен народна уява пов'язувала багатіїв, злих, жорстоких людей з чорними нелюдськими силами, із злими духами, які їм служать. На цьому побудовані казки «Про хлопця, що продав чортові свою шкіру», «Газда, що з'їв при смерті золото» та ін.

Строката картина людських стосунків відтворена в соціально-побутових казках. Представник демократичних низів викриває здирика й експлуататора, саркастично сміється над пихою панів, котрі незграбно силкуються принизити менш «благородного» за походженням. Проста

людина, як завжди, перемагає завдяки кмітливому розуму, дотепності («Ошуканий пан»). Життєрадісність, винахідливість, прагнення селянина досягти поставленої мети викликають симпатію і схвалення читачів.

Недалекоглядність пана, незнання реального життя яскраво виявилось у казці «Брехач і побрехач». Казкам цього гатунку притаманна діалогічна форма викладу. Це розмова брехача й побрехача з паном. Казка пройнята іронією, досягнутою засобом гіперболи. Як і в нісенітницях, народна фантазія не знає меж. «Нашому панові вродилася така гречка, що поїхав на полювання та й заблудив у гречці – уже третій день нема», – каже брехач. Нестримний у фантазуванні побрехач говорить, що «цигани пні корчують з тої гречки на вугілля». І пан вірить їм.

Духовенство, окремі релігійні догмати, невдало проведена церковна служба здавна були предметом сміху. Згадаймо, скільки блискучих зразків сатири дала нам українська поезія і проза XVIII століття, антипопівський пафос творів І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, І. Франка та ін. У казках лицемірство духівників, їхня зажерливість, скупість, аморальність часто розкриваються засобом гротеску («Про скупого ксьондза»),

Критику народні оповідачі Покуття спрямовували й на морально-побутову сферу життя духовенства, проникаючи до родинних взаємин. Подружня невірність стає нормою поведінки не тільки попа, але й попаді та дяка («Невірна жінка і вовкулака», «Газдиня і дяк» та ін.).

Про зневажливе ставлення деякої частини людей до покаяння, сповіді дотепно розповідається в казці «Як солдат сповідався».

У збірнику подано ряд казок, у яких яскраво змальовано селянство Галичини у феодально-кріпосницьку та капіталістичну епохи. Показано класову непримиренність між сільськими багатіями і біднотою, навіть між рідними братами, жадобу до наживи й заздрощі, розорення одних і збагачення за їхній рахунок інших («Багач і бідняк», «Кара за жадібність»).

У родинно-побутових казках зображені взаємини в родині, побутові стосунки, важливе місце займають питання моралі. Засуджуються брехня, упертість, егоїзм, ледарство, скупість, нахабство, заздрість, зрадливість, злочинність та інші негативні якості; ціняться мудрість, гуманність і працьовитість, скромність, щирість і доброта («Три перестороги», «Мудра дівчина», «Цорка (дочка) і пасербиця» та ін.); висміюються глупість, обмеженість, примітивізм («Вкрадена реверенда», «Викрадений кожух», «Добра купівля»).

Повчальний зміст казки «Три сини»: людину треба виховувати змалку, вчити її добра й справедливості, бо, говорить в казці, й дуба легко зігнути, коли він молодий. Наймолодший син батька стає спритним злодієм. Однак казка стверджує, що це ремесло не принесе йому щастя, бо він буде займатися злодійством лише доти, поки його не спіймають. У казці уславлюються старші два сини, які чесно трудилися й добре газдували.

Характерною особливістю казок покутського краю є їхня мова, яка рясніє діалектними формами. Вони відтворюють національний колорит місцевості, де записані казки. Образність та емоційна насиченість фрази сприяє художньому втіленню ідеї. Разом з тим мова відзначається ритмомелодикою, яка досягається симетричним членуванням речень на відповідні синтаксичні пари, розміщенням однакових за будовою речень та повторенням граматично споріднених слів, що між собою римуються. Найбільш помітно це в «Казці про діамантову дорогу»: «Вертає старенька до сина, тоє розповідає. Песик, котик і гадина все тоє чували та й всі троє з сином таку раду мали: «Будеш, бабо, хату мати та й невістку меш вітати, буде хата брилятова та й дорога діамантова».

Казки Покуття, перегукуючись тематикою та ідейним змістом з українськими, російськими, білоруськими казками, є свідченням духовної близькості східного слов'янства. Порівняльно-історичний аналіз казок Покуття та східнослов'янських і західнослов'янських казок дав би можливість глибше вивчити закони розвитку цього жанру, показати причини й шляхи взаємного впливу, розглянути їх у тісному зв'язку з мовою, історією, етнографією кожного із слов'янських народів.

Збірник казок О. Кольберга цінний не тільки для фольклористики, а й для етнографічної науки, мистецтвознавства й мовознавства. Пізнавальне значення мають ці записи для письменників, що звертатимуться до зображення української дійсності другої половини ХІХ ст. Адже в казках зафіксовано світогляд народу того часу, його етичні й естетичні ідеали, працю, побут, сімейні та громадські стосунки, особливості українського національного характеру. З цього погляду збірник О. Кольберга давно заслуговує на спеціальне дослідження.

Окремо слід наголосити на важливості збірника для вивчення живої української мови другої половини ХІХ століття. Записуючи фольклорні твори, О. Кольберг звертав увагу на мовну специфіку, територіальні відмінності мовлення, які й прагнув відтворити. Правда, великою перешкодою в цьому був недосконалий правопис та вплив польської мови на інтерпретацію ним окремих українських звуків і звукосполучень. Однак фольклорист досить точно занотував лексичні, граматичні й синтаксичні форми, властиві українським говіркам Гуцульщини, зокрема Покуття.

Казки містять значну кількість слів і висловів, які нині майже не вживаються в українській мові.

Збірник казок «Покуття» О. Кольберга – один із найбільших в українській фольклористиці – є винятково цінним культурним надбанням, важливим джерелом народознавчих наук. Заслуги вченого в галузі фольклористики досить великі. Тому й не дивно, що послідовники О. Кольберга – М. Федоровський, П. Штейн, В. Гнатюк та ін. – орієнтувалися на його збирацьку діяльність як на зразок, гідний наслідування.

Вшановуючи пам'ять видатного вченого, що самовіддано трудився в польській та українській фольклористиці, видавництво «Карпати» видрукувало збірник «Оскар Кольберг. Казки Покуття» (Ужгород, 1991). Щоб полегшити сприйняття текстів, у цьому виданні їх відтворено за сучасним правописом із збереженням діалектних лексичних і фразеологічних особливостей.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. «Lud» виходив у Львові у 1895–1938 рр. (35 томів); з 1946 р. продовжує виходити у Вроцлаві (По. *Obraz etnograficzny*.– Т.1.– Kraków, 1890; Т.2.– Kraków, 1891.
2. «Wisła» – географічно-етнографічний журнал, виходив у ВВД-півні у 1887–1905 рр. (19 томів); у 1916 р. вийшов т. 20.
3. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» виходив у Кракові з 1877 до 1925 р.; в 1897–1920 рр.– під назвою «Materiały antropologiczne – archeologiczne i etnograficzne». У 1920–1925 рр. – «Prace i materiały antropologiczno-archeologiczne».
4. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej».– Т.9.– 1885 – С.73–173.
5. Bajki (skazki, kazki) ze wsi jurkowszczyzny (powiatu Zwiąhelskiego gubernii Wołyńskiej). Zebrała Zofia Rokossowska // *Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne*.– Kraków, 1897. – Т.2. S.14–118.
6. Barac Sadok. Bajki, fraszki, podania, prysłowia i piesni na Rusi. – Lwow, 1886.
7. Kolberg O. Chełmskie. *Obraz etnograficzny*.– Т.1. – Kraków, 1890; Т.2. – Kraków, 1891.
8. Kolberg O. *Dzieła wszystkie* – Т.52 (Білорусь – Полесі).– Wrocław – Poznań, 1968; Т.54 (Русь Карпачка), 1970.
9. Kolberg O. *J.Mazowsze. Obraz etnograficzny*.– Т.1. – Kraków, 1885.– С.2.
10. Kolberg O. *Przemyskie. Zarys etnograficzny. Z pośmiertnych materiałów wydał I. Kopernicki*.– Kraków, 1891.
11. Kolberg O. *Wołyń. Obrzędę, melodie, pieśni. Z brulionów pośmiertnych przy współdziale A. Fischera i Szopskiego. Wyd. J. Tretiak* – Kraków, 1907.
12. *Kwartalnik historyczny*.– Т.3.– Lwów, 1889.– С.740–741.
13. *Kwartalnik historyczny*.–Т.4 – Lwów, 1890. – С.221–223.
14. Moszynska Józefa. *Bajki i zagadki ludu ukraińskiego*.– ZWAK, 1885.
15. *Sagen und Marchen der Sudslaven*. – Т.1–2. – Lipsk, 1883–1884.
16. Болтарович З.С. Україна в дослідженнях польських етнографів ХІХ ст.– К.: Наукова думка, 1976.– 139 с.
17. Вінок русинам на обжинки. Уплів Иван Б.Ф.Головацький.– Ч.2. – Відень, 1847.
18. Гнатюк В. ЗНТШ.– Т. LXIV.– С.40.
19. Гнатюк В. ЗНТШ.– Т. XXXII.– С.228–229.
20. *Малорусские народные предания и рассказы. Свод Михаила Драгоманова*.– Киев, 1876.
21. *Народные песни Галицкой й Угорской Руси, собранные Я.Ф.Головацким*.– Ч.1. – 4.– М., 1878;
22. *Народные южнорусские сказки. Издал И.Рудченко*.– Вып. 1–2.– Киев, 1869–1870.
23. Пыпин А.Й. *История русской этнографии*.– Т.3.– С.289–294.
24. Сумцов Н.Ф. *Современная малорусская этнография // Киевская старина*. – 896.– Т.54 (юль-август). – С.138–143.

25. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования, собранные д.чл. П.П.Чубинским. – Т.2. Малорусские сказки. – Спб., 1878.

26. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. – Т.5. Песни.– Спб» 1874. (Приміт. – І. Х.).

27. Франко І. Адам Міцкевич в українській літературі // Франко І. Збір. тв.: У 50-ти т.– Т.26.– С.384.

28. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955.– С.238.

29. Юзвенко В.А. Українська казка в публікаціях польських фольклористів ХІХ ст. // Міжслов'янські фольклористичні взаємини.– К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 135.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Хланта Іван Васильович – заслужений діяч мистецтв, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач науково-культурологічної лабораторії обласного Центру народної творчості Закарпатської області.

Наукові інтереси: фольклористика, літературознавство.

«ВИЧИСТИТЬ СПЕРШУ СЛІД ХРИСТОПРОДАВЦЯ У СВОЇХ СУМЛІННЯХ!» (ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО ОЧИЩЕННЯ В ПОВІСТІ Р.ІВАНИЧУКА «СМЕРТЬ ЮДИ»)

Ганна ЦЕРНА (Кіровоград)

Об'єктом дослідження статті є повість Р. Іваничука «Смерть Юди». Аналізуються основні проблеми твору, а саме: проблеми духовного очищення, віри, любові, зради, каяття.

R. Ivanichuck's story «Juda's death» is the object of the research of the given article. The main problems of the literary work such as the problems of faith, love, treason, repentance, spiritual purification are analyzed in it.

Творчість Р. Іваничука є самобутнім явищем у сучасній українській літературі. Вміння цього письменника торкатися глибоких філософських проблем, крізь товщу століть проглядати шлях їхньої еволюції і виносити ці проблеми в площину сучасності ставлять Р. Іваничука в плеяду найталановитіших українських творців художнього слова. Творчому набутку письменника притаманний глибокий філософський зміст, що ґрунтується на загальнолюдських принципах духовності, моралі, віри, любові, зради. Ці проблеми переходять з одного твору в інший, хіба що змінюючи в чомусь свою зовнішню форму, але суть їх лишається незмінною.

Особливої уваги потребує повість Р. Іваничука «Смерть Юди». У ній тісно переплетена біблійна історія з історією ХХ століття, і проведена між двома часовими пластами паралель дає читачу розуміння всезагальних

проблем, актуальність яких не зменшується й понині. Історія накладається на сучасність, і автор указує нам на спільні точки зіткнення, які спонукають до роздумів над «вічними» питаннями про життя, його зміст, про людську сутність. Наше завдання – дослідити ці точки зіткнення і знайти відповідь на ті питання, які вони в собі приховують. Твір ще не підлягав науковому аналізу, тому ця стаття є першою спробою осмислення художніх доміант повісті.

Головним героєм твору є львівський художник Савояр, який на замовлення отців василіан працює над картиною «Тайна вечеря», «творить свою найкращу річ». Уже сама тематика картини спонукає маестро до серйозних роздумів. З особливою ретельністю він підбирав натурників, чия зовнішність мала б відповідати образам на картині. Для образу Христа позував йому художник Аполлон, який приїхав до Львова з Праги. «Мав він величаву поставу й божественну вроду – мабуть, тому й прозвали його Аполлоном; Савояра ж вразили виразні очі натурника з тінню приреченості й печалі, що й осінило потім образ Христа світилом жертвовності...» [1, 12]. Для образів одинадцяти апостолів Савояру позували люди найрізноманітніших професій: поети, вчені, політики й підприємці, але «кожен уважав за честь для себе бути натурником у найавторитетнішого в Львові художника» [1, 12]. Лише для одного образу маестро не шукав природи – це образ Юди. На думку художника, той образ уже став стереотипом і заслуговував тільки на осуд. Проте в якусь мить Савояр збагнув, що Юда – то неоднозначний характер, і, перш ніж намалювати його, митець мусить дослідити причину негідного вчинку апостола, адже був він звичайною людиною, в душі якого існували одночасно добро і зло. Потрібно було з'ясувати: «Що ж стало спонукою того, що зло переважило?» [1, 13].

Саме в роздуми Савояра над цим питанням Р.Іванчук вкладає основний ідейний зміст твору. Міркування художника про причини ганебного вчинку дванадцятого апостола спонукають замислитися над мотивом дії, що призвела до гріха зради. «Причин мало бути безліч, – думав Савояр, відкладаючи пензля. – Передовсім заздрість: чомусь Христос найбільше ласки й уваги приділяв апостолам, які, запобігаючи й підлабузнюючись, дбали про перше місце біля нього» [1, 13]. Автор пропонує нам кілька нових версій трактування христопродавства на противагу усталеному поясненню цього вчинку. Можливо, Юдою опанувала звичайна заздрість, яку він не міг подолати через слабкість духу. А можливо, це була, навпаки, сила духу, поклик серця, бажання «зрадою викрити фальшиву любов апостолів до Ісуса»? Адже кожен з них прагнув бути якнайближче до Сина Божого й завоювати його прихильність, але чи були то щирі наміри? Апостоли були простими смертними, зі своїми чеснотами і вадами, і ми не знаємо достеменно, чим вони керувалися тоді: щирою любов'ю до свого Вчителя чи особистими інтересами. Між ними

відбувалося своєрідне змагання за першість. Але справжню прихильність можна завоювати лише вчинками, а не словами. Тож згадаймо, як учинив апостол Петро в найтяжчу хвилину: він тричі відрікся від Христа. Це можна пояснювати по-різному. Петро міг так зробити, аби вберегти вчення свого Вчителя і потім донести його людям по всій землі. Але може бути й інша причина: апостол злякався страшних мук і смерті, тому по-своєму зрадив Христа. Усе це міг побачити Юда і «своїм самогубством узяв на себе гріхи апостолів, які покинули Месію в Гетсиманському саду» [1, 13].

Месія був посланий людям для їхнього спасіння, але замало того, щоб одна людина ціною власного життя рятувала цілі народи. Треба, щоб самі народи відчули в собі силу до боротьби й боролися, а не чекали, що хтось сильний і могутній подарує їм свободу. Тому наступною причиною зради Юди могла бути його спроба «своїм вчинком розбудити до боротьби народ, який так солодко вигукував «осанна», а ставати на боротьбу з римлянами зовсім не квапився» [1, 13].

Можливий ще один варіант. « Ісус сам задумав цю зраду, щоб виявити зло й люд до добра прихилити?.. Й так ще могло бути: люблячи Ісуса, Юда боявся втратити свою незалежність, стати його рабом...» [1, 13]. Кожна людина має право на свободу, й іноді в житті трапляються випадки, коли людина, віддаючи свою любов об'єкту поклоніння, мимоволі перетворюється на раба, вже не здатного жити без свого покровителя. Можливо, цього й боявся Юда. Такі богохульні думки злякали митця, та він мусив знайти своє рішення образу хриstopродавця.

Велику роль у житті маестро, а особливо в його розумінні образу Юди відіграла шансонетка Прімавера. Волею долі шансонетка стала головним поціновувачем і критиком творчості Савояра, і він цього не лякався. Навпаки, він чекав від неї правдивої оцінки, схвалення чи осуду. Саме Прімавера відкрила Савоярові очі на образ Юди, коли митець намагався насильно втілити у твір винятковий негатив: « Вийдіть, маестро, із свого замку на світ Божий. Людина – навіть коли носить тягар імені Юди, не задумана природою на незмінність, як жук або собака...» [1, 20]. Дівчина, яка не закінчувала ніяких академій, пояснила Савоярові просту життєву істину: люди народжуються з однаково чистими душами, і тільки потім за певних обставин вони обирають той чи інший шлях, який приведе їх або до вознесіння, або до падіння. А тому Юда не народився зрадником. Це тавро він отримав згодом і мав право на покаєння. Та й Савояр побачив в очах жебрака « тінь глибокого смутку й ревного розкаяння за безпутність», але не хотів надавати цьому значення. До того ж і Прімавера щовечора змінювалася, коли йшла до праці, то була жінка, яка не надихала маестро, а, навпаки, викликала осуд і відразу. Проте спостереження за роботою художника давали їй новий сенс життя: вона відчувала свою потрібність комусь.

Саме несумісність зовнішнього вигляду натурника з його сповненим печалі й каяття поглядом наштовхнула Савояра на думку піти власним шляхом розв'язання творчого задуму « Тайної вечері», який вирізняв би твір маестро з-поміж творів інших художників, котрі торкалися цієї теми. Митець вирішив « змалювати з очей натурника тугу зрадника за втраченим сумлінням або ж момент переміни довіреного скарбника апостольської громади в злочинця; схопити мить преображення людини, яка взяла плату за кров, у вурдалака» [2, 9]. Тобто показати процес боротьби між добром і злом у людській душі. Характерною є та деталь, що натурник, перебуваючи в майстерні Савояра, не витримав погляду Христа й повернув зображення Спасителя лицевим боком до стіни. Напевно, ця людина у своєму житті мала якийсь гріх, який тягарем лежав на душі й не давав спокійно жити. Напевно, мала місце зрада, але кому чи чому?.. Відповідь на це питання є, і вона може стати предметом дослідження окремої статті.

Повість « Смерть Юди» являє собою твір-запитання, на яке ми, читачі, маємо відповісти: чи був факт христопродавства? Для цього автором у сюжетну канву твору введено сцену допиту Юди, стороннім споглядачем якої був Савояр. Він мав зрозуміти те, без чого не міг намалювати образ христопродавця: «на допиті розкривалася сутність істини, якій призначено було лягти фарбами на полотно, й мала вона ім'я Юди» [4, 21].

Усупереч усім канонам лик Юди на полотні вимальовувався благородним, і це видавалося друзям митця «чорним богохульством», та й автор картини не міг зрозуміти й пояснити цей факт. Але мав пояснення сам Юда: «Людина – це поле зіткнення між Богом і Сатаною. І не вийшов Іскаріот із своїх благословених виноградників з родимою плямою зрадника на обличчі. Воно було тоді таке самісіньке, яке напрошується нині митцеві на полотно, і тільки з волі вищих сил набрало потім відворотного вигляду» [4, 21]. Юда намагається пояснити звинувачувачам те, про що говорила Прімавера Савояру: люди народжуються безгрішними, але злі сили можуть їх потім штовхнути на гріх. Юда взяв плату за поцілунок, але чи знав, що гроші ті за смерть людини? Апостола Матея хвилює питання: «Чому він узяв тридцять срібняків – із жадібності, чи спрацювала тут відвічна вдача селянина, який завжди бере плату за працю?» [2, 22]. Можливо, провину Юди можна послабити, пояснивши не ницістю душі людської, а соціальним походженням Іскаріота. Адже селянин знає ціну праці на землі, змоченій його потом і кров'ю, знає, що в житті немає легкого хліба, тому в його розумінні все вимагає плати.

Юда на всі звинувачення, спрямовані проти нього, дає свої відповіді, і вони мають сенс. Світ побудований на постійній боротьбі добра і зла. Без зла люди не змогли б зрозуміти, що є добро, без добра не могли б розуміти, що є зло. Адже неможливо усвідомити, що таке світло, якщо немає темряви, і навпаки. Юда розуміє, що йому випав жереб стати втіленням

зла, бути зрадником, аби люди осягнули добро, повірили в Спасителя і прийняли нову віру: «Без Юди не став би Ісус творцем нової віри: Іскаріот спричинився до жертви Христа, без якої християнська релігія народитися не змогла б...» [2, 22]. Юда віддав у жертву свою совість і душу заради спасіння світу. Бог вибрав його за вмістилище зла, аби люди побачили добро в особі Ісуса. «Юдин вчинок став віддзеркаленням Христової любові» [2, 22].

У Біблії сказано: «Не суди інших, і тебе не будуть судити». Апостоли, пам'ятаючи, що були учнями Христа, дали собі право судити хриstopродавця, але забули, що є звичайними смертними й мають власні гріхи. Про це й нагадує їм Юда. Він просить Савояра відтворити на полотні правду: «Маестро, погляньте, які вони всі фальшиві. І ви той фальш хочете перенести на полотно, яке мало б ознаменувати нову епоху!..» [4, 22]. Юда не боїться кожному з апостолів указати на його гріх, показати їхню слабкість. У порівнянні з ними Юда виявився сильніший духом, оскільки знайшов у собі мужність усвідомити власний гріх, віддати гроші й повіситися, бо його душа не витримала сорому. Апостоли ж не наважилися покаятися перед Ісусом за свої гріхи. Юда благає зрозуміти його, подивитися на нього з іншого боку і зрозуміти, що він «залишився опудалом у лахмітті своїх і чужих гріхів». Дванадцятий апостол апелює до митця: «Маестро Савояре, подаруйте Юді людський образ, а тоді наша спільна провина перед Христом відтіниться на обличчях усіх апостолів, які невинними чиняться, а самі, як і Юда, грішні суть. Отоді й відтвориться на вашій картині правда тисячоліть» [4, 23]. У всі часи й епохи повторювалася така ситуація. Хтось свої гріхи приписував іншому, намагаючись бути ближче до великих, а хтось ставав вигнанцем, бо мав силу й мужність зізнатися у власних гріхах. Так було за часів Ісуса, так повторювалося і в ХХ столітті. Лише той, хто по-справжньому вірить, не боїться визнати свою провину. Тому й наклав на себе руки Юда, щоб ніколи не зустрітися з Христом, бо дійсно вірив у його воскресіння.

У розумінні Юди Христос мав бути розп'ятий, щоб зрозуміти себе самого, свою суть і щоб народ побачив свого генія, увірував у його силу, бо «хрест – то вершина, з якої видно себе самого, свій подвиг, свою честь, посвяту, і юрба аж тоді складає своєму генієві справжню ціну, коли побачить його на тій вершині [4, 24]. Хрест виступає мірилом добра і зла, сили і слабкості, віри і зневіри. Кожен несе свій хрест по життю, і хтось падає, не витримавши його ваги, а хтось підносить на саму вершину.

Третє тисячоліття має стати новою епохою для всіх. Тому Юда протестує проти відведеної для нього ролі цапа-відбувайла для грішної юрби. Він не хоче нести цей тягар і в новому тисячолітті. Він хоче зникнути: «І я колись таки зникну, кожен візьме на себе свій гріх, – тоді всі порівну понесуть свої провини перед Богом у покутній дорозі. А моє місце за столом займе інший... Символ...» [2, 24]. Тоді кожен усвідомлюватиме

ціну своїх вчинків, перш ніж щось робити, добре поміркує, чи саме так треба чинити, бо не буде Юди, на якого можна списати гріхи всього людства.

Про надмірну упередженість у ставленні до Юди свідчить і той факт, що під час малювання з-під пензля Савояра виходив образ не христопродавця, а Христа. На обличчі Юди була сльоза, яка втілює в собі жаль Юди до самого себе й до маестро, адже художнику не вдається відтворити на полотні образ зрадника. І тому є причина, яку й розкриває Юда. Савояр малює образ з людини, якої зовсім не знає, як не знає і того середовища, в якому вона живе. Тому й проступає на полотні не образ грішника, а справжнє обличчя цієї людини, бо «у кожної людини є душа, і вона є його справжнім образом» [4, 26]. Савояр надто далекий від світу натурника й навіть не намагається той світ пізнати. Задовольняючись своїм ірреальним світом, маестро прагне визначити символ доби. І в цьому полягає парадокс. Адже Савояр не відчуває реального часу, який летить повз нього, але намагається його відтворити на полотні.

У цьому творі автор одягає сучасність у шати давнини і в такий спосіб намагається розкрити нам проблеми українського суспільства ХХ століття, які були актуальними й за часів Христа. Це наводить на роздуми про повторюваність історії, її циклічність. У всі часи були герої і зрадники, були й ті, хто намагався будь-яким способом заслужити прихильність вождів, посісти найближче місце біля них, а були й такі, які заслуговували право на безсмертя, але лишалися в тіні великих. Чергове видіння наблизило Савояра до моменту істини: у час, коли апостоли вели боротьбу за право першості біля Христа, тільки Юди не було серед них. Йому не потрібна була перепустка в безсмертя, бо «давно став безсмертний, добровільно ставши під шибеницю ганьби – для того, щоб Отець міг прийняти на свій вівтар жертву Сина. А може, Юда єдиний мав би право посісти перше місце біля Христа як його відтінення?» [4, 29]. Маестро починає розуміти причину облагороджування обличчя Юди на полотні й тому прощає Іскаріоту тридцять срібняків за кров.

Увесь твір щільно насичений дискусіями приятелів Савояра на політичну тематику. У повісті автор не вказує конкретних дат, все завуальовано, але зміст дискусій вказує на те, що події відбуваються напередодні II світової війни. Ця проблема вимагає окремого розгляду. Варто лише сказати, що ті дискусії є частиною ідейного змісту твору. Савояр прагне намалювати символ нового часу, з яким людство має піти в третє тисячоліття, як колись народи мали піти в нову еру з новою вірою. Різниця полягає лише в тому, що за часів Ісуса люди вступали в нове тисячоліття, пам'ятаючи про зраду Юди, а нині митцем опанував сумнів щодо доцільності постаті христопродавця. Проте риторичне запитання «Але чи можливо буде пройти крізь смугу диявола без юдиного супроводу?» [3, 9], спрямоване й до нього самого й до приятелів, змусило

всіх до серйозних роздумів. Кожен у своєму житті переживає критичний момент, коли важливо відчувати поруч дружнє плече, чиюсь підтримку й допомогу. І результат залежатиме багато в чому саме від наявності вірних людей. Кожен із приятелів Савояра так само, як і він сам, подумав: «А з ким йому йти в непевну дорогу?» [3, 9]. Маєстро збагнув, що йому ні з ким іти. Кожен має гріх на душі, кожен десь, колись зрадив своїм принципам і моралі, кожен колись на мить став Юдою. Лише одна людина могла бути поруч із Савояром у найтяжчу для нього мить, але він її прогнав. То була Прімавера, образ його душі. Нічого не знаючи про її життя, маєстро назвав дівчину Магдалиною і не помилився. Долі обох жінок були схожі. Обидві знайшли в собі сили піднятися з бруду, розкаятися, очиститися, щоб потім піти кожна за своїм месією. Як Магдалина пішла за Ісусом, так Прімавера пішла за Савояром, бо для неї він став її месією. Але маєстро не зміг того зрозуміти своєчасно. Розуміння прийшло згодом, коли збагнув, що втратив те, що шукав усе життя.

Знайшовши другу половину своєї сутності, Савояр отримав душевний спокій і сподівання на те, що «в новій ері на Тайну вечерю зійдеться людство без зрадника, без яничара. На місці Юди за пасхальним столом сидітиме нова людина – з образом Божим. А на полі крові виросте сад» [3, 28]. А до того маєстро мав пережити апокаліпсис ХХ століття і його приятелі, як ті апостоли, розійшлися по світу кожен своєю дорогою, бо в кожного була своя доля. Хтось пішов у підпілля, хтось був замордований, але й серед них знайшовся зрадник – поет Йоан, що «навіки перестав бути апостолом».

Отже, проблеми, які порушує у творі Р. Іваничук, мають глибоке філософське коріння. Автор задає читачам запитання, на які вони повинні відповісти. Для чого я прийшов у цей світ? Заради чого і як живу? З ким і з чим хочу піти у майбутнє? Використовуючи біблійні сюжети й образи, автор здійснює оригінальну їхню інтерпретацію, намагаючись у такий спосіб дослідити психологію людської душі, її слабкі і сильні сторони, зрозуміти, чому в одних випадках перемагає добро, а в інших зло. Філософія життя чітко простежується в долях героїв твору: Савояра, його приятелів, Прімавери, Аполлона. Автор свідомо проводить паралелі між ними і персонажами Біблії, аби довести, що кожен із нас у цьому житті несе свій хрест, але чи в кожного вистачить сили донести його? Савояр і Прімавера змогли це зробити, вони піднялися на вершину своєї сутності, знайшли себе, та не зміг (хоча мав шанс) того зробити Аполлон. Символічним є той факт, що Савояр малював з нього і образ Христа, і образ Юди. Він міг досягти вершин слави в мистецтві, але через надмірну гординю зазнав падіння й ганьби. У долі Аполлона простежується доля всього людства. Автор наголошує: кожному з нас варто замислитися над своїм способом життя, над своїми пристрастями й бажаннями, над своїми вчинками, щоб своєчасно покаятися й отримати прощення. Кожен має

спершу знищити зрадника у власній душі й стати чесним із самим собою. Саме до цього й закликав апостолів Юда: «Всяк має змогу зменшити свої провини перед Богом, прирівнюючи їх до Юдиних. Але хай кожен добре приглянеться до своєї душі – чи нема на її денці сліду гріха, якого він звалив на Юду, немов сміття у яму... Вичистіть спершу слід хриstopродавця у своїх сумліннях!» [6, 24].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Библия. Откровение Иоанна Богослова. – Чикаго: (без указания издательства), 1990. – С.1471–1499.
3. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного: Пер. з нім. – К.: Мистецтво, 1990. – 305 с.
4. Іваничук Р. Смерть Юди // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 69–70. – С.12–29.
5. Іваничук Р. Смерть Юди // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 71–72. – С.8–30.
6. Іваничук Р. Смерть Юди // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 73–74. – С.5–29.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Церна Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Соціально-педагогічного інституту «Педагогічна академія».

Наукові інтереси: творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі.

МАСКА «ЕГО» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Ірина ЦЮП'ЯК (Дніпропетровськ)

У статті розглядається моделювання маски «его» Миколою Хвильовим у повісті «Санаторійна зона». Досліджуються форми існування маски «его», причини її появи в інтерпретації автора.

The modeling process of the «ego's» mask by Mykola Khvylyoviy in his novel «The Sanatorium Zone» is considered in the article. The mask of «ego's» forms of existence are investigated here, as well as the reasons of its appearance in the author's interpretation.

Початок ХХ століття в українській літературі відзначається бурхливим соціально-свідомісним рівнем сприйняття особистості, зверненням погляду людини на себе як на суспільну одиницю, виявлення власної значущості. У цьому плані проза М. Хвильового перебирає на себе соціальний драматизм часу, окреслює гострі соціальні суперечності. У центрі художніх творів письменників 20–30-х років виступала людина, яка або дорівнювалась до Бога, або низводила себе до ролі убивці. Знайти себе, реалізуватися вона могла лише в соціальному аспекті. Зображенню такого суб'єкта в літературі було підпорядковано комплекс художньо-виражальних засобів. «Ці погляди своєрідно реалізувалися в різних творчих методах, напрямках, течіях і тенденціях, які то змагалися між собою, то доповнювали одне

одного, діалогічно перегукуючись у творчій еволюції талановитих митців, які часто виступали як естетичні кентаври: неореаліст В. Стефанік ставав експресіоністом, неоромантик М. Хвильовий імпресіоністом...» [2, 20]. Полісемічність – прикметна риса прози 20–30-х років. М. Хвильовий пропускає соціальні явища через призму суб'єктивного бачення, психологізм у його повістях завжди поглиблений соціальними обставинами, ситуаціями, факторами. Витворений цілісний світ у художніх творах М. Хвильового визначається становленням психіки особистості в екстремальних станах, коли ідеал перетворюється в свою протилежність і водночас існує залежність особистості від учорашнього ідеалу. І ця мить зіткнення бажаного і дійсного, уявного і реального виявлялася в розщепленні свідомості. Герой у таких ситуаціях ставав антигероєм, а ідеал – формою вираження авторської свідомості. Це визначало відповідні засоби зображення в художньому творі.

Письменник психологічно мотивує соціальні корені внутрішнього зламу героя, він зображує еволюцію розпаду його психіки від апатичного стану до істерії, появи фантомів. М. Хвильовий конструює таку модель психіки героя, яка репрезентує проблему роздвоєння, яка має глобальний екзистенційний смисл. Перед нами неначе театр душі, розгортка внутрішнього світу, здійснена в драматичній формі. Герої творів М. Хвильового ніби одягають соціопсихологічні маски, за якими ховають свою справжню суть і які є кодовими знаками їхньої характеристики. Ці маски вдало маніпулюються героєм, він приміряє їх, як і різні пози.

Однією з них є маска «его», яка моделює «потік свідомості» анарха в повісті «Санаторійна зона». Психологічний аналіз почуттів, думок, переживань героя здійснюється зсередини, через власний самоаналіз, через потік свідомості. Як відзначала Л. Гінзбург: «Психологічний аналіз користується різними засобами. Він здійснюється у формі прямих авторських роздумів, або у формі самоаналізу героїв, або опосередковано – в зображенні їхніх жестів, вчинків...» [1, 330]. Достатньо одного жесту, однієї портретної деталі, психологічного (психофізичного) паралелізму, щоб розкрити внутрішній світ героїв, потік суб'єктивних психостанів. М. Хвильовий так передає напружену роботу думки анарха: «Не заспокоювало його й запевнення себе в тім, що вся справа в ломці світогляду, від котрого він мусив відійти, перецінивши цінності. Не заспокоювало його й припущення, що він рано попав на санаторійну зону, що навіть в цей глухий закуток треба приходити з більш світлою головою. І він, величезна сильна людина, забрівши вдень у малинник, раптом озирався, як тать, і спішив вийти на порожнє місце. Отже, він давно шукає тієї крапки, куди б могли зійтися кінці напруженої мислі» [3, 405].

Щоб передати трагічну роздвоєність психіки анарха, М. Хвильовий використовує прийом «відчуження» – відстороненого погляду героя на самого себе. Анарх одночасно розкриває внутрішнє «я» і спостерігає за собою,

констатуючи зміни настрою, думки, порівнюючи себе з «випадковими» образами («мов волохата статуя» [3, 432], «мов п'яний» [3, 461]), себе й Хлоню з приреченими кіньми тощо. У розвитку «єго» героя увага концентрується на процесах і механізмах свідомої самореалізації. Причини розпаду «я», відірваність психіки від реальності, хворобливий психостан анарха, Хлоні та інших мешканців «зони» мають соціальне коріння, проблема «я» переростає рамки гносеологічного співвідношення свідомості й самосвідомості, набуває соціально-морального виміру. Анарх вступає в конфлікт із власним сумлінням. Початком хворобливого світосприйняття є спогади про розстріл крамаря, інші подібні деталі. Свідомість анарха прагне знищити спогади, зробити з них «фантоми», «вибігти з палати і пограти з кимсь «в дурника» або «в свинки» [3, 416]. Маска «єго» невідступно екстраполює в свідомість, вимагає злиття уявного, бажаного і дійсного, того, що реально існує. Чим більше герой прагне поєднати своє «я» (самість) з «єго» (суб'єктивністю) та образом «я», тим менш імовірним здається таке зрощення: «Тут давно пора поставити крапку! І справді: все це тільки смішно й дико. Все це – результат його легкодухості – не більше... На чорта й кому він здався? Його ж ніхто не примушував поривати зі своїм світоглядом! Очевидно ніхто й не перелякається, коли він знову об'явить війну сучасному ладу» [3, 416]. Як бачимо, простежується зв'язок психоаналітичної інтерпретації самопокари анарха із «Санаторійної зони» з психологічною травмою героя новели «Я (Романтика)». Почуття провини породжує певний комплекс неповноцінності, постійного копірвання в собі. Дійова енергія перетворюється в енергію самоспокути, що ще більше травмує героя: «ще один, два моменти, і анарх впаде на коліна і заскиглить жалібним голосом, щоб не чіпали, щоб помилували його» [3, 418]. На підсвідомому рівні маска «я» – «єго» – образ «я» стає формою психологічної гри із самим собою. Фінал гри – справжня самопокара, анарх грається доти, поки знайде вихід. Гра – форма віднаходження виходу із ситуації, коли герой втрачає віру в можливість виходу, настає єдиний вибір – смерть.

Виміром «я», крім звичайного логічного, є ціннісно-особистісне мірило, внутрішній суд, який здійснює власна совість і вимагає зняття маски, тобто герой повинен свої ідеї узгодити з законами власної совісті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Художественная литература, 1976. – 448 с.
2. Саєнко В. Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. Методичні вказівки. – Одеса: Система-Сервіс, 1999. – 159 с.
3. Хвильовий М. Санаторійна зона // Хвильовий М. Твори у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С.379–487.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цюп'як Ірина Костянтинівна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри історії та політичної теорії Національного гірничого університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

Олексій ЧУГУЙ (Харків)

У статті вперше комплексно досліджено одну з визначальних рис українського фольклору – широке використання його творцями елементів драматургічної форми в недраматургічних жанрах, що зробило їх привабливим джерелом і школою для письменників нової літератури, особливо в період її становлення.

One of the prominent features of the Ukrainian folklore is fundamentally investigated in the article for the first time – its wide usage by the creators of the elements of the dramatic art form in the non-dramatic genres, which has made them be an attractive source and the school of the unlimited experience for the writers of the new literature, especially in the period of its coming into being.

Зосередження уваги на цьому питанні викликано потребою чіткіше окреслити поняття «елементи драматургічної форми», що дуже часто трапляється в недраматургічних жанрах. Для досягнення такої мети найкраще може прислугуватися фольклор, оскільки в ньому зароджувалися й розвивалися драматургічні елементи, інтенсивно запозичувані письменниками нової літератури, особливо в період її становлення.

Виникнення драматургічних мовних форм (реплік, діалогів та монологів) сягає найдавніших часів. Воно зумовлене міфологічним світорозумінням первісних людей та їхнього виразно театралізованою обрядовістю. Сприйняття явищ навколишньої природи, її живих і неживих предметів як об'єктів, здатних функціонувати подібно до людини, а отже, вміти слухати й розуміти людину, постійно стимулювали до діалогу з природою, особливо з рослинним і тваринним світом.

Однак ідеться не про звичайний, побутовий чи інформаційний діалог, а тільки про словесний поєдинок, тобто – драматургічний. Саме тому поява мовного драматургізму не зберігається з появою мови. Щоб з'явився словесний поєдинок, мова повинна досягти певного рівня розвитку. За слушним зауваженням М. Грушевського, «з розвитком мови в уяві примітивної людини постає ідея магічного викликання певних явищ не тільки магією мімічною, руховою або графічною, але також і словесною» [6, 32].

Отже, мовний драматургізм зароджується пізніше. Спочатку – це досить своєрідний, «однобічний» діалог, що складається з однієї, монологічної репліки. Вона має конкретного адресата і обов'язково містить у собі звертання, яке слугує стимулом до розгортання репліки в діалог. Таку найпростішу форму мовного драматургізму натрапляємо в найдавніших жанрах фольклору – замовляннях. Найпоказовішими серед них є словесно-образні формули, якими висловлюються найрізноманітніші доброзичливі або недоброзичливі (позитивні або негативні) побажання: «привороти» або «відвороти», «присуди» або «відсуди»: «Гайку, гайку! Дай

гриба і бабку, сиріжку з добру діжку, красного ловця з доброго молодця!» [17, 1].

Прохання бажаного поступово доповнюється або змінюється наказом:

«Добри вечір, луга, берега, і ти, вода білуха, баниш зілля, корінне, бань мою руженицю-царицю.., щоб держала моя ружениця-цариця звіря й птицю» [17, 52]. Ще виразніших ознак драматургізму досягають такі репліки тоді, коли прохання або наказ висловлюються у формі заклинань: «Щоб тебе за мною так пекло, як пече вогонь той віск! Щоб твоє серце за мною так топилось, як топиться той віск, і щоб ти мене тоді покинув, коли найдеш той віск!» [17, 1].

Прагненням будь-що одержати перемогу над супротивником слід пояснювати переростання аналогічних реплік у погрозу і навіть ультиматум, як наприклад, у замовляннях від укусу змії: «...Царице Єлице, закажи своїм тридев'ять дванадцятим сестрицям по колючому і по болючому, а як не закажеш, то ми тому чоловіку скажем, що в неділю вози маже і дрова рубає; то він вас посіче і порубає!» [11, 17]. Аналогічний приклад можна навести із замовлянь, адресованих дереву, яке не дає плодів: «Як не будеш родити, то буду рубати» [17, 45].

Елементи драматургічної форми особливо чітко простежуються в тій частині замовлянь, яка є найхарактернішою для лікувального циклу й називається формулою «неможливості», тобто є словесно-образним запереченням небажаного: «Місяць на небі, мертвець у гробі, камінь у морі, як три брати до купи зйдуться і будуть бенкет робити, тоді у мене зуби будуть боліти» [17, 46].

Завдяки відчутному драматургізмові ця метафорична формула неможливості пізніше буде підхоплена творцями пісенної лірики й трансформується в репліку-іносказання неперевершеної художньої сили:

Ой вийди, сестро, на круту гору,
Ой поглянь, поглянь на бистру воду;
Як на бистрій воді, як камінь спливе,
Тоді я буду в гості в тебе! [8, 232].

Але особливої виразності в драматургічному плані згадана формула-метафора досягає тоді, коли вона поєднується із заклинанням:

Бодай же ти, дівчинонько, тоді заміж пішла,
Як у степу при дорозі оця сіль ізійшла! [24, 419].

Драматургізації вислову значною мірою сприяє також використання версифікаційних засобів. «...Заговор, – за вдалим спостереженням Ф. Колесси, – убраний у віршову форму набирає особливої сили» [9, 32].

Надзвичайно поширеними елементами драматургічної форми є в обрядових піснях, оскільки вони не тільки супроводжували обрядове дійство-гру, а й були безпосереднім її компонентом, до того ж настільки невіддільним, що драматургічний характер окремих реплік не можна зрозуміти без доповнення їх ремарками, оскільки панівною на перших

порах була обрядова гра, а не слово, як наприклад, у веснянці «Перепілочка»:

А в перепілочки та плечики болять (2)
 А в перепілочки та старий чоловік. (2)
 {Плаче).
 А в перепілочки та молодий чоловік. (2)
 (Танцює).[18, 22].

Однак протиставлення, що є драматургічною основою будь-якого обряду, поступово, але неминуче переносилося на словесний текст, сприяючи діалогізації його, посиленню драматургічного характеру реплік, хоч поки що не цілком зрозумілих без гри і невіддільних від неї:

– Кроковеє колесо
 Вище тину стояло,
 Много дива видало.
 Чи бачило, колесо,
 Куди милий поїхав?
 – За ним трава зелена
 І діброва весела.

Наступна частина цієї веснянки відрізняється від попередньої лише двома останніми рядками і є реплікою-контрастом до першої:

– Кроковеє колесо
 Вище тину стояло,
 Много дива видало.
 Чи бачило, колесо,
 Куди нелюб поїхав
 – За ним трава полягла
 І діброва невесела [18, 24].

Повне ж прояснення змісту цих рядків у власному контексті настане тоді, коли вони остаточно оформляться у виразні драматургічні репліки, зокрема в пісні, пов'язаній з обрядом ворожіння. Уже в цьому обряді слід шукати зародження і розвиток тієї форми лірики, яку називають «персонажною» або «монологічною», оскільки вона призначена для виконання однією дійовою особою. Для прикладу наведемо веснянку, яка тісно пов'язана з ворожінням:

Мій місяченьку, мій батечку!
 Скажи ж мені всю правдоньку!
 Чи я пойду за нелюба,
 Чи я пойду за милого?
 Ой як як піду за нелюба –
 Крайте рушнички з ряднички,
 А утирочки з кропивочки;
 А як піду за милого, –
 Крайте рушнички з китаєчки,

Сучіть втирочки з білого шовку.

Нагадаємо, що первісні календарно-обрядові пісні більше « кричали », ніж співали, особливо закликаючи весну, що зайвий раз підтверджує віру наших далеких предків у магічну силу слова, яка сприяла передусім драматургізації словесного тексту. Широке використання ритуального діалога неминуче приводило до перетворення його в драматургічний. Прикладом може послугувати найпоширеніша веснянка, яка вся зіткана з діалогу й починається словами:

Ой весна, весна – днем красна!
Що ти нам, весно, принесла?
– Принесла я вам літечко
І запашне зіллячко.

Фінальна репліка завершується виразними драматургічними рядками-застереженнями (у тексті підкреслені нами – О.Ч.):

– Ой вийдіте, дівочки, Червоную, як огонь.
На новеє літечко Ой, дівки, весна красна –
Та винесіть корогов, – Не йдіть заміж [18, 21].

Особливо високого рівня розвитку досягли елементи драматургічної форми в тих піснях, які поступово відділилися від календарного обряду, утворивши окрему групу *ігрових, хороводних і танцювальних*. Використовувалися вони переважно молодими людьми для створення веселого настрою, знайомства, вибору пари, а відтак, і максимального виявлення характеру в найрізноманітніших формах поєдинку, передусім словесного.

Така атмосфера загального змагання неминуче стимулювала активне залучення драматургічних засобів, що не могло не позначитися на структурі цих пісень. Дослідники відзначають, що ігрові, хороводні й танцювальні пісні « не тільки відрізняються, але й у певному розумінні є абсолютно протилежними голосовим пісням » [12, 62].

Простежується це в переважанні строфічної будови, що вже є ознакою розпаду пісні на окремі репліки, а ще більше – у специфіці самої строфи, яка, на відміну від голосових пісень, не має смислової закінченості. « Повне поширене речення як правило розподіляється в них між кількома строфами » [3, 51]. А це ознака й передумова діалогічного мовлення, до того ж напруженого словесного поєдинку, коли один співрозмовник не дає змоги другому закінчити речення, перехоплює і доповнює його бажаним для себе змістом.

Ще інтенсивніше утверджуються діалогічні елементи в танцювальних піснях. Шматуванню їх, розкладу на власне драматургічні строфи-репліки сприяє швидкий темп виконання, який не терпить довгих фраз. Потреба появи негайної і короткої відповіді стимулювала до залучення засобів комічного, а комічне – до загострення словесного поєдинку.

Твердження деяких дослідників про те, що між окремими репліками-строфами танцювальних пісень іноді втрачається логічний зв'язок, залишається лише ритмічний, не є точним [12, 70]. До такого висновку можна прийти тільки тоді, коли розглядати цей жанр як поєднання ліричних та епічних елементів. Насправді ж у ньому широко подані також драматургічні засоби, які часто стають панівними, визначаючи не тільки жанрову природу цих строф, а й спосіб зв'язку між ними, що максимально наближається до принципів діалогобудування.

Найпоказовішою в цьому плані є пісня «А ми просо сіяли», яка, цілком очевидно, у далекому минулому відбивала поєдинок злих і добрих сил. У цьому переконає як композиція сцени-поєдинку, так і спосіб її виконання. Учасники хору поділені на дві групи. Кожна з них має свої мовні партії, які виконуються по черзі. Неважко здогадатися, що в давні часи виконавці цієї пісні-поєдинку були одягнені у відповідні костюми, що теж підтверджує її високий драматургізм.

Таким чином, уже тут зароджується й інтенсивно розвивається та жанрова форма лірики, яку найдоцільніше називати «рольовою» або «діалогічною», оскільки вона призначена для виконання не однією, а кількома дійовими особами і є низкою виразних драматургічних реплік, зв'язаних між собою за всіма вимогами драматургічної поетики. Найкраще це проілюструвати піснями-передирками, що також уперше з'явилися в обрядовій поезії і найширше презентовані в ній:

Хвалилася дівчинонька, Ой млин меле, ой млин меле.
Що полотен бочка, А колесо креше,
А як вийде на вулицю, Дівчинонька правду каже,
То по пуп сорочка. Козаченько – бреше [19, 186].

Прикметно, що навіть у вітально-величальних піснях-колядках та щедрівках, поетика яких спрямована на ідеалізацію об'єкта зображення й не передбачає майже ніяких колізій, можна віднайти елементи драматургізму. Простежується це передусім у зачинах, які є виразними драматургічними репліками, зверненими до конкретного адресата: «Ой чи є чи нема пан-господар вдома?», «Чи ти спиш, чи лежиш, Чи ти стружку стружеш?» та ін. [20, 86].

Мають глибокий психологічний підтекст також широкі описи-портрети, що є основою колядок та щедрівок. «Ті описи багатства, життя краси, мудрості господаря, котрі містять вони, се не прості поетичні прикраси-перебільшення: се магичні закляття на щастя, сперті на віру в чародійну здібність слова наводити на те, що ними сказано» [6, 105]. Чим багатшою була фантазія колядувальників, тим більше вона контрастувала реальному стану того, кому вона адресувалася. І хоч усвідомлення цієї істини адресатом відбувалося не в момент його величання, а пізніше, коли колядники зникали, воно приводило до зіткнення позитивних і негативних емоцій, тобто прихованого, внутрішнього драматургізму.

Драматургічні елементи особливо є відчутними в колядках та щедрівках, присвячених дівчині та хлопцеві. Надзвичайно напружений і витончений діалог у цих творах нерідко стає панівним («Дівка Наталочка пшениченьку жала...», «Ой дуб на березу низенько схилився...» та ін.).

Однак не буде перебільшенням стверджувати, що найнасиченіша елементами драматургічної форми звичаєво-обрядова поезія, передусім та, що супроводжувала основні етапи людського буття – народження, одруження і смерть. «За джерело, із якого випливала обрядова поезія, уважають прадавню віру в магічну (чарівну) силу слова, що заковане у віршову або пісенну форму, неначе гостра стріла влучає в саму ціль» [9, 30].

Навіть у колискових піснях, де переважає ідеалізація зображуваного, що само собою послаблює або й зовсім не допускає конфліктність, досить відчутний драматургізм. Це стосується насамперед так званих вдовиних або сирітських колискових пісень.

Зате похоронний обряд завдяки чітко вираженій трагічній колізії гранично сприяв появі такого високодраматургічного монологу, як голосіння, що виник й оформився в самостійний жанр ще тоді, коли люди вірили в магічну силу слова й при цьому намагалися за допомогою його перемогти ворожі сили, повернути життя небіжчикові. Тому й розмовляли з ним, як із живим, прагнучи відговорити, ніби залякати його.

Пізніше, коли закрадається сумнів у можливість повернення небіжчика, з'являється елемент роздумів, докір і звинувачення, збільшується коло об'єктів звертання, що сприяє перетворенню монологу в прихований діалог. Отже, голосіння – не монолог-інформація, а монолог-поєдинок, монолог-докір певному адресату-небіжчикові – навіть тоді, коли він висловлений у зворушливій, максимально насиченій ліризмом формі.

Доведенням сказаного є інтенсивне використання прийомів і засобів голосіння для драматургізації усіх жанрових різновидів лірики, а також балад, де голосіння не тільки помітно видозмінюється, а й повністю перетворюється в діалог:

– Ручки мої білесенькі! Чом не робите?
Очки мої каресенькі! Чом не дивитесь?
Уста мої солодкі! Чом не мовите?
– Ніжки мої різвесенькі одходилися.
– Ручки мої білесенькі одробилися:
Очки мої каресенькі оддивилися,
Уста мої солодкі одмовилися [10, 65].

Особливо напруженим стає такий діалог, витісняючи майже цілком ліричні елементи, тоді, коли причиною смерті є зрада або інша негативна риса характеру:

– Ой устань, мила, порадице моя,
Ой пропадає худобонька твоя!

– Ой нехай вона тобі пропадає,
Єсть інша мила – нехай доглядає [10, 86].

Виробленню мовного драматургізму інтенсивно сприяла весільна драма. Він становить основу тієї поезії, яка називається весільно-обрядовою, щообслуговувала, супроводжувала, організовувала й цементувала це досить оригінальне театральне дійство. Максимально наближаючись обсягом зображуваного матеріалу та сюжетно-композиційними прийомами його організації до літературної драми, весільно-обрядова вистава створювала найсприятливіші умови для збагачення і вдосконалення найрізноманітніших форм драматургічного мовлення. (*Примітка.* Віднесення цього жанру до одного із різновидів так званої «сценарної драматургії» не є правомірним, як і сам термін, оскільки впровадження його є штучним [23, 54]).

Насичення весільного обряду напруженими психологічними ситуаціями та швидка зміна їх, велика кількість дійових осіб постійно стимулювали народних авторів до асоціативно-уявного проникнення в минулий і майбутній час, максимального використання досвіду, виробленого в усіх інших сферах художнього мислення – календарно-обрядовій та звичаєво-обрядовій поезії. На весіллі, наприклад, можна було почути пісні, виконання яких, на перший погляд, видавалося алогічним, оскільки висловлювалася порада, кого брати в супутники життя, а кого не брати, тоді, коли вибір вже відбувся:

Не бери, сину, у злоті,
Но бери, сину, в роботі,
Бо срібло-злото, то все минеться,
В нас роботонька знайдеться [21, 7].

Або:
Ой зацвіла синя квітка
За моїм городом.
Не гонися, мій батеньку,
За багатим родом [21, 11–12].

Тут же виконувалися пісні-скарги з трагічним мотивом, адресовані матері, які різко контрастували самій суті весільного дійства:

Ей коби-м біла, мамко, знала
Свою лиху долю,
Я би біла повісила
Вінок на тополю.
Ей віночок – на тополю,
Сама на – черешню,
Та вби біла-м не зазнала
Біду теперішню [21, 25].

Нерідко прихована скарга переростала у відкритий докір, що нагадував прямиий допит:

Ой хіба ж ти, моя нене, води не носила,
Що ти мене маленькою та й не утопила?
Ой хіба ж ти, моя нене, грядок не копала,
Що ти мене маленькою та й не прикопала? [18, 147].
Ще гострішою є репліка, побудована у формі прокляття:
Бодай ти, люба мамко, Кой ти мене й у шістнадцять
Спасіння не мала, Годиків віддала [21, 10].

Насправді, наведені репліки різних часових планів (минулого і майбутнього в теперішньому) є не алогізмом, а типовим, звичайним драматургічним прийомом. Адже адресовані вони не тільки тим батькам і дітям, які зараз справляють весілля, а тим, які будуть його справляти, але присутні тут. Якщо ж учасники реального весілля не врахували раніше висловлених порад, то при одруженні іншої молодої пари, то наведені рядки пісні стосуються їх передусім і вражають найсильніше.

Таким чином, збільшується коло об'єктів, проти яких спрямовані такі пісенні партії, а відтак, і їхня драматургічна виразність, багатоплановість і психологізм зображення, досягнуті значною мірою за допомогою підтексту або натяку, що є улюбленими засобами авторів драматургічних жанрів. Постійно й широко використовуються вони також творцями весільної драми, максимально сприяючи виробленню тієї жанрової форми лірики, яка зародилась у календарно-обрядовій поезії і називається «персонажною» або «монологічною».

Найчастіше – це пісні або репліки-скарги, виголошені молодою або найближчими учасниками весілля, але від її імені:

Вінки мої зеленесенькі (2) Не гуляла я в своєї мами,
Літа мої молодесенькі, А в чужої не буду (2) [21, 56].
Ой жаль мені за вами: (2)

Однак уже такі монологи не можна називати тільки ліричними, оскільки в них міститься не лише скарга, а й елемент докору матері: рідній – за те, що не дозволяла довго гуляти, а нерідній (свекрусі) – за те, що не дасть змоги гуляти.

Особливо відчутними є ознаки драматургічного монолога в піснях-прощаннях, який побудований нанизуванням реплік-докорів, адресованих по черзі усім членам родини:

Бувайте здорові Бувайте здорові,
Ви, мої брати, Ви, мої сестри,
Що вам заваджала-м, Що-сте мя не хтіли
Молоденька, в хаті. В суботу заплести [21, 205].

Зростання кількості об'єктів звертання сприяє розпаду монологу на окремі репліки-докори, а отже, й перетворенню його в прихований діалог. Іноді сценічний спосіб виконання посилює драматургізм таких монологів настільки, що вони часто набувають форми прихованого не тільки діалогу, а й полілогу:

Ой дворе мій, двороньку, (2) Як своєму батенькові –
 Яка я тобі тяжка, Хліба йому переїла, (2)
 Не так цьому дворові, (2) Суконьки походила [21, 136–138].

Якщо перші два рядки мають чіткого адресата – належать тільки молодій, то дві наступні пари (третій і четвертий, п'ятий і шостий рядки) можуть бути окремими репліками, виголошеними іншими дійовими особами, як доповнення до першої.

Ця особливість персонажної лірики пов'язана з тим, що весільна поезія є частиною обряду, який постійно стимулює діалогічність. Саме тому у весільно-обрядовій поезії високого рівня розвитку досягли жанрові форми тієї лірики, яка зародилася в календарно-обрядовій поезії і називається «рольовою» або «діалогічною», основу якої становить відкритий і напружений словесний поєдинок:

– Ой не дай мене, моя матінко, від себе, (2)
 Нехай я схожу цей вінок у тебе. (2)
 – Ой не єден ти в мене віночок сходила (2)
 Та й не єдиним добрим людям згордила (2) [21, 44].

Неважко помітити, що вже у весільній поезії спостерігається постійний перехід монологічного мовлення в діалогічне («персонажної» лірики в «рольову») і, навпаки, діалогічного мовлення в монологічне («рольової» лірики в «персонажну»). Цей процес відбиває двоборство (зі змінними успіхами, почерговими перемогами або поразками) ліричних і драматургічних елементів, які генетично тісно пов'язані між собою, постійно співіснують і водночас протистоять одне одному. Саме вони стануть найзручнішими й найефективнішими засобами того вираження, основу розвитку якого становить злиття емоції та думки, їхній рух і взаємодія, що витворили найвищий тип лірики, яка називається медитативною і насправді лірико-драматургічним вираженням.

Та це й не випадково. Адже структурно й генетично така лірика чи не найтісніше пов'язана з драматургічним способом зображення, оскільки є результатом найвищого ступеня перевтілення та безпосередньо призначена для сценічного втілення, виконання однією або кількома дійовими особами.

Але мовний драматургізм не вичерпується щойно проаналізованими прикладами пісенної лірики. Він проникає навіть у ту її частину, яку називають епічною, максимально витісняючи або видозмінюючи її. В усній народній творчості зародилася й помітно розвинулася також та форма мовного драматургізму, яку називають «чужими голосами» або «багатоголоссям» і незаслужено відносять до здобутків писемної літератури.

Насправді ж «чужі голоси» з'являються вже в жанрах звичаєво-обрядової поезії, зокрема в ліриці, яка обслуговувала весільну драму, потім у мові ліро-епічного розповідача балад, дум та інших жанрів. Адже пісні,

які супроводжували й озвучували весільне дійство, мали епічний характер лише на перший погляд. Виконувані хором, вони часто набували форми прихованого діалогу – розмови молодої з рідними, відтворюваної учасниками весілля, які готували калач, вінок, розплітали косу і т. п.:

На калачі увечір Дочку заміж віддає
Соловейко щечече, Такою молоденьку,
А зозуленька кує, Як ягідку червоненьку,
Нехай матінка чує. До розуму не довівши
Нехай батенько знає, І роботи не начавши [21, 23].

Початок цієї пісні, оздоблений паралелізмом, має звичайний для такого жанру ремарковий, розповідний характер. Однак останні два рядки набувають ознак драматургічної фрази, оскільки зачіпають за живі струни душі батька нагадуванням про недостатнє виховання доньки. Але наступні слова-відповідь належать не батькові, а доньці і є настільки виразними в драматургічному плані, що сприймаються як окрема репліка напруженого діалогу, незважаючи на те, що в тексті вона, як і попередня, не виділена відповідними для цього розділовими знаками й виголошена тим же хором:

Навчать мене чужі люди,
Та жаль батенькові буде [21, 23].

Найповніше, і в цьому є своя закономірність, «чужі голоси» або «багатоголосся» подані в сюжетній ліриці та ліро-епічних творах, зокрема баладах. Спочатку це лише окремі («чужі») слова пестливої форми в мові розповідача (у тексті підкреслені нами – О.Ч.), співзвучні з лексикою персонажів:

Чекає рочок, не йде синочок,
Чекає другий, не йде син любий,
На третій рочок, іде синочок.
Синочок іде, невістку веде [1, 49].

Потім появляється ціле речення («чужа фраза»), запозичене в персонажів:

Як пішла Ганна у Дунай по воду,
І ступила Ганна на хитку кладку.
Ганна, моя панна,
Ягода моя червоная! [1, 38].

Нарешті, поєднання кількох речень, що наближається до ліричного відступу:

Ой оженився та й одружився,
Та й узяв жінку не до любові.
Не до любові, не до розмови,
Не до чорних брів, не до вірних слів [1, 79].

Оскільки драматургічні елементи в усіх жанрах пісенного фольклору далі розвивалися, спираючись в основному на попередній досвід, і нагромадження їх відповідало геометричній прогресії, то виділимо лише

найосновніші з них, зокрема ті, що найкраще ілюструють подальший процес вироблення та шліфування драматургічної репліки.

Першими слід назвати *паралелізми* як стимулювальні засоби появи діалогічного мовлення та основні способи поступового перетворення їх в елементи мовного драматургізму, зокрема в репліки питальної та окличної інтонації, речення заперечного змісту, полемічного спрямування та інші форми, вироблені в результаті розгортання та розпаду паралелізмів [4, 129].

Спочатку вони мали епічний характер, виконували тільки функції стислої ремарки, яка готувала й мотивувала виникнення діалогу або монологу:

Ой у полі дві тополі, Ой у полі дві дівчини,
Одна одну перехитує. Одна одну перепитує [22, 67].

Пізніше друга частина паралелізму почне набирати ознак драматургічної форми, перетворюючись в окрему репліку-скаргу:

Йшли корови корови із діброви, а овечки з поля.
Ой виплакала карі очі при місяцю стоя [22, 67].

Поступово між першою і другою частиною паралелізму з'являється логічний зв'язок, здійснюваний за допомогою спільного слова, що перетворює другу частину паралелізму в репліку-доповнення до першої:

Тихо ж, тихо вітер повіває,
А ще тихше дівка косу чеше,
Що зачеше, то й на Дунай несе:
– Пливи ж ти, косо, тихо за водою,
Щоб не було жалю за тобою [18, 46].

Ще виразніших ознак драматургічної форми набуває друга частина паралелізму тоді, коли нею висловлюється інтригувальне завдання, виконання якого передбачає елемент змагання :

Ой у полі озерецько, там плавало відеречко,
Ой хто ж теє відерце дістане,
Той зі мною на рушничок стане [18, 46].

Подальший рух у напрямі посилення драматургізму здійснюється введенням питальної інтонації, оскільки вона не тільки стимулює, а й робить обов'язковою появу діалогу як відповіді на питання:

Тече вода каламутна,
Мила моя, чого смутна ?
Я не смутна, лем сердита,
Через тебе була бита [5, 250].

Поступово питальна інтонація поширюється й на другу частину паралелізму:

Ой чиє ж то жито, чиї то покоси?
Чия то дівчина розпустила коси? [5, 250].

Надзвичайно інтенсивно наближає паралелізм до драматургічної форми введення в нього звертання, особливо тоді, коли ним стає підмет

першого речення, ще більше зміцнюючи логічний зв'язок між першою і другою частиною паралелізму:

Котилися листочки по полю,
Скажи, листочку, яка моя доля ? [5, 250].

Внаслідок таких змін перша частина паралелізму остаточно втрачає ознаки епічного речення і прибирає форму другої – виразної драматургічної фрази:

Зелений барвіночку, А ти милий, чорнобривий,
Стелися низенько, Присунься близенько! [5, 296].

Отже, цілком закономірно, що такі паралелізми, трансформовані в речення наказової, як і питальної, інтонації, стимулюють появу репліки-відповіді:

Хилітеся, густі лози, Хилилися густі лози,
Звідкіль вітер, віє!.. Та вже й перестали...
Дивітеся, карі очі, Дивилися карі очі,
Звідкіль милий їде! Та й плакати стали [5, 179].

Уведення ж одночасно звертання та питальної інтонації в обидві частини паралелізму є вищим етапом 'перетворення його в драматургічну репліку, оскільки зовсім знімає риторичний аспект і робить неможливою відсутність відповіді:

Ой чого ти, дубе, на яр похилився ?
Ой чого, козаче, не спиш, зажурився ? [5, 235].

Особливо цінними в аспекті нашого аналізу є *заперечні паралелізми*, структура яких повністю відповідає вимогам драматургічної поетики, адже основу їх становить протиставлення, полемічна спрямованість, підсилена повторами:

У святу неділеньку рано-пораненько
То не сива зозуля кувала,
Не дрібна пташка щебетала,
Не у борі сосна зашуміла,
То бідна удова ...[5, 235].

Заперечні паралелізми мають ще вищий ступінь драматургізму тоді, коли ними висловлюються певні висновки, узагальнення, одержані в результаті тривалих життєвих спостережень, неодноразово перевірені досвідом:

Ой не всії ті сади цвітуть, Ой не всії ті заміж ідуть,
Що весною розвиваються. Що любляться, ще й кохаються.

Такі паралелізми максимально наближаються до прислів'їв, помітно втрачають свої первісні ознаки й функції, органічно вступаючи в драматургічну фразу:

Жито, мамцю, жито, мамцю, Як дівчину не любити,
Жито – не полова... Коли чорноброва! [5, 308].

Подальша трансформація паралелізму досягає того рівня, коли сліди його зникають зовсім, лишається тільки виразна драматургічна репліка:

Ой не світи, місяченьку, Тільки світи миленькому,
Не світи нікому, Як іде додому! [5, 12].

Отже, паралелізми відіграли велику роль у виникненні та розвитку драматургічної фрази, поступово самі драматургізуються, злившись з нею. Ті ж паралелізми, які не розчинилися, продовжували існувати в своїй традиційній формі, все одно сприяли шліфуванню драматургічних мовних форм, нерідко доводячи їх до такого лаконізму форми й згущення думки, що друга частина перетворювалася в найдовершенішу драматургічну репліку -прислів'я:

Цвіте терн, цвіте терен Хто з любов'ю не знається,
Та й лист опадає. Той горя не знає [22, 133].

У таких випадках зв'язок між першою і другою частиною паралелізму частіше здійснюється за допомогою психологічних асоціацій (психологічні паралелізми), стає не зовнішнім, а внутрішнім. В іншому випадку застигла перша частина паралелізму сприяє зв'язуванню реплік у діалог. Це підтверджують численні повтори-варіації паралелізмів, які є своєрідною прокладкою між репліками діалогу:

Та біжить річка з винограду та побіля саду –
Нащо ж мене було брати на більшу досаду ?
Та біжить річка з винограду та побіля луга –
Нащо ж мене було брати, коли я не люба ? [18, 159].

Аналогічним способом здійснюється також варіація-нанизування реплік, що за рівнем узагальнення наближаються до народних афоризмів:

Пливе щука з Кременчука, Пливе щука з Кременчука,
Пливе собі стиха. Луска на ній сяє,
Хто не знає закохання, Хто не знає закохання,
Той не знає лиха. Той щастя не має [5, 157].

Відігравши винятково важливу роль у виникненні та розвитку драматургічних мовних форм, паралелізми дали поштовх появі того явища, яке називається контамінацією і є рухом яскравих у художньому плані реплік і навіть фрагментів діалогу з одного жанру в інший. Причиною і запорукою такого проникнення в різні жанри фольклору була передусім виразна драматургічна форма цих реплік, що чим далі, тим більше вдосконалювалася в процесі кочування, а відтак, ще більше приваблювала народних митців і поширювалася.

Особливо частовживаними й улюбленими для фольклорних авторів були репліки-іносказання (образне повідомлення про смерть молодої людини), що трапляються в піснях «Ой на горі вогонь горить», «Ой у полі сніжок прошить», «Ой ремезе, ремезочку» та інших:

Не плач, мати, не журися: Узяв собі паняночку –
Та вже твій син оженився, В чистім полі земляночку [5, 157].

Ще більшого поширення набули репліки, в яких іносказання досягається за допомогою метафоричної формули неможливості :

Візьми, мати, піску в жменю Коли ж пісок той та зійде,
Та й посій го по каменю. Тоді ж тобі синок прийде [8, 227–228].

Пізніше контамінаційними ставали й інші репліки, не пов'язані з паралелізмами та іносказаннями, але найвиразніші в драматургічному плані. Такою є, наприклад, прощальна фраза-вибачення, що трапляється в піснях «Ой гай, мати, ой гай, мати», «Ой у лузі та і при березі» та інших:

Прощай, прощай, громадонько,
Може, з ким сварився [8, 227–228].

Отже, явище контамінації було зумовлене самим драматургізмом і є не чим іншим, як одним із способів його поширення в різних жанрах фольклору, збагачення і вдосконалення драматургічних мовних форм. Найкраще це можна проілюструвати контамінаційними варіантами репліки-докору дітей, адресованого матері. В одній пісні він висловлений у плані співчуття, до того ж не прямо, а опосередковано:

Вміла мати брови дати, Та не вміла на сім світі
Карі оченята. Щастя-долі дати [8, 227–228].

В іншому творі цей докір виголошений безпосередньо устами сина у формі своєрідної поради:

Та було б тобі, моя мати, Було б тобі, моя мати,
Цих брів не давати. Щастя й долю дати [24, 401].

Наступною після контамінаційної була *частушкова* або *коломийкова* репліка-фраза, що завдяки своїй надзвичайній драматургічній виразності виділилася вже в окремий жанр. Вона теж ілюструє явище контамінації, має зв'язок з паралелізмами, але стимулювали її розвиток інші чинники. Правильно зауважують дослідники, що коломийки «формувалися як вид синкретичного мистецтва: танець, спів, інструментальна гра – органічні її компоненти, котрі поступово розчленувалися і стали існувати самостійно» [25, 80].

Швидкому відокремленню від своїх органічних компонентів та інтенсивному поширенню коломийки завдячують передусім своїй виразній драматургічній формі. Це – стислі, але гострі, викувані в напружених словесних поєдинках, репліки-фрази «В них виявляється весь насмішкуватий характер» українця, «котрому в нещасливу годину лишилась одна втіха – сарказм» [13, 138].

Незважаючи на мініатюрність, вони в сукупності відбивають велику й складну гаму людського буття. «Коломийки...– за слухним зауваженням Ф. Колесси,– обіймають усі ясні й темні сторони народного побуту, а завдяки своїй короткій формі втискаються в найменші подробиці особистого й родинного життя» [8, 100]. Будучи стислим, гранично здраматургізованим жанром фольклору, коломийки приваблювали творців усіх пісенних форм, органічно входили в них або відривалися від них,

існуючи самостійно й паралельно, ілюструючи й збагачуючи відоме явище контамінації.

І все ж, маючи навіть велику виразність, контамінаційні, коломийкові та частушкові репліки не могли проникнути в усі жанри фольклору, побутували тільки у сфері ліричних та ліроепічних творів через свою порівняно недостатню лаконічність. Найвищого рівня у шліфуванні драматургічних мовних форм досягають ті вислови, які будуть доведені до граничного лаконізму – одного речення. Вони називаються *приказками* та *прислів'ями*, використовуються творцями абсолютно всіх фольклорних жанрів.

Сталося це тому, що народні афоризми є не просто реплікою драматургічного діалогу, а найударнішою фразою словесного поєдинку, прикінцевою реплікою, вкладеною в уста переможця цього поєдинку. Не випадково ж стверджують, що прислів'я або приказка «б'є наповал», тобто остаточно. Відображає цю особливість фольклорної фразеології також вислів «народ скаже, як зав'яже».

Прислів'я та приказки як художня форма привертали увагу багатьох дослідників. Існує у зв'язку з цим чимало визначень. Найближче підійшла до суті М. Рибнікова, стверджуючи, що прислів'я та приказки «визначають людей, явища, вчинки, дії обов'язково з оціночних позицій» [16, 520]. А це вже натяк на драматургізм. Але нам не вдалося знайти жодного визначення, яке співвідносило б цей жанр з будь-яким родом літератури, незважаючи на те, що наукові розвідки О. Потебні, «окремі спостереження над структурою байки давали для цього достатньо підстав» [15, 33].

Спираючись на естетичну концепцію великого вченого, слід підкреслити, що прислів'я – не просто образ, а художній твір з максимально стиснутою фабулою. Користуючись термінологією О. Потебні, можна сказати, що прислів'я – це «максимально згущена думка». Іншими словами, прислів'я – гранично стиснута й максимально здраматургізована репліка, що підноситься над усіма елементами мовного драматургізму.

Однією із ознак, що відрізняють приказку і прислів'я від інших драматургічних реплік, крім частушок і коломийок, є те, що прислів'я і приказки можуть існувати як окремий жанр без зв'язку з діалогічним контекстом. Однак вони генетичне тісно пов'язані з ним, постійно тяжіють до нього, стимулюють його появу. У цьому переконують ті народні афоризми, які ще не позбавилися в процесі шліфування ознак первісних жанрових форм, у яких зазначено навіть дійові особи та ремарки: «Казав ячмінь: кинь мене в грязь, то будеш князь. Гречка каже: а мене хоч в золу, аби в пору» [14, 30].

Додатковим аргументом, що стверджує діалогічне походження приказок і прислів'їв, є можливість зіставлення контрастних за змістом одиниць через своєрідну реконструкцію словесного поєдинку, у якому вони

могли зародитися, відшліфуватися й набути тієї форми, у якій побутують зараз відокремлено. Найкраще здійснити таку реконструкцію на матеріалі народних афоризмів одного тематичного кола, котрі легко поділити на дві контрастні групи, як діалогічні репліки протилежних сторін конфлікту: «Без бога – ні до порога». «Тоді Бог дасть, як сам заробиш». Або: «Козак хороший, та нема грошей». «На козаку й рогожа пригожа» [14, 34].

Наявність такої великої та різноманітної кількості виразних драматургічних реплік-фраз пов'язана з високим рівнем розвитку словесного поєдинку, тієї форми мовного драматургізму, що називається діалогом, у якому куються всі інші елементи мовного драматургізму. Справді, в українському фольклорі діалог досяг настільки високого рівня розвитку, що в ньому можна віднайти майже всі основні способи зв'язування реплік, які трапляються в найдовершеніших творах класичної драматургії. Серед них – перехоплення зброї супротивника, використання однієї й тієї ж синтаксичної форми репліки або прийом симетрії:

- Бодай же ти, козаченьку, тоді оженився,
Як у млині на камені, кукіль уродився!
- Бодай же ти, дівчинонько, тоді заміж пішла,
Як у лісі на горісі рута м'ята зійшла! [24, 419].

Наступний спосіб побудови діалогу, який є в українському фольклорі, – контраст, приєднання репліки протилежного до попереднього змісту, досягнуте за допомогою оксюмору:

- Мене мати породила близенько потока
Та капала: – Рости дочко, тоненька, висока!
- А я неньку послухала, виросла тоненька,
На три сажні поясина – й та ще коротенька [11, 43].

Далі приклади наводити немає можливості, оскільки вони надто численні й максимально наближаються до тих, які використовуються у творчій практиці письменників, наділених високим драматургічним хистом.

Широке залучення елементів драматургічного мовлення (монологів, реплік, діалогів і «багатоголосся») в найрізноманітніших жанрах українського фольклору не є випадковим. Воно стало наслідком граничного насичення тогочасної дійсності драматургічними ситуаціями, переважно драматичними й трагічними, які були пов'язані з постійними війнами й протистояли нормальному життю людини, руйнували усталені віками норми і традиції. (Драматургічними називаємо такі ситуації, потрапивши в які, людина-персонаж змушена виявляти максимум зусиль для виходу з цієї ситуації, якнайповніше розкривати свій характер). На цьому наголошувало чимало дослідників і письменників, у тому числі й М. Гоголь, підкреслюючи, що в Україні в XV–XVII ст. внаслідок таких умов багато закоханих, чоловіків і жінок, «бачилися між собою найкоротший час і потім розлучалися на багато років. Роки ці минали для

жінок у журбі, в чеканні своїх чоловіків, коханих, які промайнули перед ними в своєму пишному військовому вбранні, як сон, як мрія. Від того кохання їх стає надзвичайно поетичним» [7, 395].

До драматургічних ситуацій, продиктованих військовими конфліктами і надзвичайно поширених, слід віднести сцени підготовки («Ой літа орел, літа сизий») і виряджання до війська («Ой три сестриці-жалібниці»), прощання нареченого з нареченою («Засвистали козаченьки»), чоловіка з жінкою та дітьми («Ой пуцу я кониченька в саду») та багато інших. Особливо виразні в драматургічному плані сцени боротьби зі смертю тяжко пораненого воїна, що залишився на самоті з хижими птахами, які приготувалися справити йому «чорний похорон» («Вітер гуде, трава шумить», «Шумить, гуде та дібровонька»). Не менш показовими щодо драматургізму є татаро-турецький полон (дума «Плач невільників») та варварські знущання над полоненими (пісня про Морозенка).

Прикметно, що драматургічні ситуації, продиктовані військовими конфліктами, значною мірою повторяться в порівняно мирні часи в родинях, пов'язаних з нелегким чумацьким промислом. Це такі ж, максимально позначені драматургізмом, сцени прощання з рідними та близькими («Молодий чумак воли иапрягає», «Ой зацвіла червона калина», «В неділеньку ранесенько»), зустрічі та поєдинки з розбійниками («Їхав чумак сім літ, їхав додому», «Хто не знав води да дунайської», «Ой хто в Криму не бував»), похорони померлого від хвороби або загиблого в бою товариша («Гей та заболіло тіло та чумацькеє», «Ой у полі криниченька, води прибуває», «Ой чумаче, чумаче»), тривале, виснажливе й голодне чекання чумака-годувальника членами його родини («Ой сама ж я, сама пшениченьку жала», «Ой ніч моя темная», «Витоптала черевички, на гороньку да вибігаючи»).

Однією з особливо поширених драматургічних ситуацій було силуване одруження дівчини або хлопця з нелюбом, грубе ігнорування їхнього вибору матір'ю або батьком заради матеріальної вигоди. Ця ситуація породила численну групу балад, найрізноманітніші цикли пісень про кохання, а також шедеври родинно-побутової лірики, що закінчувалися, зазвичай, трагічно, сценами вбивства, отруєння і т. п. («Свекруха обмовила невістку», «Молода старого отруїла», «Бондарівна» та ін.).

Але найбільшою драматургічною ситуацією, що охоплювала весь народ, було соціальне й національне поневолення, постійне переслідування будь-яких потягів його до волі, позбавлення права навіть на розвиток його мови й культури. Ця ситуація стане визначальною для формування характеру ліричного героя високопатріотичної поезії, лірики високого громадського звучання в період становлення і всього подальшого розвитку нової української літератури.

Драматургічні ситуації неминуче зумовлювали появу драматургічних характерів. (Драматургічними називаємо такі характери, які одержимі в

досягненні поставленої мети, ведуть боротьбу за її здійснення до повної перемоги або поразки, незважаючи на будь-які перешкоди). Не випадково ж, спираючись на фольклорні джерела, дослідники (М. Максимович, О. Бодяньський) і майстри художнього слова (Є. Гребінка, М. Гоголь, Т. Шевченко та ін.) підкреслювали, що українці наділені «залізним характером», їм притаманні – неугасима пристрасть, нездоланна волелюбність, відчайдушна хоробрість і мужність, зневага до життєвих потреб і т. п. [25, 12].

На першому плані були, звичайно, мужні воїни – козаки, повстанці та їхні ватажки – безстрашні захисники вітчизни від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Серед великої кількості таких постатей передусім виділяються Байда, Наливайко, Нечай та ін. Прикметно, що в ряду виразних драматургічних характерів трапляється чимало сильних жіночих постатей, такою ж мірою мужніх, стійких і здатних на самопожертву в ім'я вітчизни, як і чоловіки. Найчастіше – це збірні образи – подоляночка, волиняночка, україночка.

Виразні драматургічні характери виявляються не тільки в збройних конфліктах, а й у мирному житті, гранично насиченому драматичними й трагічними ситуаціями. Заслужують виділення постійні рушії баладного сюжету – характери невістки та її свекрухи. Окремо слід сказати про характер вдови, яка, на зло ворогам, виховала сина й у військо віддала.

Отже, в українському фольклорі знаходимо інтенсивне використання майже всіх основних елементів драматургічної форми. Однак велику насиченість жанрів народної творчості драматургічними елементами слід пояснювати не тільки синкретичністю й театралізованістю способів виконання найдавніших зразків фольклору. Широке застосування драматургічних прийомів і засобів зумовлене насамперед великими виражальними їхніми можливостями. Ця традиція пріоритетного використання елементів драматургічної форми буде перейнята також авторами писемних творів, до того ж не лише ліричних та ліро-епічних.

Виявлення та аналіз нагромаджених в українському фольклорі драматургічних елементів дає підстави спростувати твердження не тільки тих дослідників, які заперечують саму можливість існування драматургізму в усній народній творчості [2, 12–19], а й тих, які пишуть про нібито низький рівень фольклорного драматургізму та незначний його вплив на виникнення і розвиток писемної драматургії [22, 52].

Наявність великої кількості драматургічних засобів і прийомів в українському фольклорі робила його особливо привабливим. Саме завдяки цьому до нього зверталися митці не тільки українського, а й інших народів, особливо російського та польського. Зосередження уваги на драматургічних елементах неминуче зумовлювало виразний драматургізм творчості тих письменників, які інтенсивно його використовували. Це

припадає на першу половину XIX століття – період становлення нової української літератури.

Власне, усна народна творчість послугувала тією основою, яка стимулювала перехід до нової літератури, а виразні драматургічні елементи у фольклорі прискорили цей процес. Для української літератури таке прискорення було особливо важливим і необхідним, оскільки вона відставала в часі від сусідніх літератур, будучи переслідуюною ще до своєї появи.

Не слід забувати й того, що літературна поезія завдячує своєю появою передусім фольклорній, а словесна народна творчість – обрядовому театрові, у якому вона виникла, розвивалася та від якого відокремилася в самостійну галузь художньої творчості. Отже, дослідження її без аналізу елементів драматургічної форми в її структурі буде однобічним і неповним.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баладні пісні. – К., 1969.
2. Балашов Д. Драма и обрядовое действие // Народный театр. – Л., 1974.
3. Бачинский Н. Русские хороводы и хороводные песни. – М.–Л., 1951.
4. Веселовский А. Историческая поэтика.– Л.,1940.
5. В чарах кохання.– К., 1989.
6. Грушевський М. Історія української літератури: У 2 частинах.– Ч.1.– К. – Л., 1923.
7. Гоголь М. Твори: У 3 т.– Т.3.– К.,1952.
8. Козацькі пісні.– К., 1969.
9. Колесса Ф. Огляд українсько-руської поезії.– Львів, 1905.
10. Колесса Ф. Українська усна словесність.– Едмонтон, 1983.
11. Коломийки.– К., 1973.
12. Лазутин С. Поэтика русского фольклора.– М., 1973.
13. Малороссийские и Чернорусские народные думы и песни.– СПб., 1836.
14. Народ скаже, як зав'яже.– К., 1973.
15. Потебня А. Объяснение малорусских и сродных народных песен.– Варшава, 1883.
16. Рыбникова М. Русская поговорка // Рыбникова М. Избранные труды. М., 1958.
17. Сборник малороссийских заклинаний / Состав. П. Ефименко.– М., 1874.
18. Українські народні пісні в записах О. Потебні. – К., 1983.
19. Українська народна творчість. Ігри та пісні.– К., 1963.
20. Українська народна творчість. Колядки та щедрівки.– К., 1963.
21. Українська народна творчість. Весільні пісні: У 2-х кн.– Кн.2.– К., 1982.
22. Українські народні пісні про кохання.– К., 1971.
23. Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986.
24. Чумацькі пісні.– К., 1976.
25. Шумада Н. Пісенні мініатюри українського народу // Коломийки. – К., 1969.
26. Яценко М. Українська романтична поезія // Українські поети-романтики.– К., 1987.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чугуй Олексій Прокопович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Харківського національного університету ім. Н.Каразіна.

Наукові інтереси: історія української літератури XIX–XX століття, драматургічні аспекти фольклору.

МАЙСТЕРНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ В РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ҐРУНТУ»

Олена ШУЛЬГАН, Світлана КАРПОВА (Одеса)

У статті досліджується система прийомів авторського психологічного аналізу в романі В. Домонтовича «Без ґрунту».

The system of methods of the novel «Without the Background» by V. Domontovych is investigated in the article.

Уся проза В. Домонтовича – письменника-модерніста характеризується глибоким проникненням у психологію людини важкого зламного часу, у ті складні дисонансні процеси, що відбувалися в душі й пересічного громадянина, і митця, котрий як локатор уловлював підземні поштовхи доби. Недарма Соломія Павличко помітила своєрідність цієї поетикальної прикмети прози письменника: «У Петрова психологізм придушений психологізмом, – підкреслила дослідниця, – колізія навколо почуття нагадує алгебраїчну задачу, яка в контексті людського життя може бути вирішена правильно, а може й не бути розв'язаною» [4, 215]. І ця властивість виявляється передусім у принципах опуклого виписування характерів героїв, як те маємо на всіх рівнях роману, починаючи від другорядних персонажів до центральних.

Головним героєм роману є Ростислав Михайлович – консультант Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва. Автор не називає його прізвища, не називають цього й інші персонажі, які звертаються до нього. Саме від імені Ростислава Михайловича ведеться розповідь; крізь його свідомість читач органічно сприймає дійсність, оцінюючи долю героїв у контексті епохи, роблячи висновки не тільки про реалії буття, але й про болісні екзистенційні питання, про внутрішні – інтимні – стани душі, які відверто розкриваються наодинці із самим собою. Така оповідь підсилює ілюзію достовірності зображеного й акцентує увагу на образі розповідача. Але традиційно в такій формі розповіді автор ховається, і його нетотожність розповідачеві є наочною. У цьому ж творі автор ймовірніше одягнув маску, і лише час від часу знімає її, захопившись есеїстичними розповідями про проблеми розвитку мистецтва чи історії. Зрештою, це і не випадково, адже Віктор Петров (Домонтович) все ж таки відомий титулований вчений, для якого письменство було лише продовженням осмислення певних парадигм буття, але вже в образній формі.

Герой роману схильний до рефлексії, самоспоглядання, зосередження на власній персоні. А тому митець подає кардіограму його душі, детально виписуючи цілий спектр екзистенційних станів, серед яких *тривога, нудьга, непевність*, навіть *невроз*. Найбільше його мучить нудьга, відчуття марності зусиль, беззмістовності життя. Нудьга його роз'їдає, про неї ж він міркує. Вона постає своєрідним символом зайвості, знаком загубленості

людського життя. Основна його проблема – відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків. Таке «безгрунтянство» пояснюється епохою, у яку жив Ростислав Михайлович, як і Віктор Петров, адже ряд дослідників убачають у головному героєві чимало рис і від самого автора. Розчарованість життям, зневіра в ідеалах розуму, на яких нібито побудоване сучасне життя, зневіра в людині пояснюються часами Апокаліпсису кінця 20-х рр., епохою «загибелі культури і моралі» (С. Павличко). Ця песимістична ідея розкрита в назві твору, яку автор аргументує, означивши «триєдність тотального безгрунтя – національного, суспільного, духовного» [3, 350]. Ігор Васишин концепцію безгрунтянства розглядає у двох аспектах. По-перше, як проблему сучасної людини та її рідної землі («Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомості своєї тотожності з країною»[2, 174]) і, по-друге, як екзистенційну проблему втрати ґрунту: «Це усвідомлення абсурдності буття. Страх перед неминучістю, самотність, зневіра й відчай, що призводять до заміни реального світу віртуальним»[1, 71]. Саме в цьому аспекті необхідно розглядати психологічні засади відтворення образу Ростислава Михайловича.

Відчувається, що герой дуже любить себе – про це може свідчити велика кількість займенників «Я», використаних у творі, адже всіх, з ким він спілкується, він порівнює із собою – зі своїми можливостями та зовнішністю. Наприклад, сцена розмови зі Стрижиусом: «Ми стоїмо один проти одного. **Я** – масивний і огрядний у синьому піджаку, в золотих окулярах, респектабельний і певний себе. **Він** – блідий і безбровний з рідким, їжачком зачесаним волоссям, з стосами жиру, відкладеними на спині, широким, як у жінки, крижем і коротенькими худорлявими ніжками, на яких безпомічно тилигаються штанці» [2, 165]. Будучи науковцем, головний герой страшенно не любить канцелярської роботи, якою час від часу змушений займатися. Він і не намагається це приховати. На початку твору героя просять поїхати до Катеринослава взяти участь у нараді з приводу перетворення церкви, побудованої Линником, у філіал Художнього музею. Ростислав Михайлович довго шукав причину для того, щоб відмовитися, і зрештою «знайшов» «найпереконливішу» з усіх можливих: «Не поїду, тому що не поїду. Навіщо мені їхати, коли з таким успіхом я можу й не їхати?» [2, 170]. Тим самим підкреслюється його байдужість до справи, яка йому доручена. Такою ж байдужістю пронизані його розмови з підлеглими. Так, приїхавши до Катеринослава, він зустрічається з Іваном Васильовичем Гулею, Арсеном Петровичем Вітвицьким та іншими членами комітету. Ростислава Михайловича дратує те, як захоплено вони розповідають про свою справу; пристрасні відстоювання інтересів Варязької церкви не викликають у головного героя бодай співчуття. Навпаки, чим емоційніше вони розповідають про майбутнє пам'ятки архітектури, тим байдужішим стає його ставлення до них і до церкви.

Наведемо фрагмент з твору: «Я гірко зідхаю. І за що це мені? Усі ж ці сьогоднішні промови й заяви записані будуть на відповідному місці в книгу живота мого! ... На якого диявола поїхав я сюди? Яка лиха година загнала мене сюди до цього кашченківського міста? ... Мене охоплює тривога і нудьга» [2, 195].

Велика кількість монологів-роздумів, поданих у тексті, постійно вияскравлює суперечності, якими пронизана свідомість персонажа. Переїжджаючи міст через Самару, він кричить сам собі, що в степу не бачить жодного дерева, а саме дерева є тим, що йому хочеться бачити в тумані. Перебуваючи в місті, навпаки, він дратується «фрагментами» живої природи в парку на Дніпрі: «Я не люблю природи, якою вона є. Вона діє прикро мені на нерви. Я витримую природу виключно тоді, коли її пристосовано вже для людських вигід. Краєвид повинен розкриватися з тераси ресторану» [2, 307]. Згодом він зізнається, що природа потрібна лише для служіння людині. Монологи, відтворені автором чи вкладені в уста героя, показують, як одні думки й почуття виникають з інших, поступово видозмінюючись і варіюючись, що є глибинним, істинним мотивуванням учинків героя. За допомогою такого монологу письменникові вдалося відтворити мовленнєві особливості персонажа, що характеризують його приховані від стороннього ока якості внутрішнього світу. Його мова відзначається точністю, наповнена лексикою науковця, й інколи не зрозуміло: це ще міркує Ростислав Михайлович чи вже ініціативу в нього перехопив сам автор, адже деякі монологи нагадують фрагменти лекції чи доповіді, виголошеної перед підготовленою до спеціального прийняття аудиторією.

Ще більше навантаження припадає на внутрішнє мовлення, яке має місце в тексті. Його особливу роль у розкритті внутрішнього світу персонажа відзначав Василь Фащенко: «Цей унікально складний процес піддається лише самостереженню. Його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості. Правдиво відтворити його – це й означає дати можливість зазирнути в одну з найбільших таємниць людської психіки» [6, 135].

Внутрішні монологи Ростислава Михайловича являють собою як закінчені, сконцентровані свідомі думки, так і спонтанні, хаотичні думки, уривчасті фрази, оформлені розмаїтними синтаксичними конструкціями – неповними, часто називними чи простими неускладненими реченнями, побудованими за принципом підмет+присудок, з частотно активним займенником «я»: «Я не витримую. Я обертаюсь, спустошений, розчарований, в німому пригніченні. Я потребую співчуття. Я нарікаю. Я скаржуся» [2, 175].

Внутрішні монологи в романі В. Домонтовича мають специфічне оформлення: не просто їх кваліфікувати як логічні, як готові конструкції, що вливаються в потік свідомості. Вони збудовані за принципом асоціативного зчеплення, що видає в манері письма прозаїка сильний інтелектуальний

струмінь. Тип героя, обраного митцем як центральна постать роману, так само зумовлює характер психологізму. Навіть наодинці із самим собою герой намагається бути зваженою людиною, котра контролює себе й тоді, коли цього можна й не робити. Це дає підстави говорити, що Ростислав Михайлович – людина прагматична й раціональна, але його раціональність легко переходить у протилежний стан – ірраціональність. Так, сидячи на нараді, він не прислухається до того, що говорять його колеги про Варязьку церкву як пам'ятку архітектури, він думає лише про те, навіщо він прийшов сюди і як найшвидше втекти звідси. Герой таки тікає зі зборів, але перед цим продемонстровано цілу динаміку почуттів й емоцій, які переповнюють його. Саме тому сцена в шостому розділі потребує аналізу. Перед читачем постають члени комітету, подані крізь призму розповідача. На всіх них герой дивиться зверхньо, думки всіх критикує, навіть глузує й кепкує, але вголос цього не промовляє, відбувається своєрідна гра в масці та без неї: така форма «оголеної» свідомості та «одягненої» її реакції особливо показова для розуміння роздвоєної особистості Ростислава Михайловича, в якому борються сміливе і боязке начала, раціональне та ірраціональне, прагматичне й жертвне, користь і зиск, пристрасті та розум. Показовий з цього погляду й такий епізод: після виступу поважного «дідуся» Криницького герой-розповідач подумки його називає «дитиною», яка не розуміє всієї небезпеки заяв наприкінці 20-х про «церкву як вияв січового творчого духу в архітектурі». Сам герой поділяє його думки, але чітко усвідомлює, що їх промовляти вголос не можна. Він сам забороняє собі це. Подібна ж реакція на слова Петра Петровича Півня, хоч і викликає співчуття в душі героя, проте Ростислав Михайлович відразу відкидає їх, беручи до уваги лише небезпеку наслідків цих слів з даної позиції. Самого ж промовця подумки називає «ідилічно безпосереднім провінціалом», «наївним простодумним штабріанським ірокезом». Через певний час героєві набридають ці розмови, і він починає думати, як утекти з цього замкненого простору, вийти з цієї атмосфери гри в масках та без них.

Цікаво показаний сам виступ героя. Читачеві не говорять, які саме слова він промовив – лише передається його власне відчуття від того, як і що він говорив і при цьому нічого не сказав: «Я висловлююсь дуже обережно. Я не кажу ні «так», ні «ні». Я обминаю гострі кути, я уникаю темряви й тіней. Я йду ясною стороною вулиці. Я нападаю на несмак архітектури, спотвореної буржуазією. Я говорю про капіталізм, що означає виродження... Я говорю і ногою намагаюся межувати, де кінчається твердий ґрунт і починається провалля. Я стою на піску і вода струмного потоку вирує, стремить, рине повз мене, рве, вириває. Вириває з-під ніг у мене пісок. Дивне почуття несталості!» [2, 198] (Курсив наш. – О.Ш., С.К).

Образно переданий стан безґрунтя – психологічного й морального – покликаний передати наочно й повно гострий момент кризово-екстремальної ситуації, коли почуття й відчуття персонажа особливо

загострені. Передаючи екзистенційний стан героя, внутрішнє буття творчої і чиновничої свідомості водночас, В. Домонтович досягає надзвичайної емоційної перевантаженості. І емоційність ця згасає, заплутується в численних стосунках, зв'язках, які то рвуться, то відновлюються знову. Але тим часом читач відчуває, як у словесних лабіринтах народжується щось зовсім несподіване, нове, яке можна віднайти тільки в інтелектуальному романі. Це ж підкреслюють і деталі інтер'єра приміщення, де відбувалася нарада. Автор не повідомляє його розміри, однак через те, що дія відбувається в Історичному музеї міста, можна припустити, що навряд чи кімната була малою. Проте герой постійно підкреслює, що йому було затісно в ній. І насамперед не тому, що не було де присісти, а тому, що він перебував серед людей, до яких ставився байдуже, та й у справу, яку вони обговорювали, не дуже хотів втручатися: «В кімнаті напалено, тісно, душно, хаос, безладдя, сумбур, нісенітниця» [2, 195]. Автор роману переконливо й точно з погляду психологічної достеменності передає, як, виходячи з неї, герой пробирався «крізь лябіронт колін, стільців, ліктів, черевик, цигаркових вогників». Йому абсолютно байдуже, чим закінчиться суперечка, заради якої він, зрештою, приїхав з іншого міста. Він думає тільки про те, як захистити себе, свої інтереси в цій «безодні», у цих стінах «мурованої каюти». Він говорить, що необхідно «знищити іншого, щоб врятувати себе. Тільки себе».

Важливою деталлю цього подвійного опису – всередині душі та всередині дійства в кімнаті – є топос вікна, до якого герой підходив не один раз. Вікно виконує своєрідну роль єднання і протиставлення світу в кімнаті та на вулиці. Під час наради, коли герой не витримує, він саме до вікна підходить, аби набратися сил витримати обговорення, яке йому глибоко байдуже. Подібну ж роль виконує трюмо, яке якраз стоїть напроти вікна та відображує те, що відбувається на вулиці. Але на цей образ-символ покладається й інше навантаження: його холодний блиск віддзеркалює і роздвоєність душі Ростислава Михайловича, і двоїстість ситуації, у якій він опинився. Дзеркало постає своєрідним засобом оприявлення її, «де все повторено в своїй цілковитій тотожності і де все обернено й подвоєно» [2, 197].

Цікаво, що й сама ситуація виступу Ростислава Михайловича постає напівреальною та напівілюзорною. Це підтверджують *образи ґрунту*, який вислизає з-під ніг, *сну*, якого насправді немає, а є лише стан прострації та примари, які виникають як захисна реакція людини, котра прагне відсторонитися від дійсності; це і *далечинь*, яка виникає перед очима героя, але яка насправді лише майорить за вікнами Історичного музею.

Відтворюючи характер героя, його психологічну генезу, В. Домонтович завжди намагається дивитися на нього крізь призму індивідуальної природи особистості, зважати на його світогляд, внутрішні та зовнішні обставини, котрі формували його. Відтак характеротвірні

функція художнього простору полягає в тому, аби розкрити ту психологічну ауру, в котрій вирує психологічне буття персонажа, показати, як простір загалом чи окремі його локуси набувають онтологічної значущості для долі індивіда.

Ця сцена наочно продемонструвала головного героя як людину без ґрунту, тобто таку, яка через внутрішню й зовнішню дисгармонію не може вголос вимовити те, що думає, весь час зупиняє себе на цьому, тобто не може бути самим собою. Це одна сторона медалі. Але є й інша – суспільна дисгармонія, викликана до життя тотальним переляком через переслідування і репресії за інакодумство. Аналізуючи динамічні стани душі головного героя і його стосунків з оточенням письменник створив не тільки документ епохи, яка, не маючи ґрунту для чесного утвердження, використовувала облудні принципи моралі й духовної нівеляції особистості.

Тому-то двоаспектність зображення героя полягає в тому, що він то «потаємний», який кожного застерігає від необачних вчинків і слів, то «видимий», котрий одягає маску байдужості та прагне максимально відсторонитися від наявної ситуації. На роздвоєність Ростислава Михайловича, як і інших персонажів В. Петрова, вказувала й Соломія Павличко в передмові до видання: «З одного боку, вони раціональні та логічні, з другого боку, їхня поведінка межує з ірраціональністю, абсурдом, майже божевіллям. Тому тінь забороненого, але докладно прочитаного Фрейда, падає на окремі ситуації ...У них ніколи немає однозначних почуттів або оцінок. Це завжди любов/ненависть, це завжди суперечлива інтрига, це завжди аргумент, побудований за принципом: з одного боку...з другого боку ...» [5, 13].

Розкриттю психології головного героя, розчарованого соціальними та етичними теоріями 20–30-х років, сприяють і відповідні пейзажні вкраплення в тексті. Події розгортаються в Катеринославі. Для Ростислава Михайловича – це місто його дитинства та юності, але ще на початку твору стає зрозумілим, що він не хоче туди повертатися, опираючись відрядженню. Для людини рідна земля (свій «ґрунт») – це завжди місце спокою та гармонії, віднайдення себе в хаосі життя, в абсурдному світі. З головним героєм роману «Без ґрунту» відбувається зворотна ситуація: повертаючись додому, він втрачає ґрунт остаточно, втрачає сенс поняття «рідного». Цим підкреслюється парадоксальність персонажа, яка глибоко вмотивовується як внутрішніми, так зовнішніми чинниками. Болісні ідеї втрати малої батьківщини, котрі навалюють на героя, постійно варіюються в його внутрішньому мовленні, котре зосереджується навколо думки про місто його дитинства, яке тоді було топосом «ідилії вишневих садків», осередком «степового сонячного неба ...без примушених днів, без непередбачених тривог».

Повернувшись до Дніпропетровська в середині 30-х, герой відчуває себе чужим тут. Урбаністичні описи та окремі деталі передають психологічний стан героя, який переживає кризу остаточного відриву від дому. Про це свідчить контрастність образу міста, постійно підкреслена автором. З одного боку, герой прагне всмоктати його дух сонця і вишень, нічних матіол, блакитного неба й степу, а з другого – постійно наштовхується на жахливу реальність «руїн», «румовища», нефарбованих дахів, забитих навхрест парадних дверей палаців, колючого дроту, що заступив попалені в холодні зими паркани. Саме така контрастність міста тоді й тепер стає предметом міркувань персонажа про сьогодні і завтра країни в цілому, яка рухається в прірву: *«Люди втратили почуття сталості. Вони звикають жити в руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє. Свої доми вони обертають в випадкові притулки, хати – в печери або лігва, міста в переходові табори. Колишнє губерніяльне місто одноповерхових будиночків, що їх споруджували вчителі гімназії, панотці, штабс-капітани, колезькі асесори ... вмерло. Воно було розстріляне за перших років революції, його поглинув новий побут, і тепер воно було призначене для остаточного знесення ...»* (Курсив наш. – О.Ш., С.К.) [2, 216]. Цю ідею покликані відтворити і образ порожньої вулиці, і образ занедбаного Потьомкінського саду. Так, прогулянка «порожньою тихою вуличкою розлогого степового міста» навіює героєві приємні спогади про безтурботне дитинство та місто його юності. Водночас вона різко контрастує з образом його думок про колишнє, адже в тому топосі все було сповнене життям, метушнею, котра, однак, приносила справжнє задоволення.

Постійний діалог світів – світу дитинства і сучасного, – збудований за принципом контрастів, дає змогу не тільки підкреслити зміни в сприйнятті одних і тих же речей, у вікових відчуттях героя, але й у природі самих об'єктів, реалій життя, що потрапляють у поле обсервації головного героя, переплаваючись, як у тиглі, у його душі, котра болісно й безрадісно усвідомлює новації, які увірвалися з виром революції і радянської влади в буття людини. Автор вибудовує постійні паралелі, зіставляючи знані з дитинства і юності, близькі міста рідного краю, вивченого напам'ять ландшафту з тим, який вони мають вигляд під час небажаного повернення до батьківських порогів.

Глибина й переконливість корпусу прийомів психологічного аналізу, до яких вдається автор роману «Без ґрунту», не тільки підтверджують унікальність та непересічність художнього світу Віктора Петрова (В.Домонтовича), але талановитість епохи модернізму 20-х років ХХ століття в українській літературі, що далася взнаки в бурхливому розвитку прози, котра успішно прямувала шляхом відкриття діалектики душі героя,

а отже, і проникливого естетичного осягнення онтологічних проблем буття людини у крутозламну добу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Василюшин І. Віртуальний світ екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–75.
2. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи. – К.: Критика, 1999. – 384 с.
3. Загоруйко Ю. Віктор Петров (Домонтович) // Історія української літератури ХХ століття: У 2 книгах. – Кн. 1. – К.: Либідь, 1998. – С. 347–351.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
5. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – С. 3–16.
6. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шульган Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, проректор Одеської національної академії зв'язку ім. О.С. Попова.

Наукові інтереси: історія й поетика української літератури ХХ століття.

Карпова Світлана Андріївна – доцент Одеської національної академії зв'язку ім. О.С. Попова.

Наукові інтереси: історія й поетика української літератури ХХ століття.

ЕПОХА ШІСТДЕСЯТИХ ОЧИМА В. ДРОЗДА ТА І. ЖИЛЕНКО

Любов ЯШИНА (Дніпропетровськ)

У статті розглянуто своєрідність явища шістдесятництва ХХ століття як феномена української культури, що постає з листів В. Дрозда у творі «Ми зустрічалися на сонці, очима...» та книги поетеси І. Жиленко «Homo feriens».

The article deals with the peculiarity of 60-ties in XX century and regards that period as a phenomenon in Ukrainian culture, which has found its reflection in the letters by V. Drozd in his work «Our eyes met under the sun» and in the book by I. Zhelanko «Homo feriens».

Українські письменники Володимир Дрозд та його дружина Ірина Жиленко із покоління шістдесятників, яке в умовах тоталітарного духовного гніту зуміло зберегти чистоту душ, мужність і волю до свободи. Їхнє товариство освічених і талановитих, національно свідомих особистостей гуртувалося на взаєморозумінні, спільних ідеалах, шляхетності в стосунках. Слово, сказане ними, було «забезпечене нерозмінним запасом правди» (Є. Сверстюк). Державна сила через тиск, шантаж, залякування, табу на публікації понівечила й знищила багато людських доль, але не зламала цілого покоління.

Бажання подружжя відтворити картини минулих 60-х років зумовило використання в їхніх творах листів із сімейного архіву. Як констатує Михайлина Коцюбинська, епістолярій митців «різниться за обсягом, інформативною цінністю, психологічною наповненістю, емоційною напругою, творчим потенціалом – залежно від часу і національної традиції, обставин життя і психічного типу людини, від характеру адресата» [9, 163]. Зафіксоване в листах В. Дрозда, поєднаних у книзі «Ми зустрічалися на сонці очима...» (Кур'єр Кривбасу, 1999 р.), пам'ятні епізоди панорами 60-х, відтворені І. Жиленко в «Номо feriens» (Сучасність, 1997, 1998, 1999, 2002, 2003 pp.), привернули увагу як глибиною філософського осмислення дійсності, так і оригінальністю їхнього структурування в контексті творів. Листи, процитовані авторами, написані в 60-х роках, а прокоментовані наприкінці 90-х років, акцентують думку, що «все велике бачиться з відстані» [7, 56]. О.А. Галич називає таку структуру автокоментарем, характеризуючи її як новий жанр мемуарної літератури. «Специфіка в тому, що мемуарист коментує власні листи, написані раніше з позицій нового часу. Так Ірина Жиленко в спогадах «Номо feriens» коментує майже тисячу листів, написаних у 60-і роки, до свого чоловіка, що служив в армії. Аналогічний прийом використав і її чоловік, Володимир Дрозд, у творі «Ми зустрічалися на сонці очима...» [1, 48]. У спогадах подружжя наявні два погляди на ситуації, які вони описують: з одного боку, митці сприймають їх у реальному часі, з іншого – характеризують відповідно до набутого життєвого досвіду. Подібний підхід дав змогу В. Дрозду та І. Жиленко об'єктивно та об'ємно оцінити події доби шістдесятництва, активними учасниками якого вони були.

На сьогодні в літературознавстві відсутні ґрунтовні розвідки про твори В. Дрозда «Ми зустрічалися на сонці, очима...» та І. Жиленко «Номо feriens». Тому цікавим й актуальним є висвітлення своєрідності явища шістдесятництва ХХ століття в названих книгах. Оминаючи розгляд жанрової специфіки творів (де спостерігаємо неоднозначність думок науковців), зосередимо свою увагу на проблемі інтерпретації в листах В. Дрозда та І. Жиленко феномена шістдесятництва, його суттєвих рис, що уособлюються як у постатях самих авторів, так і їхніх друзів-шістдесятників.

У листах І. Жиленко та В. Дрозда, використаних ними у творах, багато особистого і в той же час вони містять вагомий матеріал для розуміння минулих років «шістдесятницького Відродження» (М. Коцюбинська). Для В. Дрозда вони – «історія покоління, голос покоління. Для тих, живих душею, кого ще цікавитиме в майбутньому історія минулих поколінь, їхні голоси» [3, 76]. Але якщо В. Дрозд, перебуваючи в атмосфері військового гарнізону, розмірковував про ту інформацію, яку отримував з листів дружини, друзів, то І. Жиленко – свідок духу шістдесятництва в Києві, вона в оточенні молодих літераторів, критиків, художників. І. Жиленко

пояснює народження своєї книги бажанням відтворити картину життя інтелігенції 60-х років, не претендуючи на повноту зображуваного, написати «про те і про тих, з ким життя часто зводило, і хто був (і є!) зіркою першої величини у небі моєї пам'яті» [7, 63]. Основна мета автора – зберегти ті «золоті блискітки», що складала дух шістдесятництва. Безцінність документалізму – в листах, в яких постають образи Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Опанаса Заливахи, Івана Драча, Михайлини Коцюбинської, В'ячеслава Чорновола та багатьох інших. Раритетом вважає вона запис своїх вражень рукою, ще теплою від потиску Івана Світличного чи Віктора Зарецького.

Листування протягом трьох років між В. Дроздом та І. Жиленко дала змогу розлученому тоталітарною системою подружжю «зростися душами» і не втратити один одного. В армійських листах В. Дрозда виразно відтворено складний внутрішній світ людини, яка опинилася далеко від Києва, від молоді дружини, друзів, позбавлена можливості плідно працювати в літературі. Звідси в листах і повнота самовираження при описі подій із власного життя, країни в цілому, в оцінках політичної, економічної, духовної ситуації в державі. Публікацією солдатських листів з коментарями В. Дрозд відтворив шлях і способи порятунку особистості в екстремальних умовах. У його листах – думки про буття митця, його роль у суспільстві, відгуки на події літературного життя, що вирувало в Києві, філософські роздуми, спогади про Євгена Концевича, Івана Драча, Валерія Шевчука, Василя Симоненка, записи про Івана Багряного та інших письменників.

Сформулювавши для себе принцип виживання митця в тоталітарну епоху, письменник у листі від 19 січня 1964 року занотував вагому тезу: «Митець має реалізуватися з допомогою своїх творів, а не голосових зв'язок». У сучасному коментарі до солдатських листів він зазначає, що ці узагальнювальні рядки виникли після довгих розмірковувань і болісних роздумів. Згадуючи написані ним оповідання «Білий кінь Шептало» і «Сонце», прозаїк акцентує, що їхня поява завдячує його духовному досвіду, набутому в армійські роки. Концептуальними є думки В. Дрозда про боротьбу за збереження себе як письменника. Саме наприкінці 1963 року він зрозумів можливості та підступність тоталітарної ідеологічної машини й поставив собі мету: «...за цієї тоталітарної, антитворчої системи, вижити і реалізуватися – у Слові» [2, 92]. Коментуючи цей лист у 90-х роках, В. Дрозд підсумував: «Головне, ми – реалізувалися в нашому слові» [3, 75]. Ці рядки, безперечно, стосуються і його дружини Ірини Жиленко.

Думки І. Жиленко співзвучні принциповим поглядам В. Дрозда на роль митця. У листі від 4 травня 1964 року поетеса виявила розуміння себе як митця, своїх завдань: «І все-таки я відчуваю, що буду писати гарно і чисто. Мене врятує якесь чортеня всередині (чортеня спротиву всім і вся), яке не дає мені писати якось не по-моєму, навіть якби я цього дуже хотіла».

В. Дрозд у листах до Ірини радить шукати заспокоєння в самій собі й висловлює побажання: «Я хочу, щоб ти боролася супроти зла ТВОРАМИ своїми» (лист від 8 січня 1964 року). Творчість для І. Жиленко – це відкриття особистого духовного світу. Відповідно до власної філософії поетеси, названій нею «радіснодушністю», домінують у її творчості одухотворені поезії. Як констатує І. Жиленко, вона не зреклася цього особливого стану при створенні й надалі віршів, не працювала на замовлення влади, «не переступила сама через себе»: «Поет в мені боровся за право бути собою» [7, 60]. Символічним супутником ліричного «я» І. Жиленко в її творчості виступає «чи не найголовніший» алегоричний образ «розчиненого у сад вікна». Дитячі спогади зберегли в уяві містчині антитетичність кольорів на картині: темного лісу й старого будинку з освітленим вікном. Наголошуючи на цьому враженні як першовитоку її творчості, І. Жиленко зауважує: «моє поетичне марення» вікном. Освітлене вікно для мене завжди – музика і таїна» [5, 33]. «Вікно у сад» – таку назву мали один із її віршів і збірка поезій, аналізуючи яку, М. Коцюбинська наголосила на обов'язковій присутності в них образу «вікна, розчиненого у сад» [8, 232], страктувавши його як символ творчості письменниці загалом. Як зазначає сама І. Жиленко: «Вікно у сад» – становлення людської душі, аж до усвідомлення себе (і в житті, і в поезії) розчиненим вікном.

Я не людина.

Я – вікно у сад» [7, 56].

Вікно в сад – частина помешкання І. Жиленкову складний для неї час, коли чоловік перебував у Забайкаллі. Його образ уособлював і творче натхнення, й надію на майбутнє І. Жиленко, й оптимістичне сприйняття нею довкілля: сонячного, хмарного, дощового, коли не лише природа, а й людина, спостерігаючи за нею, очищається і загартовується до нового життя. Як згадує авторка книги «Номо feriens», «Змінивши житло, я забрала з собою оте вікно в сад, бо розділити нас було вже неможливо» [7, 56]. У скрутних життєвих обставинах (хвороба чоловіка, доньки, фінансові проблеми, конфліктні ситуації) сили й насаги їй надавало вікно в сад. «Моє вікно в сад ніколи не зачинялось. Усе життя. Я й помру, залишивши його розчиненим...» [7, 56].

Як засвідчено листами, творчий процес тривав у В. Дрозда і в Забайкаллі, він працював над новими художніми творами тільки тоді, коли відчував: «не можу не писати» (лист від 17 січня 1964 року). Про свій творчий стан він зауважив у листі від 10 лютого 1964 року: «... я нині пишу не для друку, не маю необхідності поспішати, аби друкуватися, як це було в Києві. А з іншого боку, якщо я не напишу хоч сторінки, хоч абзацу, день видається намарно прожитим, і я мучуся від безнадії та розпачу» [2, 108]. Сенс свого існування письменник вбачає у творчості, а зрілість митця – у вираженні себе, коли є потреба сказати про щось людям. У цьому контексті звучить і порада дружині в листі від 13 січня 1964 року: «Я

закликаю тебе до морального вдосконалення, до самозаглиблення, щоб твори твої народжувалися від душевної щедрості...»

Праця для душі, а не для друку – кредо й поетеси І. Жиленко. У листі від 17 квітня 1964 року наголошено на її внутрішньому «радіснодушному» стані: «Пишеться запоем, аж втомлююсь від них (віршів – Л.Я.). Не встигну поставити крапку, як знову тягне писати ці безкінечні варіації на теми снів, чекання, дощової весни...» [7, 49]. Друзі-шістдесятники не раз відзначали камерність і духовність поетичного доробку І. Жиленко. Роман Корогодський, прочитавши її вірші, сприйняв їх як вияв праці для душі, підкресливши «щирість, дивовижну довірливість і кристалеvu чистоту» її поезій, про що й написав В. Дрозду в листі від 7 листопада 1964 року. На противагу шістдесятникам, київські критики, навпаки, вважали поезію І. Жиленко неактуальною і дивною через наявність у ній «незрозумілого відчуття радості». Роман Корогодський відкидає таку оцінку й акцентує на появі в її поезіях концепції світу найрізноманітніших відтінків і настроїв. І. Жиленко зауважує, що цей лист на 17 сторінках зберігається в їхньому приватному архіві, що не з усіма судженнями, висловленими в ньому, вона погоджується, проте наводить його у своїй книзі з конкретною метою: згадати «геніального видавця», яким так і не став Роман Корогодський. «Йому, як і Михайлині Коцюбинській, як і багатьом іншим розумним і талановитим людям, на яких впала тінь бунтівного шістдесятництва, йому довелося три десятиліття сиднем сидіти на скромній службі, а не виборювати наукові звання, друкувати дослідження, нести свої посправжньому широкі знання в маси <...>. Поламані долі, змарновані сили, скривджені душі» [7, 68].

На початку 60-х років творча молодь, представників якої пізніше назвуть шістдесятниками – «розумними, мислячими, зухвалими, які несли нові віяння, розкутість думки і слова, пошуки того справжнього, чого прагнуть молоді серця» [10, 9], влаштовувала літературні вечори, диспути, мандрівки. Ірина Жиленко відвідувала Клуб творчої молоді, писала вірші, обговорювала їх з однодумцями. Спілкування з друзями, які завжди були поруч, розмови віч-на-віч, «коли душа стоїть високо», й створили І. Жиленко. «Не було б мене такої, якою я є», якби не «шістдесятники», – зазначає вона. У книзі «Номо feriens» у портретних характеристиках сучасників, друзів письменниці підкреслює їхні найсуттєвіші риси. У характеристиці Михайлини Коцюбинської виділяє мужність, силу духу. За підтримку шістдесятників називає її ідеалом, «Людиною Благородною». У Євгена Сверстюка – завзятість, енергійність; Опанаса Заливахи – скромність, доброзичливість, романтичність; Вінграновського – талановитість: «Вінграновський читав вірші. Прекрасні вірші!» [7, 74]. В Івані Світличному її увагу привертають доброчесність, принциповість у поглядах; в Аллі Горській – духовна велич: «Довго розмовляла з Аллою. Виявила для себе дивну річ. Окрім великої талановитості, в Аллі є ще

інстинкт самозбереження духовного» [7, 42]. В'ячеслав Чорновіл вражає її всебічною обдарованістю: «Славко [Чорновіл] ерудований на всі боки – колосальні знання з історії, мистецтва, фольклору, діалектології тощо» [7, 55]. Євген Концевич для неї – втілення внутрішньої і зовнішньої краси : «Женько Концевич – людина ідеально красивої душі й не менш вродливої зовнішності» [7, 60–61]. Влучно підмічені поетесою властивості друзів дають змогу їй стверджувати, що кожен із кола шістдесятників – це особистість, самодостатня індивідуальність: «Усі ми були різні, і кожен був прекрасний своєю неповторною красою» [7, 60]. І як підсумок – рядки з листа до В. Дрозда від 23 травня 1964 року: «Як бачиш, Жиленко закохана в своїх друзів. І, мабуть, навіки».

Руйнуючи загальноприйняті стереотипи, шістдесятники протистояли злу в тоталітарній державі й цим визначили свій подальший шлях, життєві та творчі випробування, що випали на їхню долю. Згадка про витривалість шістдесятників у скрутні часи поневірянь, заслань і навіть смерті завершується резюме: «...справжньої визначеності, цінності алмазу набули ці люди, пройшовши крізь горно страдництва» [7, 56]. Державна ідеологічна машина методично винищувала молоде покоління шістдесятників. Така задушлива атмосфера, що панувала в Києві в 60-х роках – наклепи, плітки, інтриги і «відверте цькування відомих людей» («Ліна й Іван – люди сильні. Ми поряд із ними – киселі молочні. Але... перед всіма нами – страшна і несхитна стіна, і кожен б'ється в неї як може, на скільки йому вистачає сили» (лист від 6 червня 1964 року), зумовила трагедію для культурного життя міста – пожежу в Київській Публічній бібліотеці, що сколихнула суспільство. За свідченнями І. Жиленко, «згоріли найцінніші українські пам'ятки і стародруки. «Плач вавілонський» стояв по спаленій українці, архівам Грінченка, знищеним каталогам». Про це В. Дрозд дізнався із її листів. Допомогала йому стійко переносити життєві випробування, як стверджує В. Дрозд, і підтримка друзів-шістдесятників (Сверстюка, Концевича, Шевчука, Корогодського, Дзюби), які не лише писали йому листи, а й надсилали журнали, книги. Тепло відгукується прозаїк про Євгена Концевича: «...зворушливий лист від Женьки Концевича. Боже, яка все ж славна він людина! Допоки такі люди існують на світі, варто жити» [3, 113], характеризує його як чесну, мужню, світлу людину. У листі від 21 лютого 1964 року В. Дрозд згадує про Івана Світличного, акцентуючи увагу на його національному світовідчутті, захопленні образом України. У згадках про Василя Симоненка наявні оптимістичні портретні деталі: «усмішка», «його завжди веселі, смішні оповідки» (лист від 18 грудня 1963 року), високі оцінки його поетичного таланту: «Симоненко – талант суспільний». Його смерть не залишила байдужим В. Дрозда. У його листі від 20 грудня 1963 року звучить туга з приводу раптової смерті Василя Симоненка, біль через розуміння неможливості зібратися разом із друзями-шістдесятниками, щоб послухати

музику чи почитати вірші. В. Дрозд характеризує В. Симоненка як людину-борця проти насильства, «за внутрішню і зовнішню свободу». З цього приводу в письменника виникає запитання, що залишається відкритим: «Чи справедливо це?» Панівними в тексті солдатського послання від 22 грудня 1963 року є рядки про життєвість Симоненкового духу, що збережений у його поезіях, які із захопленням читають товариші В. Дрозда по службі, а один із солдатів навіть перекладає вірші Василя російською мовою. Після перечитання «Легенди» Симоненка, прозаїк, як відзначено в листі, зробив висновок, що не тільки думки й переконання поета живуть у ньому, а і його дух, заради якого письменнику варто творити в літературі.

Взірцем витримки для В. Дрозда, як і для багатьох в умовах переслідувань, був Т.Г. Шевченко, вірші якого перечитував у «Кобзарі». Шевченкові поетичні рядки допомагали йому в скрутних ситуаціях. В. Дрозд осягнув становище поета, який потрапив після Академії мистецтв до солдатської казарми біля Каспію, і зрозумів надзвичайну силу волі Кобзаря, на долю якого випало «десять років солдатчини, глухих, як ніч...» [2, 89]. У порівнянні із ним він усвідомлював своє життєве випробування як «незрівняно легше». Спільність своєї долі «із кращими людьми світу» В. Дрозд сприймав як символ, що надавав його побутуванню в далеких краях певного сенсу. У листі від 18 березня 1964 року І. Жиленко перерахувала В. Дрозду події «святкування» шевченківських днів. Епітет «ганебно» точно передав її емоційний стан: мітинг біля пам'ятника Шевченку в парку, оточеному міліцією, тривав «три хвилини», студентів не пустили до зали оперного театру, поки на сцені «під набундюченим портретом Шевченка вигинали свої торси акробати» [6, 39]. Так само негативно оцінювала вона в листі до В. Дрозда проведення Шевченківського форуму та Шевченківського пленуму в травні 1964 року, що відбувалися «показушно, помпезно, лицемірно», встановлення в університеті жахливого «бундючого» погруддя поета, появу обличчя великого Кобзаря на цукерках і мильних обгортках. Як засвідчують листи В. Дрозда, ці події викликали в нього обурення.

Перебуваючи в армійському гарнізоні, В. Дрозд відкрив для себе «формулу виживання: треба мати в душі власний світ, самобутній, самодіючий, самодостатній. І тоді уся ота прославлена двадцятим століттям тоталітаризація навколишнього суспільства скочуватиметься із вас, як дощова вода із добре складеної скирти соломи» [3, 78]. Такий світ був для В. Дрозда синтезом доброти й любові дружини, рідних, друзів. Його погляди на любов і доброту співзвучні із загальнолюдськими цінностями. У листі від 24 квітня 1964 року зазначено: «Від доброти, яку культивуую у собі, багатішаю не лише я, від доброти окремої індивідуальності багатішає весь світ. Єдина релігія, яка варта людей, – це доброта, любов. Але її не можна пізнати розумом, її треба відчувати серцем». Важливою та доцільною у контексті виступає батькова порада в листі до

сина: «Тисячу разів обміркуй, перше, аніж осудити когось, мовити зле слово. Полюби добре начало у найненависнішій тобі людині, водночас ненавидячи погане у ній, і ти побачиш, що світ навколишній здасться іншим і станеш ти багатшим у цьому дивному світі...» [4, 101]. Ставитися до людей і до світу доброзичливо, приязно – основа оптимістичного способу життя І. Жиленко, дотримуючись якого вона завжди знаходить час «освідчуватись у любові всьому найдорожчому».

Таким чином, з листів подружжя чітко виокреслюється думка, що в шістдесяті роки існувало покоління «розбudzених», актуальну діяльність якого підкреслено за допомогою дієслів: жило, діяло, боролось. «Покоління Івана Світличного, Алли Горської, Василя Стуса. Я називаю тут лише найвідоміших, тих, хто невдовзі покладе свої голови на плаху. Покоління, яке пізніше назвуть шістдесятниками» [4, 115]. Покоління, до якого належали В. Дрозд та І. Жиленко.

У своїх творах вони розглядають феномен шістдесятництва й шістдесятників як самобутню епоху в житті країни, репрезентуючи себе і як свідків, і як безпосередніх учасників процесу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
2. Дрозд В. Ми зустрічалися на сонці, очима... // Кур'єр Кривбасу. – №109. – С.67–111.
3. Дрозд В. Ми зустрічалися на сонці, очима... // Кур'єр Кривбасу. – №110. – С. 73–113.
4. Дрозд В. Ми зустрічалися на сонці, очима... // Кур'єр Кривбасу. – № 111. – С.73–115.
5. Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – №9. – 1997. – С.12–68.
6. Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – №1. – 1999. – С.27–54.
7. Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – №2. – 1999. – С.40–68.
8. Коцюбинська М.Х. Вікно у сад: «Вибране» І.Жиленко // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т.2. – К.: Дух і літера, 2004. – С.230–236.
9. Коцюбинська М.Х. Епістолярна спадщина Василя Стуса // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т.2. – К.: Дух і літера, 2004. – С.163–184.
10. Гарнашинська Л.Б. Михайлина Коцюбинська: «Бути собою». – К.: Національна парламентська бібліотека України, 2005. – 60 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Яшина Любов Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи та гуманітарної підготовки Академії митної служби України.

Наукові інтереси: літературний процес 60-х років ХХ століття.

ЗМІСТ

Микола КОДАК (Київ). ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ ПАЛОМНИЦТВО АБО ІГРИ НА МАПІ ПОСТМОДЕРНУ	3
Ольга КОЗІЙ (Кіровоград). РОМАН ІВАНА ЧЕНДЕЯ «ПТАХИ ПОЛИШАЮТЬ ГНІЗДА...» ЯК ДИНАМІЧНИЙ ПОРТРЕТ ОСОБИСТОСТІ НА ЗЛАМІ ДВОХ ЕПОХ.....	10
Анатолій КОЗЛОВ (Кривий Ріг). ДУША БЕЗДУШНОГО	17
Віталій КОРНЄВ(Київ). ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ У ПРОЦЕСІ РЕДАГУВАННЯ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТВОРУ	23
Леонід КУЦЕНКО (Кіровоград). NON OMNIS MORIAN (ЄВГЕН ЧИКАЛЕНКО У СПОГАДАХ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА).....	29
Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград). «БЕЛЕТРИСТИКА НА НАУКОВОМУ ТЛІ»: СВОЄРІДНОСТІ ЖАНРУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Д. ГУМЕННОЇ ТА ВАЛ. ШЕВЧУКА)	35
Інна ЛВИЦЬКА (Кіровоград). ПСИХОЛОГІЗМ ПРОЗИ Л.ПЕРВОМАЙСЬКОГО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПОЗИЦІЇ АВТОРА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ОПОВІДАННЯ НЕ ДЛЯ РОЗВАГИ» Л.ПЕРВОМАЙСЬКОГО)	46
Жанна ЛЯХОВА (Київ). УКРАЇНСЬКИЙ ВІТАЇЗМ І ФІЛОСОФІЯ ОХЛОСУ	56
Ганна МАКОВЕЙ (Кіровоград). ТАБУ І СУБЛІМАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ).....	75
Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА (Одеса). У РОЗДУМАХ ПРО «БЛАЖЕННОГО МУЖА» (ПСАЛОМ 1 В УКРАЇНСЬКОМУ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ).....	83
Сергій МИХИДА (Кіровоград). У «ПОЕТОВІЙ КЛІНЦІ»: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ПІД СКАЛЬПЕЛЕМ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ	90
Stephan MYSHANYCH (Donetsk). THE FOLK REVENGES IN CARPATHIAN MOUNTAINS	100
Валентина НАРІВСЬКА (Дніпропетровськ). ПОВІСТЬ Я. ГАЛАНА «ГОРИ ДИМЛЯТЬ» ЯК ORDO AMORIS	117
Володимир ПАНЧЕНКО (Київ). ЗАГАДКОВИЙ КОСТОМАРОВ	131
Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград). КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ В.ВИННИЧЕНКА.....	139
Ірина РУСНАК (Вінниця). ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЛАСА САМЧУКА	145
Валентина САЄНКО (Одеса). СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І МУЗИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ – ДОМІНАНТИ ПОЕТИКИ В. ДОМОНТОВИЧА	154
Любомир СЕНИК (Львів). УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ: ПОГЛЯД КРИЗЬ СТОЛІТТЯ.....	165
Анатолій СИТЧЕНКО (Миколаїв). МОРФОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	175
Олег ТАРАН (Кіровоград). ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛІНИ КОСТЕНКО У ПЕРШИХ ТРЬОХ ЗБІРКАХ.....	180

Марина ТАРНАВСЬКА (Кіровоград). ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДТЕКСТ ТВОРІВ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА	190
Людмила ТАРНАШИНСЬКА (Київ). ПАРАДИГМА «ЗЕМЛІ» І «НЕБА» ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ПОДОЛАННЯ «МЕЖІ» (БАЛАНСУВАННЯ ВІКТОРА КОРДУНА НА ЛЕЗІ «МІЖ»)	196
Наталія ФЕНЬКО (Кіровоград). СЕМАНТИКА ОБРАЗУ ЗМІЯ У ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СРІБНЕ МОЛОКО»	209
Надія ФЕРЕНЦ (Ужгород). ПОЕТИКА ЛІРИКИ ЗОРЕСЛАВА	214
Іван ХЛАНТА (Ужгород). ОСКАР КОЛЬБЕРГ І ФОЛЬКЛОР КАРПАТ	222
Ганна ЦЕРНА (Кіровоград). «ВИЧИСТІТЬ СПЕРШУ СЛІД ХРИСТОПРОДАВЦЯ У СВОЇХ СУМЛІННЯХ!» (ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО ОЧИЩЕННЯ В ПОВІСТІ Р.ІВАНИЧУКА «СМЕРТЬ ЮДИ»)	235
Ірина ЦЮП'ЯК (Дніпропетровськ). МАСКА «ЕГО» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО	242
Олексій ЧУГУЙ (Харків). ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ	245
Олена ШУЛЬГАН, Світлана КАРПОВА (Одеса). МАЙСТЕРНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ В РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ҐРУНТУ»	264
Любов ЯШИНА (Дніпропетровськ). ЕПОХА ШІСТДЕСЯТИХ ОЧИМА В. ДРОЗДА ТА І. ЖИЛЕНКО	271

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія: Філологічні науки (літературознавство)

Випуск 64

Частина 2

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 03.02.2006. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 18,67. Тираж 300. Зам. № 4264_2.

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.

Тел.: (0522) 28 59 84.

Факс.: (0522) 24 85 44

Е-Mail.: mails@kspu.kr.ua