

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:
Філологічні науки
(літературознавство)

Випуск 111

Кіровоград – 2012

ББК 83
Н 34
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 111. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – 284 с.

ISBN 966-8089-24-3

До Наукових записок уміщені статті, в яких розглядаються актуальні проблеми сучасного українського літературознавства.

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

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 10 від 28 травня 2012 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Клочек Г. Д. – доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор)

Таран О. І. – кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар).

Лучик В. В. – доктор філологічних наук, професор.

Манакін В. М. – доктор філологічних наук, професор.

Марко В. П. – доктор філологічних наук, професор.

Ожоган В. М. – доктор філологічних наук, професор.

Панченко В. Є. – доктор філологічних наук, професор.

Поляруш О. Є. – кандидат філологічних наук, професор.

Семенюк О. А. – доктор філологічних наук, професор.

Романцевич В. К. – редактор.

Демченко С. В. – технічний редактор.

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2012

ВНУТРІШНЯ ГАРМОНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ЙОГО ЦІЛІСНОСТІ ТА ХУДОЖНЬОЇ ДОВЕРШЕНОСТІ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті досліджується внутрішня гармонізація в художньому творі таких компонентів поезики як ритмомелодика, мова, композиція. Висновки будуються на врахуванні попереднього наукового досвіду (Ейхенбаум Б., Жирмунський В., Ліхачов Д., Тимофєєв Л., Чичерін А.). Внутрішня гармонізація поезики твору розглядається як один із важливих чинників його художньої довершеності.

Ключові слова: внутрішня гармонізація твору, цілісність твору, поезика, синергетика, системність, формальна школа.

The article investigates inner harmonization in a literary work of such components of poetics as rhythm melody, language and composition. The conclusions are made on the basis of the previous scientific research (B. Eikhenbaum, V. Zhirmunsky, D. Likhachyov, L. Tymofeyev, A. Chycherin). Inner harmonization of the literary work poetics is viewed as one of the most important factors of its artistic perfection.

Key words: inner harmonization of a literary work, text integrity, poetics, synergy, systemity, formal school.

Підводячи підсумки результатів нашого аналізу “під мікроскопом” фрагменту новели В. Стефаніка «Катруся» [див.: 4, с. 19–54], ми прийшли до висновку, що такі компоненти поезики як змістові прийоми, ритмомелодика, мова, композиція є системно взаємопов’язаними. Йдеться про взаємозалежність, взаємоузгодженість усіх виражальних компонентів твору. У високохудожньому літературному творі ця проблема так чи інакше вирішена. Та не у всіх дослідженнях поезики художніх творів, не кажучи вже про літературно-критичні, “рецензійні” розбори, помітні спроби проаналізувати і пояснити взаємозалежність виражальних компонентів. Треба визнати, що найчастіше ця проблема внутрішньої гармонізації твору, що приховує у собі найбільш втаємничені “секрети” художності, навіть не ставиться.

Враховуючи складність питання, розгляньмо бодай пунктирно його історію. Це спрямує хід його сьогоденішнього осягнення.

Деякі дослідники художності вже звертали увагу на проблему внутрішніх взаємозв’язків твору. Одним із перших нею зацікавився В. Жирмунський. Ще у 20-х роках він не тільки помітив і показав на ряді прикладів взаємозв’язок виражальних компонентів, а й визначив силу, що зумовлює ці взаємозв’язки: “У живій єдності художнього твору вони (художні прийоми. – Г. К.) пов’язані між собою непорушно, як пов’язані у кожному слові його фонетичні, морфологічні, смислові і синтаксичні особливості. [...] В живій єдності художнього твору всі засоби взаємозалежні, підпорядковані одному художньому завданню [...]. В художньому творі ми маємо не просте співіснування відокремлених і самоцінних прийомів: один прийом вимагає іншого прийому, йому

відповідного. Всі вони визначаються єдністю художнього завдання даного твору і в цьому завданні отримують своє місце і доцільність” [2, с. 33–34].

Отже, В. Жирмунський говорить про взаємозв’язок художніх засобів. Та ми вже знаємо, що вони групуються в компоненти – мова твору, композиція, ритміка і т.д. Таким чином, можна виділити новий рівень взаємозв’язків – *гармонізацію власне компонентів*. Саме цей рівень зв’язків В. Жирмунський висвітлив недостатньо, хоча виявив і описав деякі об’єктивно існуючі зв’язки між композицією і мовою ліричних творів х [3].

Представники російської “формальної” школи ввели у науковий обіг поняття *домінанти*, яке мало велике значення для розвитку уявлень про зв’язки між виражальними компонентами. Б. Ейхенбаум писав про гармонізацію компонентів як про компроміс, що склався під впливом якогось одного, найбільш активного за своєю функцією компоненту: “Художній твір завжди – результат складної боротьби різних формуючих елементів, завжди – компроміс. Ці елементи не просто співіснують і не просто відповідають один одному. Залежно від загального характеру стилю той чи інший елемент має значення організуючої *домінанти*, яка панує над іншими і підпорядковує їх собі” [1, с. 332]. Чітке визначення поняття *домінанти* дав Р. Якобсон: “Домінанту можна визначити як фокусуючий компонент художнього твору: вона керує, визначає і трансформує інші компоненти. Домінанта забезпечує інтегрування структури” [10, с. 56].

Представники “формальної” школи майже одностайно визнають, що один із компонентів детермінує відносини між усіма іншими компонентами. Мова, отже, йде про *домінанту як про системотворчий фактор*. Інших, позатекстових, факторів учені ОПОЯЗу не бачили. Безумовно, що їх позиція була “кроком назад” у порівнянні з концепцією В. Жирмунського, який визнавав за “єдністю художнього завдання” системотворчу функцію. Концепцію *домінанти* опоязівці переважно декларували в загальному плані – у конкретних дослідженнях її істинність підтверджувалася не так переконливо. Як правило, *домінантним* компонентом вони називали ритм.

Треба віддати належне представникам “формальної” школи, які виявили існування внутрішньотекстової *домінанти*. Та було б грубою помилкою визнавати ритм як єдиний внутрішній системотворчий чинник. Завдяки подальшому розвитку системних уявлень про поетику літературного твору вчені прийшли до думки, що питання про *домінанту*, так само як і питання про взаємозв’язок компонентів твору, значно складніше.

Цікаві спостереження над взаємозв’язками компонентів твору знаходимо у роботах відомого Львівського вченого О. Чичеріна: “У Бальзака вихідний звук грубуватого, звідусіль нахапаного, войовниче життєвого слова веде до невірноваженого, скуйовдженого синтаксичного ладу, до щедрої деталізації, до контрастно покладених кольорів, до

нагромадження подій в середині роману і до нагромадження романів у “Людській комедії” [11, с. 232]. Отже, особливості слова письменника визначають синтаксичний лад, щедрість деталей, кольоровий колорит твору, специфіку сюжету та композиції. Такі ж причинно-наслідкові зв’язки очевидні і в поезиці Флобера: “... Відшліфований звук ретельно зваженого флюберівського слова – матерія, що творить струнккість фрази, її легке динамічне зчеплення, образну систему з ясно і м’яко покладеними фарбами” [11, с. 232].

О. Чичерін виявляє проникливе бачення внутрішніх зв’язків у художніх системах Бальзака, Флобера, Л. Толстого. Для нас ці спостереження дуже цінні. По-перше, вони переконують, що зв’язок між компонентами художньої системи має причинно-наслідковий характер. Вочевидь, ці зв’язки складаються під час становлення поетичної системи. Їх формування – це завжди процес, що має свою логіку. По-друге, спостереження вченого виділяють домінуючу функцію слова, спростовуючи цим самим положення про ритм як постійний і головний за своїм значенням компонент, що визначає характер взаємозв’язків між іншими виражальними компонентами твору. (Це не означає, що ритм не може відігравати домінуючу роль. Просто О. Чичерін говорить, що крім нього детермінуючу функцію в змозі виконувати й інші компоненти).

У книзі “Слово у вірші” Л. Тимофєєв приділив багато уваги проблемі взаємозв’язків між компонентами поетичного твору. Вчений теж визнав за словом (тобто мовою твору) системотворчу функцію. Окрім того, він прояснював ряд принципових питань, серед яких особливе значення має ідея підходу до внутрішніх зв’язків твору як таких, що обумовлюють *взаємосприяння* усіх виражальних компонентів на досягнення “корисного результату”. Вчений ілюструє цю тезу наочним прикладом, запозиченим у академіка П. Анохіна: “Подивіться на кошеня, яке ритмічно почухує себе з метою позбавитись якогось подразливого агента біля вуха. Це не тільки тривіальний “почісувальний рефлекс”. Це у певному розумінні слова консолідація всіх частин системи на результаті. Дійсно, в такому випадку не тільки лапа тягнеться до голови, тобто до пункту подразнення, але й голова тягнеться до лапи... Тулуб також вигнутий таким чином, що полегшуються вільні маніпуляції лапою. І навіть три прямо не зайняті почісуванням кінцівки розміщені таким чином, щоб з точки зору пози тіла і центра ваги забезпечити наслідок...”

Як бачимо, весь організм “спрямований” до фокуса результату, і отже, ні один м’яз тіла не залишається байдужим до корисного наслідку. Ми маємо у повному розумінні слова *систему відношень*, що повністю підпорядкована отриманню корисного для організму в даний момент результату” [7, с. 25].

Цей приклад дуже корисний для створення правильних уявлень про взаємозв’язок виражальних компонентів. Згодом пересвідчимось, що не всі

компоненти працюють на досягнення “корисного результату”, окремі з них можуть послаблювати свою функціональність – і у цьому полягатиме їх внесок в ту “загальну справу”.

Цей короткий огляд не дозволяє створити повну картину руху дослідницької думки на шлях усвідомлення проблеми взаємозв’язків між компонентами. Та все ж його достатньо для отримання “точки опори”, відштовхуючись від якої, можна в подальшому вибудовувати концепцію внутрішньої гармонізації літературного твору.

Є вагомі підстави стверджувати, що подальша розробка проблеми внутрішньої гармонізації літературного твору потребує серйозного вивчення напрацювань, здійснених у сфері синергетики. Справа у тому, що власне ця наука, як про це вже йшлося, вважає предметом свого дослідження процеси самоорганізації складних систем. Проте засновник цієї науки Герман Хакен уточнює її завдання таким чином: синергетика вибудовує теорію “спільних дій багатьох систем, у результаті яких на макроскопічному рівні формується нова структура і відповідне функціонування” [9, с. 7]. В іншому місці той же Г. Хакен характеризує синергетику як “науку про взаємодію” [6, с. 54].

У межах синергетики зародився напрям *теорія автопоезиса*, прибічники якого вивчають “питання про те, як самопідтримуються біологічні структури” [6, с. 54].

Чи може синергетика допомогти літературознавцям в осмисленні проблеми внутрішньої самоорганізації літературного твору? На це питання можна відповісти лише тоді, коли відбудуться вагомі спроби екстраполювати досягнення цієї науки на літературознавче поле. А поки що можна впевнено стверджувати лиш одне: знайомство літературознавців з парадигмами синергетики є дуже важливим для нього знайомством з “іншим” досвідом. Власне при зіткненні цих двох досвідів відбуватиметься така корисна річ як породження нових ідей, кутів зору, підходів і т.д. В цьому плані набутки науки про літературу в осмисленні процесів взаємосприяння компонентів можуть бути вельми цікавими для щойно згадуваної теорії автопоезиса. Треба визнати, що думки про взаємосприяння компонентів літературного твору з’явилися задовго до появи синергетики як науки.

Інший не менш корисний результат взаємодії побудованого на системологічній основі літературознавства і синергетики полягає в тому, що співпадіння результатів, добутих на полі цих двох наук, є моментом їх самоствердження, переходу в парадигму.

Перш за все треба відзначити, що взаємоузгодженість “технічних” компонентів (а власне вони знаходились у центрі уваги представників “формальної” школи) є проявом процесу всезагальної гармонізації художнього організму, що відбувається під час його творення. Взаємоузгоджуються, гармонізуються не тільки “технічні” елементи і

компоненти (засоби словесного вираження, ритміка, композиція і т.д.), але і змістові (система образів-персонажів, інші складники художнього світу). Як уже зазначалось, процес гармонізації – адекватний процесу оптимізації. Це справді всеохоплююче явище, що стосується кожної найдрібнішої “клітинки” художнього організму. І спрямовується він усім комплексом системотворчих факторів, серед яких провідна роль належить авторській установці, на кінцевий художній результат. Звичайно, дослідник має право вивчати взаємозв’язок тільки між “технічними” компонентами. Не виключено, і навіть, навпаки, дуже ймовірно, що при цьому він досягне об’єктивних результатів. (Адже, наприклад, не так і важко виявити у високоорганізованому творі зв’язок між ритмом і композицією). Але такий методичний підхід навряд чи можна вважати оптимальним, тому що виявлені відношення не дадуть уявлення про головні системні зв’язки, що визначають функціонування твору як цілісного організму.

Ми не зрозуміємо всезагального для художнього твору процесу гармонізації всіх його складників, якщо проігноруємо художній світ твору, не розгадаємо законів, які сформували його як цілісність. Загалом це положення є головною методологічною вимогою системного аналізу поезики літературного твору. Воно також чинне і при системному аналізі індивідуальної поезики: “Вивчаючи художній світ твору, автора, напрямку, епохи, треба звертати увагу перш за все на те, яким є той світ, у який вводить нас твір мистецтва, яким є його час, простір, соціальне та матеріальне середовище, які в ньому закони психології і руху ідей, які ті загальні принципи, на основі яких всі ті окремі елементи пов’язані в єдине художнє ціле” [5, с. 87].

Внутрішній світ твору, що осягає тему з недостатньою повнотою не може не бути цілісним. Це об’єктивна закономірність. У свою чергу, цілісність твору можлива тільки за умови гармонізації відносин між його компонентами. У такому випадку “технічний момент” художнього твору також породжується як цілісність, так як оформлює цілісну форму, тобто внутрішній світ твору. Д. Лихачов неодноразово вказував на органічний зв’язок закономірностей внутрішнього світу твору і його “технічного моменту”. Звернімо увагу лише на деякі спостереження вченого: “Там, де превалює сюжет, внутрішній світ твору завжди у тій чи іншій мірі “неутруднений”. Опір середовища падає, час пришвидшується, простір розширюється. Метроном дії коливається швидко і широко” [5, с. 87]. Характеризуючи художній світ Ф. Достоевського, Д. Лихачов наголошує, що він «працює» на «малих зчепленнях, окремі частини його мало пов’язані одна з одною. Причинно-наслідкові прагматичні зв’язки слабкі. Світ цей [...] завжди ніби подрібнений, його побутові закономірності часто порушуються.

У світі творів Достоевського царюють різноманітні відступи від норми, панує деформація, люди відзначаються дивацтвами, їм притаманні безглузді

вчинки, недоладні жести, дисгармонійність, непослідовність [...] Події відбуваються неочікувано, раптово, непередбачено” [5, с. 86]. Всі ці особливості внутрішнього світу творів великого письменника позначаються у його літературній техніці, в особливостях мови. «Раптом», «навіть», «між іншим», «досить», «мовби», «якийсь», «не зовсім» є часто вживаними словами. «Любов до несподіванок, неозначеності, – пише вчений, – провадить Достоевського до своєрідного «плетення слів»: «Гублячись у вирішенні цих питань, вирішую їх обійти без всякого вирішення» [5, с. 83–84].

Важливо визначити домінантні особливості художнього світу твору, які зумовлені найбільш характерними особливостями мистецького бачення автора. Скажімо, повільний плин художнього часу у творі, як правило, відображає підвищений аналітизм авторського світобачення: він уважно придивляється до реалій предметного світу, детально простежує психологію персонажів. Зрозуміло, що в такому випадку плин художнього часу уповільнюється, це, у свою чергу, зумовлює характер сюжету, мови, ритміки, композиції.

Думається, що при вирішенні питання про домінантний компонент, як про внутрішній системоутворюючий фактор, треба враховувати, що він найчастіше – пряме продовження зовнішнього («поза текстового») системоутворюючого фактору. Зовнішній системоутворюючий фактор, відображаючи особливості художнього бачення автора і зумовлюючи специфіку художнього світу твору, з особливою виразністю матеріалізується в якомусь одному компоненті. Як правило, це слово (мовна підсистема). Треба враховувати той важливий факт, що домінантний компонент є власне мовним, тобто він детермінує інші компоненти мовної підсистеми, визначаючи її своєрідність, її “обличчя”. Набувши таким чином своєрідності, мовна підсистема, у свою чергу, визначає відносини між іншими компонентами поезики. О. Чичерін показав, як зміни тільки в одному елементі мови твору – епітеті – можуть викликати глобальні зрушення у всій художній системі письменника: «Вже те, що Лев Толстой замінює пушкінський епітет, цей постріл, що завжди попадає у ціль, епітетами більш розтягнутими у часі, довгозвучними, ритмічно розрідженими, тягне за собою і синтаксичний лад, здатний охопити у часі, і в душевному значенні, і в ідейних протиставленнях небувало широку течію життя”. “... Нововведений Толстим динамічний, мінливий епітет обумовив наростання прислівникових і дієприслівникових утворень, нагромадження додаткових речень, які і дроблять, і зв’язують рух життя. І композиційна перенасиченість дії, і навіть об’єм роману-епопеї, все одне до одного» [11, с. 232, 234].

Та треба визнати, що накреслена схема дії слова як внутрішнього системоутворюючого фактору не настільки універсальна, щоб її застосовувати у всіх випадках. Найбільше вона придатна для аналізу прози.

Та, напевно, не слід абсолютизувати роль ритму. Досить часто поети і прозаїки говорять про визначальну роль ритму початкової фрази. Необхідно враховувати, що ритм, мелодика, спричиняється певним смисловим началом, який у процесі написання твору набуває логічно-семантичної виразності. У такому випадку визнати пріоритет ритмомелодики – це недооцінити ті, може, спершу й маловиразні, смислові імпульси, що обумовили його. У свою чергу, визнати пріоритет семантики слова і проігнорувати при цьому ритм – це позбавити себе можливості глибше і точніше визначити умови, які покликали до життя оптимальність власне цього слова. Ось чому у розгадці єдності ритму і смислу, ритму і слова треба шукати один із «ключів», за допомогою якого розкриваються секрети внутрішньої гармонізації художнього твору: взаємоузгодженість, гармонізація цих двох компонентів досить часто визначає і характер відносин між іншими компонентами. Взаємоузгодженість ритму і слова є *взаємосприяючою*, тобто виражальні можливості цих компонентів об'єднані метою досягнути кінцевого художнього результату.

Ще передчасно говорити, що нам уже достатньо відомі загальні закономірності, якими характеризуються відносини між компонентами *художній світ – слово – ритміка – композиція* і т.д. Безумовно, що такі закономірності існують. Деякі з них вже виявлені. Згадаймо хоча б залежність між уповільненим художнім часом твору і повнішим виявленням у ньому предметного світу, що, у свою чергу, відбивається на характері розвитку сюжету та інших компонентах поезики. З появою нових досліджень художніх систем наші уявлення про характер взаємозв'язків між різними компонентами будуть поступово розширюватися.

Та вже зараз при аналізі та оцінці художності можна і треба сміливіше користуватися поняттям внутрішньої гармонізації літературного твору. При цьому слід виходити з того, що внутрішні зв'язки художнього організму обумовлюються потребою взаємосприяння всіх його складників на досягнення корисного художнього результату. Як вже відзначалось, для деяких компонентів таке взаємосприяння – це не напруження виражальних можливостей, а, навпаки, їх послаблення. Ю. Тинянов писав про «стертість» окремих складників, їх «автоматизацію». При цьому змінюється їх функція, посилюється виражальність інших компонентів: «Якщо розмір у вірші «стертий», за його рахунок стають важливими інші ознаки вірша та інші елементи твору, а сам він виконує інші функції» [8, с. 274].

«Стираючи» активність того чи того компоненту, автор мовби корегує процес сприймання майбутнього твору. Тому аналіз взаємоузгодженості компонентів твору найкраще здійснювати з позицій його сприймання.

Мова творів Вал. Шевчука мовби «стерта», вона “не впадає у вічі”, не звертає на себе увагу. Це досить незвичне явище, оскільки стиль багатьох українських письменників, що ввійшли в літературу у 60-ті роки (наприклад, Є. Гуцало, В. Яворівський), відзначається словесною

кучерявістю, деякими «бароковими» надмірностями. Вал. Шевчук прагне, щоб його мова була непомітною, позбавленою зовнішніх ефектів, – у такому випадку вона дає можливість якомога повніше виявити функціональність інших, «немовних», засобів. Він досконало володіє мистецтвом сугестії, тобто мистецтвом навіювання читачеві потрібних письменникові вражень. З цією метою у художній текст вводяться різні деталі, кожна з яких подана «у своїй обгортці», але смисл деталей одновекторний – тобто вони б'ють в одну і ту ж точку. Більшість з них звернуті до підсвідомості читача – він і не помічає, як владно письменник «заряджає» його тим чи іншим смисловим настроєм.

«Стертість», простота мови обумовлює більшу сприйнятливність читачем деталей. Сам принцип сугестивного впливу вимагає зосередженості читацької уваги в якомусь одному напрямі. Якщо ж вона відволікається ефектами іншого ряду, то сугестивний вплив помітно слабне.

Ідеальною внутрішньою гармонізацією відзначаються оповідання Гр. Тютюнника. Творча манера цього видатного майстра слова позначена прагненням відобразити життя «у формах самого життя». Якщо говорити про «образ оповідача», то він постає із творів письменника як людина надзвичайно уважна, причому мудро спостережлива, бо фіксує не все, що бачить, а тільки те, що найбільш характерне у полі зору, тобто фіксує правду. Є у манері оповідача і якась дешифрація «дядьківської» лукавинки, що надає творам Гр. Тютюнника неповторного аромату народності – аромату українського. Але найбільш характерне для його манери – це підкреслено спокійна, буденна інтонація розповіді. Її функціональність у тому, що вона гальмує, ніби узвичаює виражальну силу художніх деталей Гр. Тютюнника. Їх у нього так багато, так «густо» і вони настільки виразні, що їх необхідно спеціально узвичаювати, робити менш помітними, бо у протилежному випадку вони створювали б враження літературної робленості твору.

Цікаво, що «притишені» буденним ладом мови, деталі у творах Гр. Тютюнника не втрачають своєї виражальної та естетичної енергії – вона ніби прихована. Та коли вона відкривається читачеві, то породжує неоманливе враження безконечної глибини художнього смислу. Як бачимо, ритміко-інтонаційний лад гармонує з особливостями художньої деталізації. У такому взаємсприятні виражальних зусиль двох важливих компонентів – інтонації і художньої деталі – слід вбачати один із суттєвих виявів всезагальної внутрішньої гармонії художнього організму.

Кожний високохудожній літературний твір є неповторним явищем, пристосованим виражати неповторний художній смисл. І тому зв'язки між його компонентами також неповторні. Ось чому пізнання поезики високохудожнього твору як цілісної системи – це завжди відкриття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 332 с.
2. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.

3. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. Теория стиха. – Л.: Сов. Списатель, 1975. – 552 с
4. Клочек Григорій. Текст «під мікроскопом»: фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся» (До питання про склад поезики літературного) // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – 2007. – 448 с.
5. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8.
6. Синергетике – 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
7. Тимофеев Л. Слово в стихе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 421 с.
8. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука. – 574 с.
9. Хакен Г. Синергетика. – М.: Мир, 1980. – 405с.
10. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976. – 317 с.
11. Чичерин А. В. Ритм образа. – М.: Сов. писатель, 1973. – 278 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Клочек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, член Спілки письменників України, академік АН Вищої школи України.

Наукові інтереси: аналіз літературного твору.

АРХЕТИП МАТЕРИНСТВА У ТВОРАХ І.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Анна АМБІЦЬКА (Кременчук)

У статті досліджується функціонування й трансформації архетипу Матері у творах І.Нечуя-Левицького. Робиться висновок, що поняття матері, рідного дому та родини у творах письменника тісно переплітаються, набуваючи глибокого сакрального змісту.

Ключові слова: архетип Матері, символ, материнський комплекс.

In this article we study the functioning and transformation of the Mother archetype in the products of Ivan Nechuy-Levitsky. It is concluded that the concept of the Mother of native home and family the products of the writer closely intertwined, gaining a deed sacred contents.

Key words: archetype of Mother, symbol, maternity complex.

У духовному космосі кожної людини одне з найважливіших місць посідає образ матері. З ним асоціюються такі якості, як турбота, ніжність, лагідність, затишок і захист від тривог світу. В культурологічній концепції К. Г. Юнга, мати – це ще й носій материнського архетипу, який, у свою чергу, може зазнавати трансформацій: мати, бабуся, мачуха, теща; ті, хто є матерями в переносному значенні: богині – Божа Матір, Діва, Софія; символи, що означають спасіння: Небесний Єрусалим, Царство Небесне; речі, які оточені благоговінням: церква, держава, університет, земля, вода, ліси; поняття, що асоціюються з плодючістю: поле, сад [12, с. 181], «...все благодотворне, що любить і підтримує, поповнює сили росту й плодючості» (Переклад наш. – А. А.) [12, с. 182]. Архетип може виступати як у позитивному (Божа Мати, Софія) так і негативному (відьма, дракон)

варіантах [12, с. 181–182], адже, за Е.Нойманом, «Зла мати, яка поїдає, і добра мати, котра щедро дарує свою любов, – це два боки великої уроборичної Матері Богині...» [8].

Провідну роль архетип Матері відіграє і в українській культурі. На цьому слушно наголошував Б. Цимбалістий у статті «Родина і душа народу»: «жінка-мати має особливе значення в ментальності українців», спогади про неї завжди позначені «...глибокою любов'ю і пієтизмом...» [11, с. 85]. Базовим архетип став і в українській класиці, зокрема у творах І. Нечуя-Левицького. Адже й сам письменник у своїй біографії зізнається, що власну матір любив понад усе на світі: «Мати любила мене більше од усіх дітей, і як вона вмерла, то мені здавалось, що й я був повинен в той час вмерти» [3, с. 264]. До кінця подолати материнський комплекс І. Нечуя-Левицькому так і не вдалося, на що свого часу вказував і В. Підмогильний: «...Едіп-комплекс письменника простував шляхами «нормальної» людини, але... коли-б далі так по нормальному йшлося, то не вийшов-би з Левицького письменник» [9, с. 298]. Відтак, доцільним видається аналіз виявів материнського архетипу в прозі І. Нечуя-Левицького, що й становить мету нашого дослідження. Художня спадщина митця, незважаючи на увагу літературознавців (І. Франка, С. Єфремова, В. Підмогильного, О. Білецького, Н. Крутікової, В. Власенка, Р. Міщука, Д. Чижевського, М. Тарнавського, А. Калинчук, О. Поди, О. Долгушевої, І. Абрамової, Н. Зборовської), не була предметом спеціального дослідження в межах зазначеної проблеми, що й робить цю розвідку актуальною.

Материнська тематика наявна майже в кожному творі І. Нечуя-Левицького. При надзвичайно високій варіативності архетипу, в художньому доробку митця переважають реальні, конкретні материнські образи, зокрема образи матері та свекрухи: Ганна, Варка Хомиха («Дві московки»), Маруся Джеря («Микола Джеря»), Ганна Михалчевська («Бурлачка»), Улита Лемішиха («Причепа»), Маруся Кайдашиха («Кайдашева сім'я»), Онисія Степанівна («Старосвітські батюшки та матушки»). Приглянемося до них докладніше.

Мати в прозі І. Нечуя-Левицького – це, перш за все, господиня дому, опікунка родини, берегиня домашнього вогнища й духовних традицій народу. У повісті «Дві московки» митець наділяє її найкращими людськими якостями: переживає й уболіває за долю своїх дітей («Літає материна думка то по степах широких, то по темному лісі в глуху темну ніч, то бачить вона його слабого, недужого ... А серце материне ниє та ниє...» [5, с. 33]); допомагає по господарству («...стара мати всьому порядок дає в хаті: і прибере, й догляне, і вечеряти наварить» [5, с. 44]); віддає останнє («Од свого рота одривала шматок хліба та годувала його (сина Івася – А. А.); за останній шаг купувала йому гостинця. Ночі недосипала, пряла йому на сорочку ... Останні гроші слала йому на чужину» [5, с. 70]); наставляє порадами, чим наближається до архетипного Мудрого Старця; захищає від

небезпеки («То не звір блукає в сосновому бору темної ночі, то не вовчиця ховається з вовчєнятами, тікаючи до своєї нори, то мати тікає з сином, ховається од людей» [5, с. 65]). Цей сакральний для українського народу образ митець увиразнює багатьма штрихами: у любові до пісні, у ставленні до праці, до дітей, у думках і мріях розкривається духовна краса і велич материнства.

Однак доля жінки-матері у творах І. Нечуя-Левицького трагічна. Письменник боляче сприймав тяжкі історичні обставини, що склалися на Україні – панщину, солдатчину, національна неволю, а тому кожним своїм твором («Дві московки», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки та матушки») аргументовано доводив їх згубність для життя. Сакральна функція жінки-берегині руйнується: безнастанно й тяжко працюючи на благо своєї родини, вона все-таки не може вберегти її від зла.

У кожному творі перед читачем постають суворі реалії українського буття. Так, у повісті «Микола Джеря» Маруся залишилась на старість без сина, котрий утікає від рекрутчини, а дружина Миколи, Нимидора, змушена одна рости дитину. В образі Нимидори І. Нечуй-Левицький втілює драму жінки-сироти, яка, нарешті, знайшла родину й коханого чоловіка, що дало змогу відчувати себе щасливою та захищеною, однак, в силу тяжких обставин, знову їх втрачає. Митець тонко передає трагедію героїні: спочатку молодиця «... тужила й голосила голосно, як тужать по мертвому, і аж побивалась на лаві» [5, с. 463], а далі «... тільки голосила без сліз: в неї сліз не стало» [5, с. 465], «... голова ніби горіла вогнем...» [5, с. 467]. Сподівання на повернення Миколи так і не здійснилися: Нимидора «... вмерла безталанною, як і родилась безталанною» [5, с. 52].

З особливим драматизмом розкриває І. Нечуй-Левицький проблему солдатчини. Образ Варки Хомихи («Дві московки») – це символ усіх матерів, чийх синів забрали до війська. Вже вдруге виряджаючи сина в дорогу, героїня «... вилила всі свої сльози, вже й не плакала» [5, с. 52], лише кожну сорочку тулила «... до лица, до сухих, безслізних очей. І здавалось їй, що з кожною сорочкою одривається частка її серця і десь щезає на віки вічні» [5, с. 52]. Аналогічна доля судилася Вариній невістці, Ганні, в образі якої І. Нечуй-Левицький несвідомо активізує архетип Великої Матері. За Е. Нойманом, Велика Мати – «Це прихисток всіх страждених, місце всього бажаного. Ця мати завжди здійснює, дарує й допомагає. Цей образ Великої і Доброї Матері в усі часи страждань був для людини прихистком і завжди таким буде...» [8]. Кожна думка, кожен вчинок героїні сповнені переживанням за долю своєї родини. Ганна живе лише потребами сина й чоловіка, повністю розчиняючись у них: висилає останні гроші коханому Василеві, котрого забрали в москалі («... здужатиму – зароблю. Останню хустину продам, та пошлю йому на чужину...» [5, с. 54]), молиться за нього («... у темному куточку однісінька в церкві ... б'є покони та молиться за

свого чоловіка» [5, с. 55]), а сину Івасеві віддає все що має («...пустіє Ганнина оселя, комору мусила Ганна спродати, та все потрохи посилала синові...» [5, с. 66]). Жертовність матері не знає меж: Ганна «...забула об тім, що син її виганяє з хати; вже боліла її душа за своїм сином Івасем!» [5, с. 70].

Однак трагедія материнства, на переконання І. Нечуя-Левицького, зумовлена не лише соціальними (панщина, солдатчина), а й національними чинниками: внаслідок колоніального гніту та антиукраїнського виховання в навчальних закладах діти зрікаються матерів та рідної землі («Дві московки», «Причепа», «Князь Єремія Вишневецький»). У повісті «Дві московки», після повернення сина зі школи кантоністів, Ганна помічає, що він «...став не такий, який був колись. То не був її дорогий Івась!» [5, с. 69]. І якщо спочатку хлопець допомагав матері, то з часом почав її соромитись. Схожу ситуацію змальовано письменником у повісті «Причепа»: «Якимко, колись коханий син свого батька, своєї матері, втіха своєї родини, цурався свого роду, свого плем'я, тікав од матері, соромився мови свого народу, не любив батька. От до чого допровадила його наука без народності!» [4, с. 213]. У романі «Князь Єремія Вишневецький» головний герой зрікається символічної матері – Батьківщини.

Звертається І. Нечуй-Левицький і до проблеми сирітства. «Дядина моя була для мене дуже люта ... було її діти пустують, вона на їх сердиться, а на мені згонить злість. Вона мене й лаяла гірше, і била гірше, ніж своїх дітей» [5, с. 443], – згадує Нимидора в повісті «Микола Джеря». Спогади ж героїні про власну матір є, скоріше, архетипними, ніж реальними. Це збірний образ материнства, який живе в підсвідомості кожної людини: «Я й не пам'ятаю своєї матері; але як почну думати та нагадувати, то мені здається, що моя мати була висока та чорнява, гарна з лиця, краща од усіх молодниць ... мені було не раз снитися, що моя мати чеше мені коси, влітає червоні кісники, вбирає мене в квітки та в стрічки, голубить та жалує мене» [5, с. 443]. Не зазнавши материнської любові, жінка вдається до компенсації: власну доньку вона «...милувала, як рожу в садочку» [5, с. 517], «...жалувала її, пестила й не давала робить важкої роботи» [5, с. 517].

Співвідносним з архетипом Матері у творчому доробку І. Нечуя-Левицького є образ свекрухи, який може набувати як позитивних («Бурлачка», «Причепа»), так і негативних якостей («Кайдашева сім'я»). У повістях «Дві московки» та «Микола Джеря» негатив проявляється лише інколи («Дуже добра була в Ганни свекруха, але таки раз, жартуючи, нагадала, що Ганна привезла з дому дуже легку скриню» [5, с. 44], «В тихій та доброї свекрухи десь узялися гостренькі пазури та й висунулись, наче з м'яких котячих лапок» [5, с. 451]), не порушуючи позитивної семантики образу, а в інших випадках («Кайдашева сім'я») – активізується досить потужно.

Традиційні уявлення про лиху свекруху митець розвіює в образі Улити Леміщихи («Причепа»), яка з усіх сил намагається догодити невістці-шляхтянці: «...Леміщиха, люблячи без міри і без тям свою невісточку, часом служила їй, як наймичка: гладила сукні, спідниці, варила кофе, ставила самовар, готувала гостям вечерю» [4, с. 261]. У повісті «Бурлачка» носієм материнського архетипу став образ Ганни Михалчевської. Завдяки доброті, турботі й милосердю вона викликає у Василю враження, що «...коло неї сидить рідна мати, така сама добра і ласкава, недокірлива, що вона сама сидить у батьковій хаті...» [6, с. 143]. Архетипні поняття жінки-матері, рідної домівки та родини тісно переплітаються, набуваючи глибокого сакрального змісту.

Проте будучи правдивим літописцем життя свого народу, І. Нечуй-Левицький не міг оминати ситуації, коли в наслідок національних, соціальних і психологічних факторів (колоніальний гніт, панщина, пережиті психічні травми тощо) відбувається десакралізація архетипів. У повісті «Кайдашева сім'я» в межах конкретного художнього світу митець показує руйнацію віками сформованих духовних традицій народу, нівеляцію загальнолюдських цінностей та ідеалів. На переконання К. Г. Юнга, Жахлива Мати уособлює «...все таємниче, приховане, темне; безодню і царство мертвих; все, що поїдає, спокушає, отрує; все, що жахливе й неминуче, як доля» [12, с. 182]. Яскравим прикладом негативного материнства в повісті є образ Марусі Кайдашихи. Героїня І. Нечуя-Левицького репрезентує тип владної матері, гнітючий вплив якої є руйнівним для родини, адже, як зауважує Дж. Кемпбел, Жахлива Мати часто «...забороняє, карає ... не відпускає від себе дитя, що підростає й намагається вирватися від неї...» [1, с. 105]. Набуваючи крайньої форми, «домашня» тиранія помітно стримує розвиток індивіда й формування його незалежності.

Активізація архетипу Жахливої Матері – власницького, деструктивного боку материнства, здатного деморалізувати й зруйнувати особистість інших людей, зумовила руйнацію гармонійних стосунків в сім'ї. Невістка, яка мала б бути донькою для Марусі – це лише робоча сила в господарстві, привід «одпочити на старість», тому й ставлення до неї відповідне: свекруха не лише знущається з молодиці («...орудувала нею, наче наймичкою» [6, с. 176]), а й погрожує побоями за непослух («Цить! А то як візьму кочергу, то й зуби визбираеш...» [6, с. 181]). Агресивним є й ставлення Марусі до онуків: «– Твої діти такі зміюки, як і ти. Наплодила вовченят, то не пускай їх до моєї діжки» [6, с. 260]. У повісті «Старосвітські батюшки та матушки» архетип Жахливої Матері актуалізується в образі Онисії Степанівни. Її гніт настільки сильний, що ні донька, ні зять не є господарями свого дому: «Дочка й наймичка не сміли без поради Онисі нічого зварити й спекти й кожний раз ходили в її кімнату благословитись» [6, с. 498].

За теорією К. Г. Юнга, материнський архетип реалізується в безкінечній кількості образів: церкви, весни, дерева, води, країни, університету тощо [12, с. 181]. Невід'ємною частиною творів І. Нечуя-Левицького є весняна природа, гармонія якої протиставляється хаосу людського буття: «...глянеш на життя людське, – і де та веселість дінеться. Весело й хороше там на світі божому, та погано жить там людям» [5, с. 82]. У повістях і романах природа постає тим заповітним місцем, куди людина втікає від болю та негараздів зовнішнього світу, яке дає сили та моральну підтримку. Будучи матір'ю всього живого, вона здатна лікувати (а іноді й зцілювати) людську душу: «...земля й небо мліли так солодко в теплому повітрі, що будили сподівання, навівали якесь щастя, якийсь спокій на кожну душу і, здається, були ладні загоїть смертельні рани кожної душі...» [5, с. 237].

Присутня в художньому доробку письменника материнська символіка здебільшого позитивна. Найчастіше зустрічаються поняття, що асоціюються з родючістю – поля, сади, городи, квіти: «Зеленіла молода бутвина на городах, зеленіли поля, садки...» [5, с. 45]; Скрізь по обидва боки Раставиці на покаті стеляться чудові городи, жовтіють тисячі соняшників, що ніби поспинались та заглядають поверх бадилля кукурудзи на річку...» [5, с. 435]; «Перед самими вікнами коло дому цвіли куші рожі, бузку, жасмину, росли лелії, півонія, пахучий канупер, оргинія...» [5, с. 116].

На асоціації з квітами наводять у творах і образи дівчат. У романі «Гетьман Іван Виговський» митець неодноразово підкреслює, що Олеся «...була схожа на білу квітку» [7, с. 286]. З великою червоною квіткою Лаврін сплутав Мелашку в повісті «Кайдашева сім'я»: «Коли дивиться він – та червона квітка ніби пливе межею, поміж зеленими колосками. З-під квітки виринула з колосків голова з чорними кісьми...» [6, с. 199]. Із квітами асоціюють себе Василина з повісті «Бурлачка» («Дивиться вона на себе, аж вона стає маківкою...» [6, с. 63]) та Ольга Дашківна з роману «Хмари» («...Ольга пішла до дзеркала й глянула на себе. Вона побачила, що її краса розвилась, як пишна квітка...» [5, с. 314]). До позитивних символів архетипу Матері відносяться й плодоносні дерева. Вишні, черешні, груші та яблуні, які оточують хати з усіх боків («В одному місці розрослись чималі вишники, а далі од берега, коло самих хат, ростуть дикі груші та яблуні, розкидавши своє широке гілля понад соняшниками...» [5, с. 435], «Дерев було так повно, що садок здавався пишним кошиком ... Яблуні, груші, черешні купами гілля вилазили в чужі двори...» [5, с. 115], «Хата потонула в старому садку. Старі черешні росли скрізь по дворі й кидали од себе густу тінь» [6, с. 153], «Зараз за домом ріс старий розкішний сад. Старі яблуні, груші та черешні густо вкривали терасу, як старий ліс» [6, с. 294]), у творах І. Нечуя-Левицького асоціюються з сімейним благополуччям. Часто вони

виступають камертоном душевних переживань героїв, приносять розраду закоханому серцю, зберігають найзаповітніші мрії.

У повісті «Кайдашева сім'я» закохану Мелашку морально живить материнський архетип в образі саду: «Мати загадувала їй роботу: робота випадала з рук. Вона пішла в садок, стала під вишнями, схиливши голову, і для неї все здавалось, що вона йде зеленим гаєм поруч з Лавріном...» [6, с. 203]. На побаченнях героїня завжди чекає коханого під вербою: «На одному камені під вербою сиділа Мелашка. Лаврін углядив її голову з вінком квіток» [6, с. 204]. За міфологією, верба — «...жіночий символ, уособлення таємничої сили жінки, плодючості й материнства» [10, с. 350], тому вона надає дівчині упевненості та підтримки. Закономірно, що в сні дівчина також перетворюється на вербу: «Вона хоче кинуться у воду, рятувать його (Лавріна. – А. А.), а її ноги приросли до каменя, ніби пустили вербове коріння ... Мелашка хотіла закричати і тільки ніби зашуміла листом» [6, с. 239].

У романі «Хмари» митець показує, як, перебуваючи в Києві, Галя Масюківна сумує за тим спокоем, який їй дарували рідні садки. Дівчина «...ладна б вернутись хоч і зараз, в той неглибокий яр з вербами...» [5, с. 381] в «...тихий, густий, та затишний, та запашний вишневий садочок» [5, с. 38]. Василю з повісті «Бурлачка» сади у Круглику наводять на асоціації з рідним селом, з батьковою хатою, а тому приносять розраду й душевний затишок. До саду, сумуючи за коханим Зіньком, іде й Маринка в романі «Гетьман Іван Виговський».

Серед понять, що викликають набожність або благоговіння (церква, держава, університет, ліс, земля) [12, с. 181] в художньому доробку І. Нечуя-Левицького широко представлений образ церкви. Будучи притулком для всіх страдників, вона символізує духовний захист і підтримку, вберігає від зла. Образ «церкви» виступає в найрізноманітніших варіаціях: як берегиня («Серед долин ... ніби потонуло в вербах село Вербівка. Між вербами дуже виразно й ясно блищить проти сонця біла церква з трьома банями ... з-поміж верб та садків виринають білі хати...» [5, с. 435]; заступниця («Кожної неділі, кожного празника вона (Нимидора. – А. А.) ходила до церкви й на службу, і на вечерню ... та все молилась за Миколу по київських монастирях, щоб він був живий та здоровий...» [5, с. 517]); символ набожності та доброти: «Кайдашиха сіла, згорнувши руки, ніби тільки що запричастилась й прийшла з церкви» [6, с. 171].

У повісті «Кайдашева сім'я», шукаючи духовного захисту, щонеділі відвідує церкву Омелько Кайдаш. Для Мелашки, яка втікає від свекрухи, життя в монастирі асоціюється з перебуванням у раю («Третій день прожила Мелашка в Києві, як у раї» [6, с. 230]), що, за К. Г. Юнгом, також є одним із потужних материнських символів. Підсвідомо звертається до материнської символіки й Марія Янівна в повісті «Бурлачка». Давній гріх дітовбивства героїня намагається замолити, шукаючи опори в одвічних

біблійних цінностях людського гуманізму й чистоти: жінка продала квітчасті убори «...й почала щороку ходити у Київ на прощу. Щопразника, щонеділі вона ходила до церкви на службу й на вечерню, й все гаптувала рушники та підризники на церкву» [6, с. 150].

Надпотужним у творах І. Нечуя-Левицького є символ рідної землі, ідентичний поняттю «Україна». За Б.Цимбалістим, «Україна-мати», «Ненька-Україна» – це епітети, які самі собою визначають характер українського патріотизму як любови синів до матері» [11, с. 85]. У романі «Хмари» архетипний зв'язок з Батьківщиною гостро відчуває Павло Радюк: «...він неначе бачив душею свою Україну, свою дорогу Україну майбутнього часу. Вона вся вставала перед ним, гарна, як рай, чудова, як дівчина першої пори своєї краси...» [5, с. 236]. Активізація материнського архетипу, що проявляється в любові до рідної землі, змушує хлопця стати на її захист: «Ми ... стаємо на бік нашого народу, боронячи його од панства, та ще й чужого, од впливу чужих мов, чужої віри, од впливу всіх чортів і бісів, які тільки посміли покласти свою ворожу руку на наше добро, на наш народ!..» [5, с. 224].

Зрідка архетипні символи Матері у творах письменника зазнають негативних трансформацій. Так, наприклад, позитивний образ академії, як символу просвіти та науки, в романі «Хмари» перетворюється на засіб нищення духовності й культури українського народу: «Давня академія Могили служила вже не Україні, не українському народові, а великоруському урядові і його державним планам» [5, с. 109]. Аналогічної семантики набуває поняття «школа»: «Ті школярі, що виходять з школи ... не поважають народу й своєї національності і самі не тямлять, що вони за люди! Не народ, а якусь збавлену череду писарів та панських лакеїв готує тепер народна школа на Україні» [5, с. 342].

Досить широко у творах І. Нечуя-Левицького представлений материнський символ води, який, за міфологією, має амбівалентне значення. По-перше, вода – «...вихідний стан всього існуючого, еквівалент первісного хаосу...» (курсив автора) [2, с. 240], першопочаток і фінал усіх речей. По-друге – це наче повторне народження, «...новий вихід з материнського лона» [2, с. 240]. У творах І. Нечуя-Левицького вода, відповідно до космогонічних міфів, набуває негативного, поглинального значення: тіло Омелька Кайдаша «...знайшли в воді на лотоках коло самої застави» [6, с. 251] («Кайдашева сім'я»); новонародженого сина Васирина («Бурлачка») кидає в Рось, а дитина Марії Янівни «...пірнула у попіл, аж бовтнула, неначе у воду впала...» [6, с. 91]. Водночас, у творі проявляється амбівалентність символу, адже смерть дитини стає її «новим народженням» в образі русалки: «Василині здавалось, що з Росі або з криниці випливе її дитина зеленоокою русалкою й потягне її на дно або залоскоче на смерть» [6, с. 149]; «Вода бризнула й облила ногу. Василині здалося, що за ногу вхопилося дві маленькі холодні ручки...» [6, с. 149]. Негативного

навантаження символ води набуває й у повісті «Микола Джеря»: «...вітер свистів, шипів та ревів, як звір. Вода почала заливати човен ... Микола почав виливати воду з човна пригорщами» [5, с. 506].

Як уособлення Хаосу символ води з'являється в романі «Хмари»: Дашкович бачить сон, наче церква з хрестами, гора, ставок, усе село входять під землю, а місце, де були колись Сегединці, заливає «...безкрає чорне море, без кінця, без берегів» [5, с. 413]. Розмірковуючи про майбутнє України, Павло Ралюк відчуває, що «...його душа ніби тонула в якійсь темній безвісті, де не було ні дна, ні верху...» [5, с. 237].

Символи скель, печер, гір, лісів, класифіковані К. Г. Юнгом як негативні, у І. Нечуя-Левицького мають, здебільшого, позитивне навантаження: «І гори і круті балки зеленіли свіжою весняною травою. Акерман був розкинутий на горах і ніби виставив напоказ проти сонця свої біленькі хати, закидані садками та виноградниками» [5, с. 490], «Кругла, мов шпиль, гора, обквітчена лісом, мочила зелений поділ свого убрання в самім ставочку...» [4, с. 164], «А за Россю, на подолі, ніби спочивав густий дубовий ліс, як темно-зелений оксамитовий килим, в котрого темно-зелені верхи були облиті сонцем» [6, с. 294]. Негативними ці символи бувають лише зрідка. Так, наприклад, дітовбивство в повісті «Бурлачка» відбувається в хащах біля скелистих берегів Росі. У повісті «Кайдашева сім'я» привид херсонського чумака, який внадився до Омелька вночі, «...все неначе водив його десь по пущах та по нетрях» [6, с. 251]. Життя Дашковича, далеке від інтересів Батьківщини, в романі «Хмари» також асоціюється з нетрями: «Я заблудивсь в дорозі й своїх дітей завів в якісь нетрі та пущі...» [5, с. 413]. Поняття «могила», віднесене К. Г. Юнгом до негативних символів [12, с. 182], у повісті «Старосвітські батюшки та матушки» несподівано набуває позитивного навантаження, адже, щоразу полаявшись з зятем, Онися Степанівна ходила «...плакати на могилі свого панотця Харитона...» [6, с. 500].

Отже, можна зробити висновок, що архетип Матері у творах І. Нечуя-Левицького представлений досить широко і проявляється не лише через конкретні жіночі образи, а й через символи церкви, саду, дерева, весни, квітів, поля, землі. Домінуючим у творчому доробку письменника є позитивний образ материнства. Поняття матері, рідної домівки та родини у повістях і романах тісно переплітаються, набуваючи глибокого сакрального змісту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел. – К.: Вид. дім. «Альтернативи». – 1999. – 392 с.
2. Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х т. – [2-е изд.] ; [гл. ред. С. А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия. – 1991 – 1992. – Т. 1. – А – К. – 1991. – 671 с.: ил.

3. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : у 10-ти т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка. – 1965 – 1968. – . – Т. 10.: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. – 1968. – 587 с.
4. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: у 10-ти т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка. – 1965 – 1968. – . – Т. 1. – 1965. – 378 с.
5. Нечуй-Левицький І. Твори: У 2 томах. – Т.1 / І.Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1985. – 638 с.
6. Нечуй-Левицький І. Твори: У 2 томах. – Т.2 / І.Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1986. – 638 с.
7. Нечуй-Левицький І. С. Князь Єремія Вишневецький; Гетьман Іван Виговський: Іст. романи: [для ст. шк. віку] / [упоряд., передм. й приміт. Р. С. Міщука]. – К. : Веселка, 1996. – 542 с.
8. Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания // www.jungiad.ru/Library/ENProSoz.Htm
9. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості) / Валеріян Підмогильний // Життя й революція. – 1927. – Рік третій. – Т. 3. – № 9. – С. 295–303.
10. Сто найвідоміших образів української міфології / [Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О.]. – К.: Орфей, 2002. – 448 с. – (100 найвідоміших).
11. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Богдан Цимбалістий // Українська душа: збірка оригінальних досліджень української ментальності; [відп. ред. В. Храмова]. – К. : Фенікс, 1992. – С. 66–96.
12. Юнг К. Г. Алхимия снов; Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение / Карл Густав Юнг; [пер. с англ и послесловие СЕМИРЫ]. – СПб.: Тимошка. – 1997. – 350, [2] с. – (Момент истины).
13. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг; [перевод с англ.; сост. В. И. Менжулина; перевод В. В. Наукманова; под общей ред. А. А. Юдина]. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества; Port-Royal. – 1996. – 383, [1] с. – (Бестселлеры психологии).
14. Юнг К. Г. Лібідо, його метаморфози і символи / К. Г. Юнг. – Спб.: ВЕИП Східно-Європейський інститут психоаналізу, 1994. – 416 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Амбіцька Анна Сергіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Кременчуцького інституту Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Наукові інтереси: архетипний аналіз творчості І. Нечуя-Левицького.

ПОЄДНАННЯ МІФОФОЛЬКЛОРНОГО ТА БІБЛІЙНОГО ДИСКУРСІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ РІЗДВЯНОМУ ОПОВІДАННІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР)

Інна БУРКУТ (Київ)

У статті простежуються витоки традиційної різдвяної тематики, яка відзначається поєднанням міфологічного та релігійного дискурсів.

Ключові слова: різдвяне оповідання, міфологічний та біблійний дискурс, космогонічний, теогонічний та календарні міфи, містерія Христа, мотив морального переродження.

The article deals with the genesis of traditional Christmas themes, which are characterized by the synthesis of mythological and religious discourses.

Key words: Christmas story, the mythological and biblical discourses, cosmogonical, theologonical and calendar myths, mystery of Christ, the motif of moral change.

Міф як самотньо-символічна картина світу, витворена уявою первісної людини, її специфічною свідомістю, завжди був відчутним сюжетно-композиційним чинником у формуванні, становленні та функціонуванні фольклорних, а згодом і літературних жанрів. Особливо це твердження стосується формування такого синкретичного літературного жанрового різновиду як різдвяне оповідання, в якому органічно поєдналися *міфологічно-фольклорний та біблійний дискурси*.

Генеза святкування Різдва не розпочинається введенням Різдва Христового у церковний календар (у Західній Церкві – між 354 і 360 роком, у Східній – від 378 року), а глибоко сягає корінням у початки солярного культу. Із поширенням християнства, церковний календар органічно наклався на старовинний природний, поганський. На думку українського етнологіста-фольклориста К. Сосенко, свято Різдва Христового успадкувало і продовжило такі три основні ідеї, які побутували „у добі передхристовій”:

- 1) неодолима туга за первісними, ідеальними часами, коли людство жило щасливіше, надія і впевненість, що ці часи мають здатність повертатися, що відродиться всесвіт і настане нова доба світу і нового людського життя;
- 2) ідея необхідності відродження астрального неба, а разом з ним і сонця, як центральної сили світла та життя, і з цим відродженням (божим Геліосом) розпочнеться на світі правдивий, щасливий, Золотий вік (*aurea aetas*);
- 3) очікування народження небесного Божого Сина, уособлення нової світової доби, нового владика світу, посередника між небом і землею, який принесе людству духовні і земні блага [10, с. 32].

У різдвяних оповіданнях міфологічний дискурс розгортає принаймні три тематичні різновиди міфологічних уявлень: космогонічні, теогонічні та календарні.

Найархаїчнішими є космогонічні міфи, які повістують про дванадцять священних ночей виникнення життя, створення світу та елементів Всесвіту. У розвинутих міфологічних системах космогонічний акт розуміється як перетворення хаосу (що переважно конкретизується як морок чи ніч, порожнеча чи безодня, або ж демонічна істота) в організований космос – це перехід від темряви до світла, від пустоти до речовини, від аморфного до впорядкованого, від руйнування до творення¹.

Семантика космогонічного міфу (опозиція світла і мороку, порядку і хаосу – складає основу усіх солярно-добових, календарних та ініціативних

¹ Космогонія, на думку Є. Мелетинського, складає внутрішній сенс кожної міфології [9, с. 205]

міфологем), композиційна структура, генеза якої сягає найархаїчнішої міфологічної моделі (боротьба світла і мороку – перемога над хаосом) обумовлюють його близькість, а іноді і природній синкретизм із широким колом календарних, есхатологічних, ініціаційних, а також теогонічних міфів.

У різних народів початок нового року (виділений на основі спостережень над біокосмічними ритмами), як і будь-який початковий час (народження дитини, укладання шлюбу та інше) розумівся як космогонічний час.¹ Саме тому новорічні церемонії, як і будь-які ритуальні ініціації взагалі, супроводжувалися реактуалізацією космогонічних міфів або ж містили в собі символіку космогонічного акту [9, с. 218]. „Есхато-космологічна функція нового року, – зауважує М. Еліаде, – полягає у знищенні часу, який минув і повторенні Творіння” [4, с. 105]². Відновленню передуює повернення стану первісного хаосу з його подальшим перетворенням на космос. Безумовно, це явище супроводжується цілим комплексом ритуально-обрядових дій, і словесне мистецтво набуває тут особливої ваги. Всі церемоніали мали сакральньо-магічний характер і кілька функціональних значень: релігійне, землеробське, поминальне та сімейно-родинне. Такі зв’язки в різдвяному оповіданні не настільки сильні, як, скажімо, в календарно-обрядовій ліриці. Однак, усе це є універсальним обрядово-видовищним і світоглядним феноменом, тому вони, безперечно, у тій чи іншій формі існують і в цій жанровій формі. Нерідко деміургічний акт у різдвяному оповіданні відображений через особливу побудову фонові ситуації: посилене нагнітання атмосфери хаосу, небезпеки, апокаліптичних відчуттів і обов’язкова, зазвичай несподівана, перемога життя і світла, яка найчастіше пов’язується з очищенням, відродженням до нового життя. Традиційно передсвятковий час (напередодні Різдва, Святвечір) у таких творах отримує чітко визначені характеристики: період зростання переваги темних сил, яке передається картинами несприятливих погодних умов.

Зокрема, для композиційної структури „Різдвяної пісні у прозі”, „Дзвонів” Ч. Діккенса характерним є прийом ситуаційного нагнітання атмосфери хаосу, використання повтору як передчуття, попередження, віщування. Простежимо фази подібного нагнітання у „Різдвяній пісні у прозі”. Темрява – одна з перших ознак і перша зовнішня причина початку безладу: „Туман і мороз огорнули старі чорні ворота, здавалося, сама Негода ”похмуро сидить на порозі” [14, с. 8]. Поступово туман густішає і набуває майже містичної сили і значення: „Була холодна, похмура погода... Туман проникав у кожную шпаринку, у кожную замкову щілину, і навіть у

¹ Це пов’язано із специфічним сприйняттям часу давньою людиною. Міфічний час є циклічним, тобто таким, що має здатність повторюючись, періодично відновлюватися [4, с. 113]

² Основу новорічних церемоній складає поширена у календарних міфах міфологема „звіра, який помирає і оживає”, „богів, що зникають і повертаються” [9, с. 215]

цьому тісному дворі будинки, що стояли поруч, були схожими на привидів. Темні клуби туману спускались вниз, огортаючи все навколо” [14, с. 8]. Неухильно посилюється мороз: „Туман і морок настільки згустились, що на вулицях з’явилися факельники... Мороз дужчав” [14, с. 12]. Настає майже критична точка несприятливості для життя: „Густішає туман, мороз дужчає! Лютий, пронизливий мороз” [14, с. 13].

У гоголівській „Ночі напередодні Різдва” обов’язковий компонент хаосу – непроглядна пільма пояснюється викраденням небесних світил демонічними істотами (активність персоніфікованих хтонічних сил як ознака їх переваги): „...как только черт спрятал в карман свой месяц, вдруг по всему миру сделалось так темно, что не всякий бы нашел дорогу к шинку, не только к дяку” [3, с. 98]. Для того, щоб ще більше підкреслити в цей час владу сил зла, письменник наділяє хтонічну істоту здатністю напускати на землю завірюху: „Черт ... начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега. Поднялась метель. В воздухе забелело. Снег метался взад и вперед сетью и угрожал залепить глаза, рот и уши пешеходам” [3, с. 105]; „... поднялась метель, и ветер стал резать прямо в глаза...” [3, с. 106]; „... сквозь метущийся снег ничего не было видно...” [3, с. 106]. В оповіданні С. Васильченка „В хуртовину” маємо аналогічне пояснення негоди: „Молоденький чортик, що його випустили святами пожирувати, з радощів брякнувся прямо в кучугуру снігу, зарився в його з головою, а ногами став таке виробляти, що зразу знялася курява, за якою не видно стало світу; потім схопився і став гасати по полю” [1, с. 108]. У „Ночі напередодні Різдва” М. Гоголя ситуація хаосу рухає сюжетом: результатом темряви і заметілі стає всезагальна плутанина, що породжує одне непорозуміння за іншим – руйнуються заздалегідь намічені плани, герої втрачають просторову орієнтацію, не впізнають один одного, людей плутають із предметами, тваринами тощо. Цікаво, що вже на початку твору письменник заздалегідь „програмує” читача на щасливий фінал, анонсує перемогу добра над злом, подолання хаосу та відновлення гармонії: „Одна только ночь оставалась ему шататься на белом свете” [3, с. 97], „завтра же, с первыми колоколами к заутрене, побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу” [3, с. 96]. До речі, в іншому оповіданні з циклу „Вечорів” („Майская ночь, или Утопленница”) М. Гоголь подає народне пояснення зникненню нечистої сили на час Христового свята (Великодня): „у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее stanovят перед светлым Воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле” [3, с. 57].

Створення видимості космогонічної ситуації взагалі притаманне українському різдвяному оповіданню. Яскравим прикладом є експозиція „Відьми” С. Васильченка: „Рік од року, довгі віки, серед самої глухої ночі-

зими, коли, здається, і сміх, і пісню, і всі радощі людські закує, замурує в крижану дулевину, погасить у людських кублах останні огні й оповіє їх у довічну темряву...” [1, с. 190]. З наближенням свята морок стає густішим, активізуються темні сили: „А кругом балки в грізне військо вирядились тіні всякого страхіття й примар з відьмами й мерцями, з усіма витворами темної ночі; заворушились, стурбовані світом і радістю, озброїли свої сили проти радісного свята” [1, с. 191]. Космогонічна міфологічна модель (хаос → космос) складає композиційну основу оповідань М. Коцюбинського „Ялинка” та А. Тесленка „Мати”. Початок творів – нагнітання атмосфери зловісності: „Повівав холодний вітерець. З краю неба насувались білі, наче молочні, хмари. ...вітер дужчав. Насунули снігові хмари і оповили небо. Сонце сховалось за хмари. Посипав сніжок” [5, с. 94], „навкруги вила хуртовина, бурхав холодний вітер та крутив снігом” [5, с. 95] (М. Коцюбинський); „Було хмарно морозець був, і вітер був... такий ... як прижарить ув уші ... та ще з таким висвистом” [11, с. 40], „завірюха така, що он як розходилась. У городі ще таки... а виткнувся на поле – шабаш! – і світу не видно. А вітер... і на ногах не встоїш...” [11, с. 51] (А. Тесленко), – у фіналі – традиційне для акту світотворення – відновлення гармонії: „Вранці виплило ясне сонечко на погідне небо оглянути, що зробила ніч з землею. Вітер стих, і чистий свіжий сніг сріблом сьвів під блакитним наметом неба. Земля наче вбралася на Різдво у білу сорочку” [5, с. 97] (М. Коцюбинський); „На другий день де все й ділось те. Так гарно зробилось... тихо, сонечко... а сніг... так і грає...” [11, с. 51] (А. Тесленко).

Нагнітання атмосфери хаосу, зловісності наявне і у чеховських різдвяних оповіданнях „Жахлива ніч” та „Ніч на кладовищі”, але тут цей прийом швидше за все використаний автором як засіб досягнення комічного ефекту: „Порол дождь... Холодный и резкий ветер выводил ужасные нотки; он выл, плакал, стонал, визжал, точно в оркестре природы дирижировала сама ведьма. Под ногами всхлипывала слякоть; фонари глядели тускло, как заплаканные вдовы... Бедная природа переживала фридрих-гераус” [13, с. 14–15]; „Темная, беспросветная мгла висела над землей ... Переулки, по которым я проходил, почему-то не были освещены ... теперь, когда меня окутывал непроницаемый, холодный мрак и перед глазами неистово кружились дождевые капли, а над головою жалобно стонал ветер, когда я вокруг себя не видел ни одной живой души, не слышал человеческого звука, душу мою наполнял неопределенный и неизъяснимый страх” [12, с. 447].

У творах Ч. Діккенса знаходимо приклади відлуння космогонічного хаосу і у внутрішньому світі людини: „Ми б покривили душею, сказавши, що Скрудж не був вражений і по його жилах не пробіг той холод, якого він не відчував з дитинства” [14, с. 14]. Героя з наростаючою силою охоплює стан неспокою, страху, відчуття чужої влади над ним, аж до паніки. Український письменник Д. Маркович подає синхронні і взаємозумовлені

картини внутрішньої і зовнішньої негоди: „А вітер висє нудно, серце стукається і, як за вікном темрява сірим засновує очі, так і на душі у його сіро, темно, холодно, незахисно...” [8, с. 232]. Після зламу-творення настає гармонія ззовні і всередині: „... вітер стих, небо стало ясне, зорі світили, мороз давив, а у Івана Петровича було тепло на душі...” [8, с. 235].

Космогонічна ідея відродження, оновлення світу, перемоги добра над злом закладена в основу календарних новорічних церемоніалів, головним елементом яких було ритуальне очищення – знищення гріхів і помилок індивіда і усїєї общини у цілому: „в основі щорічного вигнання гріхів ... покладено спробу віднови ... початкового метафізичного часу, часу „миті” Творення” [4, с. 89]. Посилюється ця ідея теогонічними міфами (про народження богів). У міфологіях багатьох народів період 25 грудня – 6 січня – час народження верховних богів: греки святкували народження Аполлона, Єгипет – Осіріса, перси – Мітри і т.д. У християнстві – це час народження Сина Божого Ісуса Христа. Зрештою, це найближчий до поверхні поняттєвий пласт, який оформлює жанрові константи різдвяного оповідання, хоча існують й інші, архаїчніші, поняттєві пласти. Міфологічні уявлення конкретизуються біблійним спрямуванням. Суттєво важливим є те, що різдвяна тематика привносить усю містерію Христа, за якої людина повинна народитися двічі: перший раз – фізично, вдруге – духовно, і тоді вона може поєднатися з Богом.

Мотив очищення, морального переродження та ще й у різдвяно-новорічний період (дуже часто лише за одну різдвяну ніч) є основною типологічною ознакою жанру. Традиційно, містерія Христа – головна ідейна засада різдвяного оповідання: можливість кожної людини переродитися духовно. Ч. Діккенс – перший серед авторів різдвяної прози – звернувся до теми морального очищення, другого народження. Світогляд героїв „Різдвяних оповідань” зазнає кардинальних змін: від егоїзму до альтруїзму у Скруджа, Телктона; від почуття власної меншовартості до виявлення сенсу життя – у Трухті; від заперечення цінності пам'яті до ствердження християнського постулату „згадуючи – прощати” – у Редлоу; становлення християнських зразків любові – Мерйон, Джон Пірібінгл тощо.

У гонитві за матеріальними благами скнара Скрудж (головний герой „Різдвяної пісні у прозі”) у духовному плані перетворюється на покійника: уникає життя, зневажає свято, його не хвилюють радощі чи негаразди оточуючих людей. Через смерть у магічній реальності, яку показав дух, народився новий Скрудж – щедрий добродій. До ситуації переродження героя англійський письменник додає значущий штрих: старий Скрудж як дитина, *tabula rasa*: „Я нічого не знаю. Я схожий на дитя. Хай! Я не переймаюсь з цього приводу. Краще бути немовлям” [14, с. 75].

Тобі Век („Дзвони”) теж бачить у видіннях свою смерть і на ранок стає новою людиною, переглянувши своє місце і ставлення до життя в цілому. Редлоу („Одержимий”) відроджується, лише втративши спогади, а в ідеї

цього твору – пам'ять серця тотожна душі. Причому перейдене „вмирає” символічно: минуле, його неправди і біль повністю заново переосмислюються. Духовне очищення можливе лише через вміння прощати, яке ріднить Бога з людиною.

Різдвяні оповідання, сюжетну основу яких складає дивовижне духовне переродження, набули поширення і у слов'янських літературах, щоправда, елемент фантастичного тут, як правило, нівелюється¹. Жорстокий поміщик (з лєсковського оповідання „Звір”) перетворюється під враженням від вчинку кріпосного Ферапонта (милосердя якого до його улюбленця ведмедя Станареля не знищується навіть під страхом покарання) та завдяки різдвяній проповіді отця Олексія. Слідчий Іван Петрович (головний герой Оповідання Д. Марковича „На Свят-Вечір”) змінюється під впливом рефлексії.

У прозі російського письменника М. Лєскова духовне осяяння найчастіше трактується як подолання певного передсуду, приборкання пристрасті, у результаті чого перероджений герой кардинально змінює свої переконання та упереджене ставлення до інших персонажів. Так, на початку оповідання „На краю світу” язичник-проводир викликає у головного героя – православного єпископа суто негативні емоції: „Ах ты, чучело этакое неумытое, какие себе построения настроил!” [6, с. 368]; „Четверодневный Лазарь в Вифанской пещере не мог отвратительнее смердеть, чем этот живой человек; это было что-то хуже трупа – это была смесь вонючей оленьей шкуры, острого человеческого пота, копоти и сырой гнили, юколы, рыбьего жира и грязи... О Боже, о бедный я человек! Как мне был противен этот, по образу и подобию Твоему созданный, брат мой! О, как бы охотно я выскочил из этой вонючей могилы, в которую он меня рядом с собою укладывал...” [6, с. 372–373]. У фіналі твору дикун в очах головного героя цілком преображається: „Я пригнулся к нему и стал его рассматривать, словно никогда до сей поры его не видел, и что я скажу вам? – он мне показался прекрасен. Мнилось мне, что это был тот, на чьей шее обитает сила; тот, чья смертная нога идет в путь, которого не знают хищные птицы; тот, перед кем бежит ужас, сокративший меня до бессилия и уловивший меня, как в петлю, в мой собственный замысл. ... слово его – это искра в движении его сердца. Как красноречива его добродетель, и кто решится огорчить его?.. Во всяком разе не я. ... и я поклонился у изголовья моего дикаря лицом донизу, и, став на колени, благославил его, и, покрыв его мерзлую голову своею полою, спал с ним рядом так, как бы я спал, обнявшись с пустынным ангелом” [6, с. 388–389]. Аналогічне перетворення відбувається у свідомості героя іншого лєсковського оповідання „Пугало”: „Какое у него прекрасное, доброе лицо! Отчего же он мне и другим так долго казался пугалом? ... Ведь это тот же самый человек, который всем

¹ Винятком може слугувати оповідання Марка Черемшини «Сльоза», у якому духовне осяяння багатія відбувається завдяки Ангелу

представлявся страшним, которого все считали колдуном и злодеем” [7, с. 224]. Наприкінці твору провідник авторської ідеї, священник Єфим подає пояснення такій метаморфозі: „Пугало было не Селеван, а вы сами ... Лицо его казалось вам темным, потому что око ваше было темно. Наблуди это для того, чтобы в другой раз не быть таким же слепым” [7, с. 225]. Духовне переродження у різдвяних творах М. Лескова – передусім наслідок зламу-перетворення свідомості персонажів.

Мотив оновлення, відродження людини своєрідно трансформується в оповіданні „Дим” В. Винниченка: алегорична боротьба Вперед і Назад (персоніфікованих образів прогресу та регресу), яка завершується перемогою поступального руху та зрушенням у свідомості в’язнів, їх звільненням від ланцюгів рабської психології: „... бачив Вперед, як той брязкіт глухий розростається і дув великим вітром у груди на дим. І хитався той дим, а з-під диму – ах! – побачив Вперед, як з-під диму червоно горіли жарини! Брязкіт дув; і стурбовано дим хилитався і тікав, вилітав бурий дим із грудей, із душі, із мозку цих людей. А у грудях росли ті червоні жарини. І з вогнем цих жарин розрослись і шарпнулись згрудей й полетіли у двір величезні, пекучі, болючі крики. Диму не стало, горіли жарини, болючі, пекучі. І вогнем цих жарин запалали їм очі, і вогнем цих жарин налилася їм кров, і вогнем жарин цих залунала їх пісня і крики” [2, с. 9].

Літературне різдвяне оповідання характеризується взаємопроникненням ідейно-художніх принципів народної і церковної словесності, що виявляється у синкретизмі міфологічного і релігійного дискурсів. Визначальна типологічна ознака літературного різдвяного оповідання – мотив дива – генетично пов’язана як з космогонічною ідеєю оновлення, так і з містерією Христа (диво народження Спасителя, прихід Якого дарує людським душам вічне життя).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Васильченко С. Оповідання. Повісті. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1988. – 600 с.
2. Винниченко В. Дим www.ukrcenter.com
3. Гоголь Н. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7-ми т. – М.: Худ. литература, 1984. – Т. 1. – 319 с.
4. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость. – СПб: Алетейа, 1998. – 249 с.
5. Коцюбинський М. Ялинка // Коцюбинський М. М. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1988. – Т. 1. – С. 92–98
6. Лесков Н. На краю света // Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 1. – С. 335–396
7. Лесков Н. Святочные рассказы // Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 7. – 410 с.
8. Маркович Д. Твори: В 2 т. – К.: Дзвін, 1918-1919. – Кн. 1: По степах та хуторах. – 243 с.
9. Мелетинський Е. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1995. – 298 с.
10. Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий вечір: Культурологічна оповідь. – К.: Український письменник, 1994. – 286 с.

11. Тесленко А. Мати // Тесленко А. Ю. Прозові твори; Драматичні твори; Вірші; Листи. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 40–51.
12. Чехов А. Страшная ночь // Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Худ. Литература, 1954. – Т. 2. – С. 447–453
13. Чехов А. Ночь на кладбище // Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Худ. Литература, 1955. – Т. 4. – С. 14–17
14. Dickens Ch. Christmas Books. – Lnd: Wordsworth Editions Limited, 1995. – 383 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Буркут Інна Станіславівна – аспірантка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: компаративне дослідження різдвяних оповідань.

ХУДОЖНІ СМИСЛИ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА «СОН» («НА ПАНЦІНІ ПШЕНИЦЮ ЖАЛА...»)

Олена БУРЯК (Кіровоград)

У статті досліджуються художні смисли поезії Тараса Шевченка «Сон» («На панщині пшеницю жала...»), зокрема тлумачиться функціональна роль сновидної символіки.

Ключові слова: художній смисл, підтекст, психологія, сновидіння.

The artistic senses of the artistic sense of the poem «The Dream» («She was cropping wheat») by T. Shevchenko, are investigated in the paper, especially the functional role of the dreaming signs is defined.

Key words: artistic meaning, concealed meaning, psychology, dreaming, sing.

Творчість геніальних митців – синергетична система, яка, рухаючись у часі, продукує нові художні смисли, що актуалізуються під впливом суспільно-історичних й особистісних чинників. Саме тому поезія Тараса Шевченка завжди відкрита для нового прочитання.

Перегляд інтерпретаційних стереотипів через призму художніх пошуків митця – необхідність, зумовлена й специфікою буття шедеврів, і розвитком літературознавства, яке постійно збагачує, удосконалює свій теоретичний інструментарій.

„Сон” („На панщині пшеницю жала...”) – зразок хрестоматійних Шевченкових творів, котрі за радянських часів постраждали від ідеологічно-соціальних трактувань, а тому потребують естетичної реабілітації.

Науковці осягали різні аспекти цього вірша: найчастіше зосереджувалися на ідейно-змістових домінантах, функціях художніх засобів і прийомів (переважно контрасту), рідше – жанровій формі.

Наприклад, К. Волинський визначає жанр цього твору як „епічний віршований образок” [4, с. 47], беручи до уваги особливості викладової форми й авторську схильність до живописання словом. У студії В. Смілянської й Н. Чамати акцентується поєднання епічного й ліричного начал у цій поезії: „вір розповідної лірики з фабульною основою, лірична мініатюра-образок” [9, с. 85]. Л. Попович у контексті дослідження

Шевченкових ремінісценцій у повістях Довженка говорить про „Сон” як утопію [14], у такий спосіб демонструючи традиційне, на наш погляд, хибне розуміння змісту твору. У цьому ж руслі розглядає вірш Г. Неділько у своїй монографії „Тарас Шевченко: життя і творчість”, розміщуючи його аналіз у змістовому блоці під красномовною назвою „Мрії про майбутнє” [7].

Аналогічна інтерпретаційна парадигма експлуатується й іншими літературознавцями. Суголосні думки висловлюють В. Смілянська й Н. Чамата: *„Розмежування реального та майбутнього планів створено контрастом: драматичної (реальності та ідилічної (майбутнє) тональностей, динаміки поведінки героїні та статичності її сну”* [9, с. 84].

Таким чином дослідники стверджують ідейну обумовленість контрасту „теперішнє-майбутнє”: *„малюється жахливе сучасне і щасливе майбутнє”* [7, с. 223], *„якщо перша частина твору дана в драматичному забарвленні, то друга – ідилічна”* (Г. Неділько) [7, с. 224], наголошуючи на антигуманній природі соціально-історичній детермінованості конфлікту *„між природними потребами людини, кріпака і жорстокими умовами праці на панщині”* (К. Волинський) [4, с. 47].

Оригінальне прочитання поезії „Сон” („На панщині пшеницю жала...”) належить В. Пахаренку: автор новаторської праці „Незбагнений апостол” вважає, що *„вірш... являє собою візію майбутнього найсправедливішого, єдино бажаного для українця суспільного ладу. ...перед нами заповітна мрія жінки-кріпачки – самої закріпаченої української душі (Тут і далі виокремлення наше. – О. Б.)”* [8, с. 196].

Дослідження художньої форми Шевченкового твору ускладнюється ілюзорною прозорістю, автологічністю письма, й, очевидно, через це інтерпретаційна логіка переважної більшості літературознавців не змінюється й під час тлумачення якісно іншої за своєю художньою природою символічної картини сну.

О. Боронь, вивчаючи просторову поетику сну в Шевченкових віршах і поемах, упритул наблизився до декодування сновидних візій, але, на жаль, обмежився констатацією у фрейдівському дусі: *„це – сон-омана. Уві сні, коли послаблені механізми контролю свідомості, постає найпотемніше бажання, адекватне внутрішньому баченню сновидця. Тим більшої художньої переконливості набуває цей сон, що розбивається об жорстоку дійсність”* [3, с. 16].

Серед шевченкознавчих студій ґрунтовністю вирізняється стаття Ю. Барабаша [1], де досягається художнє втілення феномена любові в розмаїтті виявів, у тому числі любов батьків до дітей, що реалізується, переважно, як мотив материнської любові.

Розвідка В. Бородіна [2] містить скурпульозні спостереження над формуванням текстів Шевченкових поезій, ґрунтується на переконливій аргументації різномасштабних текстуальних змін як пошуку оптимальної форми втілення авторського задуму.

Гендерний підхід, застосований Ю. Гончар [5], відкриває нові психологічні виміри творчості українського класика.

Мета нашої розвідки – витлумачити художні смисли поезії „Сон” („На панщині пшеницю жала...”), зокрема через декодування сновидної символіки, й у такий спосіб додати штрихи до комплексу рис художнього стилю письменника.

Серед іманентних ознак художнього мислення митця В. Пахаренко називає амбівалентність [8, с. 70] і символобачення [8, с. 78], які, на нашу думку, яскраво виявляються й в аналізованому творі.

Художній образ може генерувати зазвичай синонімічні смисли, які в множині варіантів увиразнюють його сутність, актуалізуючи певні значення.

Найбільш складна природа амбівалентного образу, адже гармонійно поєднати протилежні за своєю семантикою, почуттєвою насаженістю, емоційним забарвленням виміри під силу лише воістину геніальному митцю.

Зразок такого художнього феномена – образ сну в поезії Т. Шевченка „На панщині пшеницю жала...”, що свідчить про глибинне осягнення автором психології матері.

У художньому світі Шевченка щастя як вияв найвищої гармонії подано через матір і дитя, зазвичай, сина.

*У наших раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим [12, с. 234].*

*І на оновленій землі
врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
і будуть люде на землі... [12, с. 285].*

Одне із можливих пояснень художнього авторського рішення – багатовимірність цього образного тандему, який потенційно багатий на продукування, окрім побутових, ще й філософських, психологічних смислів.

Такий образ щастя – філософська модель, що має виразне українське підґрунтя: жіночий тип української ментальності обумовив ідейну значущість материнства в питоми національному художньому світі Шевченка. Образ матері із сином – лаконічна поетична формула невмирущості народу, незнищенності людини (апріорі, українця) презентована й у поезії „Сон”.

Цікаво, що образ батька практично ніколи не виписується поетом з подібними конотаціями. Більше того, за спостереженням Ю. Гончар, „батько родини в Т. Шевченка, з одного боку, може бути не біологічним і виховувати чужу дитину як рідну („Сліпий”), а з другого, – заперечувати свою батьківську роль через відмову від

дорослої дитини, як у „Катерині”...; невизнання її від народження, наприклад, численними біологічними батьками майбутніх байстрюків; гвалтування батьком власної біологічної дочки („Княжна”, „Відьма”)” [5, с. 13].

Здається, що така художня іпостась щастя – мати із сином містить в собі латентну суперечність: син – у перспективі батько, відповідно, образ потенційно заряджений усіма негативними в контексті Шевченкової творчості смислами. Але образ щастя – це ідеал людського буття, тобто він позбавлений перспектив розвитку, тому подібні смисли блокуються його художньою онтологією.

Зображаючи задрімалу матір із немовлям поет застосовує, за словами І. Терехової, „... так званий ефект „завмирання», його герої немовби стають застиглими, неживими, їх краса розкривається через монументальну статичність і водночас грацію” [10, с. 16].

Фіксація картини, скомпонованої за законами живопису: «...над сином сидя, задрімала» [12, с. 264], – результат впливу малярського обдарування митця, що водночас фокусує читацьку увагу на концептуальному моменті – сні матері й надає особливої ваги, «монументалізує» ідею ключову в контексті Шевченкової творчості.

Цікаві спостереження над формуванням тексту твору робить В. Бородин, досліджуючи різні стадії цього процесу, починаючи від виникнення авторського задуму: „Первісний текст поезії „Сон” („На панщині пшеницю жала”), записаний на звороті одного з офортів, подарованого Ф. І. Черненкові, починався рядками:

*На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла собі, пошкандибала
Маленького нагодувать* [19, с. 499].

Тимчасова ритмічна вставка – займенник **собі** – проіснувала тут дуже недовго. Поет одразу ж виправив ці рядки. Позбавлене семантичного значення слово **собі** він замінив виразною предметною деталлю („Пішла в снопи»), яка надала змальованій картині конкретності, зробила її більш зримою й художньо завершеною. Того ж дня 13 липня 1858 року в новій редакції ці рядки поет записав до свого Щоденника” [2, с. 13–14].

Як відомо, остаточний варіант має відмінності й від щоденникового: „...Івана-сина годувать”.

Не заперечуючи ці переконливі міркування, на нашу думку, зміни можна також пояснити авторським прагненням (свідомим? підсвідомим?) установити асоціативний зв’язок між реальним та уявним (сновидним) планом через експлуатацію деталей одного семантичного ряду. Таким чином зроблена поетом заміна: „собі” – „в снопи” сприяє вибудовуванню асоціативного містка до картини сну, де «...свою-таки **пшеницю жнуть**” [12, с. 264], – здійснюється ненав’язлива мотивація змісту сновидіння.

Дії матері „розповила, нагодувала, / попестила...” [12, с. 264], спрямовані на створення, хай і мінімального ситуаційного комфорту для

немовляти (задоволення фізичних і духовних потреб), – додаткові імпульси реального світу, що в комплексі з попереднім продукують відповідну візію.

Поет зумів розкрити найтонші психологічні нюанси, найінтимніші переживання матері. Осягаючи гендерні ідентифікації в поезії Шевченка, Ю. Гончар наголошує, що *„ліричний розповідач через своє переживання, емпатію співвідноситься з фемінним („За сонцем хмаронька пливе”, „Сон („На панщині пшеницю жала”)” [5, с. 11–12], а Ю. Барабаш акцентує увагу на силі авторського співпереживання: „... сприймання дівочих і жіночих нещастя, мук і кривд, що ним перейнята Шевченкова поезія, є не просто співчутливим, воно болісно, трепетно співчутливе” [1, с. 11].*

З одного боку, сон – утілення природних жіночих мрій про щасливе майбутнє своєї дитини, уявна реалізація енергетично потужних материнських бажань.

З іншого боку, сон – вияв фатальної прозірливості матері, інтуїтивного передчуття драматичної долі сина, а отже, – і її самої.

Цікаво, що таке, здавалося б, нелогічне поєднання антонімічних художніх смислів у межах одного образу відтворює складну динамічну картину психологічних порухів жіночої душі. Перший оптимістичний вимір – результат дії надзвичайно потужної материнської любові, яка здатна подолати раціональний бар’єр і продукувати таку алогічну, зважаючи на ескізно окреслений історико-суспільний контекст: *„На панщині...” [12, с. 264], ідилічну візію – праця вільної людини, щасливого сім’янина на своїй землі:*

*І сниться їй той син Іван і уродливий, і багатий,
Не одинокий, а жонатий
На вольній бачиться, бо й сам
уже не панський, а на волі;
Та на своїм веселім полі
Свою таки пшеницю жнуть,
А діточки обід несуть [12, с. 264].*

У контексті поезії ця іпостась образу сну набуває статусу ідеалу, що підкріплюється епітетом *„веселе”* – поетичним синонімом на означення щастя в художньому світі Шевченка: *„А у селах у веселих / і люде веселі” [12, с. 207].*

І. Франко наголошує на соціальній значущості поетового ідеалу в його аксіологічній системі: *„Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім’я... Сімейне життя, патріархальне і сумирне – то найбільша святість” [11, с. 469].*

О. Боронь слушно зауважує, що *„широко трактований літературознавцями соціальний мотив (справді наявний) заступає інше – «не одинокий, а жонатий», що позначає у Шевченковому просторі сну опозицію неповноти / повноти людського буття” [3, с. 16].*

Шевченкове втілення ідеалу людського буття в образі сім'ї має, на переконання Ю. Барабаша, ще й компенсаторний характер, а мотив материнської любові – виразне психобіографічне підґрунтя: „емоційною підставою, першопоштовхом був особистий чинник, болісна й невитравна травма душі – сирітство, синдром якого на все життя визначив поетів психологічний тип, одну з домінант його внутрішнього життя, світосприймання, творчості” [1, с. 14].

Очевидно, концептуальна значущість цього оптимістичного виміру образу сну, що метафорично виявляє превалювання вітаїстичних прагнень, почуттів матері, обумовила його експліцитне втілення.

Другий змістовий рівень сну презентує ті материнські порухи, які свідомість намагається притлумити, заглушити. Чи не тому вони «загнані» автором у підтекст?

Унаслідок декодування сновидної символіки вітаїстичні в контексті материнського бажання-мрії образи набувають кардинально протилежного звучання.

Якщо з'ясувати значення сновидних символів, тональність реконструйованої асоціативної емоційно-почуттєвої картини різко змінюється.

За „Українським сонником», укладеним М. Дмитренком, ключовий емоційний маркер «веселий» у сні означає почуття протилежні реальним: „**Веселість.** Бути веселим – **печаль, журба; бачити веселими інших – розчарування в тих людях або в якихось справах**” [13].

У такий спосіб оприявнюються небажані, а тому притлумлювані материнською свідомістю порухи.

Водночас сон набуває двовекторного прогностичного характеру через полісемантичність сновидних символів, провіщає синове майбутнє й долю матері.

Образ пшениці розгортається в заданому сюжетом сновидіння семантичному руслі: „**Пшениця – темниця. Пшениця (зерно) – сльози. Як присниться пшениця, то жінка овдовіє**” [13].

Закцентована емоційно-почуттєва домінанта увиразнюється через взаємодію з негативними конотаціями образу дитини: „**Дитину малу бачити вві сні – великий клопіт. Дитина – спорка, бійка... Дитина – напасть, сварка, клопоти... Багато дітей – тривога**” та обіду:

„**Обід – обіда**” [13].

Можна навіть встановити причиново-наслідкові зв'язки, моделюючи психологічний сюжет, алгоритм майбутнього дитини й матері: печаль, журба, розчарування – темниця – сльози – напасть, сварка, клопоти, тривога, образу.

Авторське поєднання двох вимірів сну, які однаковою мірою співвідносяться з дитиною і матір'ю, увиразнює ідею їхньої духовної єдності, нерозривності долі.

Мати, усупереч розуму, незважаючи на ворожі обставини, вірить у щастя сина й разом із тим материнське раціо настійливо продукує жорстку, обумовлену об'єктивними соціальними чинниками візію. Ці два моменти, експліковані одним і тим самим художнім образом, відображають складну боротьбу емоційно-почуттєвого й раціонального, почуття і розуму жінки. Причому, перший, емоційно-почуттєвий виписаний яскравіше через нюансування переживань: радість материнства, тривога, страх за дитя – іманентні почуття жінки.

Повернення в реальність: „І усміхнулася небога / Прокинулася – нема нічого...” [12, с. 264] сприймається жінкою і як розчарування: благополуччя сина – лише ілюзія й водночас як полегшення, позбавлення від страху, адже немовля поряд, здорове, його життя ніщо не загрожує.

Поезія Т. Шевченка „Сон” („На панщині пшеницю жала...”) уражає глибинним, стовідсотково точним осягненням психології жінки, матері – духовних сфер, здавалося б, не доступних чоловікові, навіть, якщо він геній.

Естетична досконалість твору полягає в ошадливому використанні тропіки, випрозореності експліцитного змістового рівня і його, напрочуд, органічній взаємодії з підтекстом, відкриття якого вражає новими художніми смислами, що кардинально змінюють ідейно-змістові параметри твору. Експлуатуючи амбівалентний образ сну, поет зумів переконливо відтворити суперечливий, динамічний, багатий спектр материнських почуттів та емоцій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш Ю. „...Людей і Господа любить” (любов як ментальна константа творчості Тараса Шевченка) / Ю. Барабаш // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 3–19.
2. Бородін В. Динаміка творчого процесу Шевченка-поета / В. Бородін // Слово і час. – 2010. – №3. – С. 3–29.
3. Боронь О. „От мені приснилось...”. Просторова поетика сну у творчості Тараса Шевченка / О. Боронь // Українська мова та література. – 2004. – №9 (361). – С. 14–17.
4. Волинський П. „Сон” („На панщині пшеницю жала...”) Т. Г. Шевченка / П. Волинський // Радянське літературознавство. – 1978. – № 3. – С. 3–46.
5. Гончар Ю. Гендерне прочитання творчості Тараса Шевченка // Слово і час. – 2010. – №5. – С. 10–14.
6. Кодак М. Психологізм у творчості Т.Г.Шевченка / М. Кодак // Українська мова та література в школі. – 1977. – № 1. – С. 21–32.
7. Неділько Г. Я. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя / Георгій Якович Неділько. – К.: „Радянська школа”, 1988. – 247 с.
8. Пахаренко В. І. Незбагнений апостол / Василь Іванович Пахаренко. – Черкаси, БРАМА ІСУЕП, 1999. – 296 с.
9. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / Валерія Смілянська, Ніна Чамата. – К. : „Вища школа”, 2000. – 208 с.
10. Терехова І. Антропоцентризм російськомовних повістей Тараса Шевченка // Збірник наукових праць. – К., 2008. – Випуск одинадцятий. – С. 13–16.

11. Франко І. „Наймичка” Т. Шевченка / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1981. – . – (Збір. тв.: у 50 т. / І. Франко; т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 447–468.

12. Шевченко Т. Кобзар / Передм. П. Мовчана; Приміт. Є. Нахліка / Тарас Григорович Шевченко. – К.: Вид. центр „Просвіта”, 2001. – 344 с.

13. Дмитренко М. К. Український сонник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kolyadka.h1.ru/Son13.html>

14. Попович Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://www.nbu.v.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.http://www.rastko.org.yu/rastko-ukr/umetnost/ljporovic-dovzenko_2004_ua.html

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Буряк Олена Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: методологія аналізу художнього твору.

«...А ЦЯ ЛЮБОВ – ЯК НИТКА ЗОЛОТА, ЩО Й ЧОРНІ ДНІ ЖИТТЯ МОГО ПРОШИЛА»: ІДЕАЛ КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

Олена ВАРАВА (Кіровоград)

У статті пропонується осмислення інтимної поезії Ліни Костенко та її романів «Записки українського самашедшого», «Берестечко» з позицій художнього втілення авторського ідеалу любові як органічної взаємодії індивідуального й суспільного, жіночого й мужнього, раціонального й емоційно-чуттєвого, людського й трансцендентного, ірраціонального (абсурдного) й логічного. Концепт кохання розглянуто у взаємодії з категоріями час, буденність, творчість, смерть та іншими.

Ключові слова: ідеал кохання, емоційні стани, філософські настрої, краса, мистецтво, вічність, трансцендентність.

The article calls attention to comprehension of intimate poetry by Lina Kostenko and her novels «The Ukrainian Madman's Notes», «Berestechko», from the position of artistic personification of the author's ideal of love, as the organic interaction of individual and social, female and male, rational and emotionally-sensual, human and transcendental, irrational (absurd) and logical principles. Love concept is examining interactively with categories of time, routine, creation, death and others.

Key words: the ideal of love, emotional states, philosophical attitude of mind, beauty, art, eternity, transcendence.

Ставши предметом літературознавчого дискурсу в 50–60-і роки ХХ ст., інтимна лірика Ліни Костенко не була адекватно інтерпретована. Теза одного з перших критиків її творчості Л. Новиченка про необхідність оцінювати художнє втілення «жіночих драм» передусім за ступенем участі поетів у «соціальних клопотах віку» [22], на жаль, довго лишалася головним орієнтиром дослідників (М. Бажан В. Базилевський, А. Макаров, Л. Таран).

Заглиблена у світову традицію, котра, за словами С. Аверінцева, розуміла любов як найбільш вільне й «непередбачуване» вираження глибин особистості, де взаємодіють біологічне й духовне, особистісне й соціальне, інтимне й загальнозначуще [1, с. 118], концепція кохання Ліни Костенко не

укладається в прокрустове ложе інтерпретацій, у яких домінує лише один підхід – соціологічний, національний чи гендерний.

Сучасне прочитання психологічно «густих», сповнених «гострого чуття відтінків смислу» мотивів, тем і рефлексій любовної лірики поетеси І. Дзюбою, В. Брюховецьким, М. Ільницьким, Г. Штоном, Д. Дроздовським, О. Пахльовською, В. Панченком та іншими відкриває чимало нового.

«Справжні поети, – пише І. Жиленко, – завжди стояли на отій тонюсенькій межі між плоттю і духом, між явою і таїною, між словом і мовчанням... Зробив крок у інший бік – і ти вже ... хто? Блаженний? Юродивий? Філософ? Святий аскет? Не знаю. Але – не поет» [10, с. 34]. Усвідомлюючи кохання як незбагненність і святість, таїну, що не перекладається на слова й не тотожна своїм інформативним складовим чи то раціональним і філософським істинам, Ліна Костенко прокладає фарватер його осягнення між певних сигнальних знаків – жалем за неказаним словом («неказане лишилось неказаним») й табу на це слово («Я Вас люблю, о як я Вас люблю! / Але про це не треба говорити») [15, с. 14, 344]. У спробах збагнути цю суперечливість ідеалу жінки-поетеси дослідникам випадає лише посилатися на слушну думку Ю. Шевельова про те, що «внутрішній світ людини нікому ще не вдавалося схопити в його цілісності, ані в повноті його складників, скласти його інвентар, зрозуміти його саморух, хоч би мобілізували цілу армію психологів» [28, с. 1045].

Несподівана поетична заява життєлюбної й завжди справжньої Ліни Василівни в збірці «Мадонна Перехресть» («...За цим тимчасовим фасадом, / де стільки любові й тепла, – / людиною, річкою, садом / я тільки у слові жила» [17, с. 89]) – не просто знаковий для її творчості пієтет до слова, а визнання пріоритету поезії над життям, естетичного над реальним. У дослідженні робиться спроба бодай частково знайти в її художньому світі слова, «тінню» яких, за логікою поетеси, є любов. Наше завдання – осмислення інтимної поезії та романів «Записки українського самашедшого», «Берестечко» з позицій художнього втілення авторського ідеалу любові як органічної взаємодії індивідуального й суспільного, жіночного й мужнього, раціонального й емоційно-чуттєвого, людського й трансцендентного, ірраціонального (абсурдного) й логічного та в зіставленні його з концептами *час*, *буденність*, *творчість*, *смерть*.

Актуалізовані авторкою смисли певним чином накладаються на роздуми видатних філософів і сумірні за масштабністю з гуманістичною думкою М. Бердяєва, А. Камю, Ф. Достоєвського, А. Чехова, О. Блока, Лесі Українки, що свідчить про глибину художнього осягнення поетесою цих категорій.

Дослідники неодноразово звертали увагу на те, що поетичне світосприйняття Ліни Костенко пронизане «трагедійними мотивами» (С. Антонішин, О. Чекан, Ю. Чекан, Г. Гордасевич). Проте не менш суттєвим видається те, що поетеса ніколи не сприймала долю як «темряву,

не висвітлену жодним смислом...» (С. Аверінцев) [1, с. 167]. Співвідношення «ліній духу» двох великих поетів-шістдесятників – сповненого безнадійним відчаєм і мукою світовідчуття В. Стуса, переконаного, що «немає світла у світах, / вельможна тьмяна ніч довкола...» [27, с. 557], з позицією Ліни Костенко, котра осмислює любов як шлях «від трагедії до просвітлення» [16, с. 158–159], «від болю до перлини» [15, с. 273], як мить душевного врівноваження з болем («Записки українського самашедшого») [16, с. 160]), – асоціюється з символом християнства – хрестом, горизонталь якого – Стусове життєве й творче кредо, що ґрунтується на міфологемі безвихідного мучеництва за віру, а вертикаль – поезія Ліни Костенко, сповнена світлого дива перетворення трагічного на життєрадісне, пошуку виходу в трансцендентне.

Уважаючи любов чи не єдиним таким виходом, вона бачить її як «золоту нитку», що прошила «чорні дні життя» [17, с. 19]. Семантика цього образу-квінтесенції пов'язана з сонцем, аурою, «сяйвом над долею» [15, с. 278], «сліпучим спалахом жаги» – доволі поширеними репрезентантами кохання у творчості поетеси. Мотив *німбу*, що створює любов, «аури нетутешнього світла», яка, за згадкою доньки поетеси О. Пахльовської, стояла між її батьками [25, с. 9], поданий у ліриці й романі «Записки українського самашедшого» («...Вони буквально світяться одне до одного») [16, с. 62]. Особливе сяйво випромінює й кохання Богдана Хмельницького в романі «Берестечко». Звертаючись до сакральної естетики біблійної Пісні над Піснями, поетеса акцентує вже не нову думку про любов як акт духонаповнення. Проте в неї чи не вперше деміургічна містерія інспірації духу в чоловіка є жіночою місією. У творі такою жінкою-деміургом, любов якої вдихнула життя в Богдана – мужчину, людину, націстворця – є героїня з промовистим прізвиськом Ганна Золотаренко.

Проте сонячно-золоте випромінювання кохання в художньому світі Ліни Костенко завжди притлумлене тлом, на якому розвиваються стосунки двох, гирчить печаллю. Очі коханого асоціюються в героїні з «келихами трутизни, настоящими на *сонці і журбі*» [18, с. 114], його ім'я наповнює її душу «*сонцем і печаллю*», щастя усвідомлюється як «*зіткане з прощань*» [19, с. 114, 128], нерозривне з тугою й доланням перешкод (вимушеною розлукою, часовими і просторовими відстанями, душевними боріннями). «Чорні дні життя» – це й осмислення поетесою нелегкої долі творця в дисгармонійному суспільстві, де над особистим домінує ненависне «мушу!», й усвідомлення належності до нації, що ніяк не відбудеться в очах історії, і загальнолюдська безпорадність перед часом.

Глибока й чесна ревізія власної долі, що здійснює на порозі Вічності героїня «Мадонни Перехресть», усе гостріше відчуваючи її тло як «жорстокі ґрунти», в які її «Бог посіяв» [17, с. 38], як насування темряви «космічної бездомності», «де кожний хід всесвітній і нічий» [18, с. 116],

породжує невтїшні висновки про життя, котре проминуло не за власним сценарієм, і вибухове «я тільки у слові жила». Визнання сублимації справжнього життя в слові закономірно викликає бажання бути почутою по-справжньому («...Живу, все життя не почута...») [17, с. 35]. Потреба в позбавленій стереотипності «іншій акустиці» підтверджується й роздумами поетеси, наведеними в книзі І. Дзюби «Є поети для епох».

Критична рецепція художнього світу авторки розвивалася в межах стереотипу, за яким Ліна Костенко «чи не поодинокий мужчина, як Леся Українка, за І. Франком» (Г. Сивокінь) [11, с. 11]. У цілому не безпідставна думка про мужність поезії нашої сучасниці часом перетворюється дослідниками на міф, за яким бути жінкою – мало не гандж для поета, оскільки по-справжньому вартісна поезія нібито може бути тільки чоловічою, мужньою на противагу поверховому чуттю (Г. Сивокінь) [11, с. 11], «квилінню й розпачу» (О. Воложенінов) [6], «камерності» й «зачаруванню граційної дрібниці», тієї, що «банальніше за банальне, сумніше за сумне» (С. Соложенкіна) [26, с. 52] «жіночої» чи то «альбомної» поезії. Феміністично налаштована О. Забужко, навпаки, позиціонує мужність жіночої поезії як ваду, уважає вияви внутрішнього жіночого світу в Ліни Костенко «без останку поглинутими «барикадно-борцівським» (читай, «одиноким-мужчинським») канонам» [12, с. 183]. Із нею погоджується В. Кичигін, який не знаходить у поетеси доброти й скорботи Мадонни [5, с. 174].

Прагнення дослідників щоразу доводити суспільно-значущий контекст творчості Ліни Костенко створювали не найкраще акустичне тло, аби на повну силу зазвучав унікальний голос «тільки жінки, смаглявої золотої віолончелі» [15, с. 313], що з глибин своєї сутності віщує про любов. Крім іншого, він ще й прагнув середньовічної лицарської «...етики. / Пера, і пензля, і струни. / Якоїсь дивної поетики / в шляхетних німбах сивини», навертався до золотого еталону античної естетики, де «...мужчини високі і мужні. / І виходить із піни антична гламур...» [20, с. 109, 172], відстоював право жінки на слабкість, безтурботність, безвідповідальну мрійливість про «щастя, туге й солодке, як шоколад» [15, с. 313].

«Коли читаєш лірику Ліни Костенко, – пише С. Якутович, – чманієш від суто чоловічої безпорадності перед Сфінксом – Жінкою... Земна, Небесна, Таємнича – і поруч». Образи Ліни Костенко, на думку художника, «усвідомлюють ці Божественні смисли, вони відповідають за них. І так живуть...» [29, с. 322–323]. «Золота нитка любові» прошиває всі періоди життя цієї жінки – дитинство, юність, молодість, старість, – прокладаючи нові стежки по довгому чорному бархату долі. Поволі розгортаючи цей сувій, ми можемо розгледіти на полотні складний візерунок більшої за факт «правди змін» (М. Ільницький) [14, с. 415], динаміку руху від дівочо-мрійливої «ілюзорної мрії» «двох дівчинок, двох дзиг, двох Наташок / двох мрійниць, двох гусок, двох Ассоль» про мужнього капітана – їхнього

«кумира» й «божища» («Пісенька капітана») до «побожності, схожої на любов», коли «душа шукає слів, як молитов» і відчуває себе «на перехресті вічності й вівторка» («Ти – Шіва. Ти – індуське божество»). Від легкого весняного вітерця закоханості сімнадцятирічної дівчинки, схожої на «квітучу вишеньку, / що на світанку струшує росу» («Світлий сонет») [18, с. 58, 112, 57], до «дозрілої пристрасті» «осені жагучої» («Осінь жагуча») й невтоленності любові-грози («Такий чужий і раптом – неминучий»), стихії, що «порве спокій до струни» й «слова поспалює вустами» («Спини мене, отямся і отям») [15, с. 333, 270, 301]. Подекоративному «трагічна» красива поза «останнього» кохання підлітків переростає в справжнє фатальне відчуття «білої симфонії снігу», що перекриває всі шляхи до відступу («Біла симфонія», «Хуртовини») [15, с. 126, 132]. Від несміливої ніжності, що була чи то любов'ю, чи то дружбою, «може, ніжністю, а може, й ні», почуттям, яке «вміло ждати і чатувать» («Десь проходила ніжність між нами»), до свавільного «спалаху», що приходить «без дозволу, без права, без причин» («Недобрий жарт зіграла з нами доля») [19, с. 120–121] і лякає своєю силою («Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання») [15, с. 316]. Від гри, змагання, флірту, «небезпечних вихваток» і жартів («Який важкий, який ласкавий погляд», «Якщо це вимагає пояснення») до усвідомлення кохання як долі (Нічого такого не сталося. / Ти просто схожий на Долю») [18, с. 114, 116, 119], «аморе амо», від якого «рятунку немає» («І не минає, не минає!»). Життєвий досвід дозволяє героїні сформулювати й такі невтішні філософеми, як «любов відкрити важче, ніж Америку» («Сумна Колумбіана»), «Знов простягне руки Мавка / і – не стріне Лукаша» («Ще одна весна»), «У цьому черствому скрипучому світі / тільки любити – тепер екзотика» («Екзотика») [18, с. 120, 117, 138, 144].

Душевна зрілість якісно змінює любов героїні. Коли раніше почуття було локалізоване на один об'єкт («...Синя криниця в моїй Сахарі») [18, с. 121], то в останніх віршах поетеси воно асоціюється з розчиненим кристалом («У чашу дня упав кристалик вечора / і розчинився. Майже чорна синь») [17, с. 26]. Йдеться не про ерос як стосунки двох, а про етику любові, що, немов крізь кольорове скельце, змінює забарвлення світу. Розлите в ефірі безмірне кохання втілює образ Мадонни Перехресть. У теперішні часи позаетики й тотальної нелюбові, коли, за висловом М. Бердяєва, Венери покинули землю, а Мадонни – небо [3, с. 107], у прагненні краси («Краса – і тільки, трішечки краси, / душі нічого більше не потрібно») [15, с. 296], Ліна Костенко знаходить ідеал любові в Мадонні, оспіваній раннім П. Тичиною й О. Блоком.

Про переосмислення поетесою її концепції кохання свідчить побудова її останньої книги, де настояна на досвіді й часі ностальгічна любовна лірика не виокремлюється в розділ, а розлита чи не в усіх віршах збірки. Про нове бачення кохання свідчить і побудова образів: «Не плач, не муч

його, не клич. / Він не обізветься. Не може... / Його нема ніде. Він скрізь, / вже в остаточній формі існування» («Найнезабутніше з облич») [17, с. 51]. Відчуття розлитості любові продовжує на більш високих регістрах тему «Я дерево, я сніг, я все, що я люблю» [15, с. 10]. Проте сумний мотив неминучої зустрічі з коханим у Вічності не дозволяє героїні зрадити власне відчуття краси. Золото любові, як гімн життю, усе ще проблискує крізь притлумлене осіннє тло невідворотного зникання: «Жовтенька квітка хилитається. / А вже нічого не цвіте / ...Минає осінь. А проте – / як цятка сну, як хвостик лева, / жовтенька квіточка цвіте» [20, с. 57].

Традиційним напрямом інтерпретації інтимної лірики Ліни Костенко є аналіз її *раціональних та ірраціональних начал*. Усупереч логіці синкретичного мислення, дослідники розглядають дихотомію *раціональне / чуттєво-інтуїтивне* не у взаємодії чи як умову масштабного, небанального й глибокого вирішення поетесою теми кохання, а як антагоністичні полюси, на власний розсуд обираючи «негативний». Нам видається необґрунтованим максималізм як Г. Гордасевич, котра через нібито відсутність ірраціональності вважала, що любов у Ліни Костенко позбавлена вічності [8, с. 122], [7, с. 143], так і В. Базилевського, який любовну лірику авторки позиціонує тільки як «поезію думки» [2], як Г. В. Маковей, котрій видається, що поетеса намагається «втиснути кохання в зрозумілі кордони логіки» [21, с. 12], так і Д. Дроздовського, перекonanого, що «поетичний геній Ліни Костенко не залежить від рацію» [9, с. 295]. Унікаючи протиставлення любові й розуму, Ліна Костенко гармонізує енергії раціонального й чуттєво-емоційного.

Підкреслюючи надзвичайну тендітність невидимо-несказаної, тонкої, як музика, і крихкої, як кришталь, субстанції кохання, вона нерідко асоціює її з *дивом, маревом, напівсном, навіюванням, грою уяви*, що потребують обережного ставлення, стояння навшпиньках: «Душі предків приходять навшпиньках, / щоб подивитись, кого я вибрала» («Екзотика») [18, с. 144]. Якимся шостим чуттям героїня вірша «Ти загадка моя, ти сфінкс моєї долі» [19, с. 125] здогадується, що відповідь на загадку долі, котру вона так наполегливо шукає, вибудовуючи, як храм, образ коханого («Там тільки голос твій, твій голос та ім'я») – насправді, марево в пустелі, що храм, побудований на піску (тільки там й існують сфінкси) – *fata morgana*, а її любов – фікція. Тому й закінчується ця поезія мало не розпачливо: «Ти – загадка моя... Ти вигадка моя». Усупереч раціональній логіці вірш «В пустелі сизих вечорів» [15, с. 125], навпаки, позиціонує відкритість до кохання, хоч би воно й було самообманом: «Нехай це – витвір самоти, / нехай це вигадка й омана! / Моєму серцю снишся ти, / як морю сняться урагани». У поезії «І я не я, і ти мені не ти» [18, с. 134] читач стає свідком одивнення героїні, нічна мана якої разом зі страхом стосунків тане в променях ранкового світла.

Як варіант сугестії, можна розглядати й любовну *хворобу*, що в героїні вірша «Я дуже тяжко Вами відболіла» [19, с. 129] асоціюється зі *сном*, *маренням*, *міражами*. Проте не слід маркувати ці означники як негативні. Протиставляючи їм будень, героїня визнає, що хоча «казка днів» і була недовгою, вона залишила щось інше, набагато цінніше – слід на все життя. Тож поетеса переконана, що не все в коханні минає без вороття, певний «залишок», що не визначається словами, перетворюється, як із квітки плід, на іншу іпостась. Авторка бачить любов як корисне для душі *щеплення*, що залишає по собі особливу ауру. Така інтерпретація суперечить думці В. Базилевського, котрий уважає цей вірш реабілітацією «ratio» героїні, яка нібито необачно втратила пильність («...а розум спав, довірливий Самсон») [2]. Замість знайденого дослідником «самокпину» ми бачимо відкритість героїні до іншого світовідчуття, вдячність любові за відкриття нових граней її душі. Подібний аспект кохання («не все минає») спостерігаємо й у вірші «Цвіли сади, гула хрущами круча» [18, с. 143], героїня якого твердить: «Щаслива ніч минає блискавично, / навіки слід у серці залиша». Через довгі роки цей «слід» – погляд, «обрій рук коханого», дім, щасливу мить – згадає героїня «Мадонни Перехресть».

І. Жиленко зазначає: «Кожен сам визначає оптимальну відстань між собою і людьми. Це важко, але необхідно, бо гине душа!» [10, с. 31]. Ліна Костенко цю грань тонко відчуває, тому мотив *межі* набуває для неї концептуального значення. Відстань як порятунок – тема віршів «Я кину все. Я вірю в кілометри» й «Ряхтять сніги. Прозора далина» [18, с. 124, 133]. Якої б потужності не була стихія кохання, alter ego авторки потребує гармонізації свого внутрішнього світу й осмислення почуття на березі річки буття. Коли «єдиний секундант» час і віддаль як надія на «зцілення» («Я Вас давно забути вже повинна. / Це так природно – відстані і час») не спроможні зупинити любовну «недугу», – це вірна ознака його справжності. Утім часопросторові причинно-наслідкові закони в магнітно-силовому полі кохання втрачають свою владу, поступаючись іншій природі – музиці й красі, як це відбувається у вірші «Двори стоять у хуртовині айстр» [15, с. 324]. У ньому поетеса алюзійно торкається ностальгійних рядків П. Тичини «О, панно Інно, панно Інно, / Любові усміх квітне раз – ще й тлінно. / Сніги, сніги, сніги...» («О, панно Інно...») [23, с. 8]. Проте, не погоджуючись із думкою про владу часу, Ліна Костенко перетворює його безжально-байдужі сніги, що замітають у пам'яті ліричного героя П. Тичини образ коханої й музику їхньої любові, на магічну «хуртовину айстр», яка, навпаки, відроджує давно забуте почуття: «Це так природно – музика, і час, / і Ваша скрізь присутність невловима».

Характерне для героїні Ліни Костенко звертання на «Ви» до обранця – теж відстань. П'єдестал, що створює вона для об'єкта кохання, споріднює її естетику («А головне, що десь вдалечині / є хтось такий, як невтоленна спрага») [19, с. 130]) із блоківською («Счастья не требую. Ласки не надо. /

Лаской ли грубой тебя оскорблю? / Лишь, как художник, смотрю за ограду,
/ Где ты срываешь цветы, – и люблю!» («Девушка из Spoleto») [4, с. 268]).

Спроби зберегти цю сакральну для любові відстань простежуються через складну взаємодію образів *слова й музики*. Поетеса вибудовує полісемантичну градацію від любові, яка *не знає* слів і *не вміє* їх вимовити («Десь проходила ніжність між нами») [19, с. 120], до пристрасті, що вже *не визнає* слів, «...коли уста пекучі, аж холодні, / уже не здатні вимовити слів» («А вечір пролітає, наче крижень») [20, с. 144–145], від кохання, що знає більше за слова, проте боїться *фальшу*, як пальці піаніста-віртуоза [15, с. 58], до ситуації, коли перед обличчям смерті тільки *музика* й може замінити *безсилі* слова: «Альбіноні, Верді, Сарасате, / допоможіть цей сум перебрести!» [17, с. 46]. Боячись сколихнути любов-музику словами [19, с. 119], Ліна Костенко сповідує глибиннішу за слова сакральну *правду неказаного*: «...Мовчання ставить пробу. Несказані слова... Незримий скарб душі...» [18, с. 135].

Шукаючи в коханні межі людського й боголюдського, авторка репрезентує *святість* цього почуття через концепти *рай* («незатьмарений рай без вигнання»), *нірвана* («нарвані квіти мої у Нірвані») [15, с. 316, 304], *причастя* («таїнство перших причасть»), *земля обітована* («Сумна Колумбіана») [15, с. 314, 280], *небо* («Хтось підносив мене до неба, / я вдихала його, голубе...») [15, с. 133], *духовна вітчизна*, *фатум*, *диво*. Значущою міфологемою, що репрезентує у творчості поетеси *любов як сакрум*, є образ *храму*.

Подібно до Лесі Українки, котра називала любов «цвітом», що «скарби творить», для Ліни Костенко характерна метафора *любові-як-творчості*. Проте її не слід розуміти буквально, як виховання партнера чи «творення» Дамою свого лицаря, як це видається Г. В. Маковей [21, с. 13]. Навіть у коханні пріоритетом для Ліни Костенко є особиста свобода кожного («Моя свобода завжди при мені») [15, с. 288] й відмова від «коригування» світогляду. Гендерні стосунки в поетеси – не так творення (творчість) партнера, як *мистецтво* комунікації з ним. Широкий арсенал «мистецьких» засобів, що асоціюються Ліною Костенко то з театром, то з музикою, то з магічним словом, чи й просто вимірюються глибиною душі, завжди адекватний віку її героїнь. Коли, набуваючи перший любовний досвід, юність опановує мистецтво флірту й театральних, деколи й драматичних, діалогів, то розмова душ крізь безодню віків і сльози незворотної втрати («І як же ти один у Всесвіті? / І як же тут без тебе я?!») у збірці «Мадонна Пререхресть» [17, с. 45] сповнена кришталевої чистоти, якій чужі гра й театральні пози. Це мистецтво іншого стибу.

Як би не позиціонувалась відмова *alter ego* поетеси від життя-театру, як пошук себе на першому побаченні («І що мені той текст, і що мені ті ролі? / І хай собі крізь лок провалиться суфлер» [19, с. 125]), чи як декларативне звернення до любові («...не приспи, для чого я живу») [18, с. 158]),

прагнення самоідентифікації звучить концептуально. Тому позиція Г. Гордасевич, яка молитву «Моя любове! Я перед тобою, / ... Не дай мені заплутатись в дрібницях, / не розміняй на спотички доріг, / бо кості перевернуться в гробницях / гірких і гордих прадідів моїх...» («Моя любове! Я перед тобою») [18, с. 158] прочитувала як шлюбний контракт, торг [8, с. 125], видається необігрантованою.

На перший погляд, суголосно з аналізованою поезією Ліни Костенко звучить вірш Д. Павличка «Так, ти одна, моя любове» [24, с. 52], герой якого, звертаючись до кохання, просить: «Мене ти змінюй, та не смій / Своє натхнення на забаву / Перевести, смішну й лукаву, / І, творячи немовби в сні, / Чужі прикмети дати мені!» Проте тут мотиви благань інші: йдеться про суто особистісний, асоціальний вимір кохання, у якому героя водночас вабить і лякає незбагнений нелюдський безмір жіночої природи.

Молитва героїні О. Забужко теж інакша: «О сліпуче, прекрасне і дике! / Грай вогнями, заводь і мани / На бистринь, на невидимі ріки – / Тільки ж Господи! – не обмани / ... Кожну кару прийму, як розраду, – / Тільки, сили небесні, не це: / Ощадить од Українського Аду – / Мусового томління живцем...» [13, с. 46]. У пошуках кохання її героїня уникає ідентифікації з інфікованим страхом народом. Для Ліни Костенко подібна ізоляція неприйнятна. Складність її концепції любові в тому, що вона *водночас людино- й націєцентрична*.

Тож Ліна Костенко втілює ідеал любові в «багатстві сюжетних ситуацій, широкій шкалі емоційних станів і філософських настроїв» (М. Ільницький) [14, с. 412]. У художньому світі поетеси за пріоритетність у коханні «змагаються» правда й краса, мистецтво й життя, мить і Вічність, світло і темрява, раціональне й чуттєво-емоційне, духовне і тілесне, трагічне і життєствердне. Та Аріаднина нитка любові, що колись була орієнтиром Данте в його подорожах пеклом і раєм, стала Ліні Костенко за філософський камінь, здатний поєднувати непоєднуване й тільки з цих позицій відкривати, крім реального світу, обшири потойбіччя й висоту неба.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь / С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – 460 с.
2. Базилевський В. Поезія як мислення. Творчість Ліни Костенко в контексті сучасності [Текст] / В. Базилевський // Літературна Україна. – 1987. – № 37. – 10 вересня.
3. Бердяев Н. Смысл истории [Текст] / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 174 с.
4. Блок А. А. Лирика / Вступ. ст. К. И. Чуковского ; сост. и коммент. В. Г. Фридлянд. – М. : Правда, 1985. – 416 с. – Першотвір.
5. Брюховецький В., Кичигін В. Як формується художня цілісність?.. [Текст] / В. Брюховецький, В. Кичигін // Прапор. – 1988. – № 10. – С. 164–175.
6. Воложенінов Олег. Початок творчого шляху [Текст] / Олег Воложенінов // Літературна газета. – 1957. – 14 червня.

7. Гордасевич Г. Перед обличчям вічності [Текст] / Галина Гордасевич // Дніпро. – 1978. – № 12. – С. 141–144.
8. Гордасевич Г. Під галактик очима карими. Штрихи до портрета Ліни Костенко [Текст] / Г. Гордасевич // Жовтень. – 1989. – № 4. – С. 114–127.
9. Дроздовський Дмитро. Хвилі Часу // Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та пердм. О. Пахльовської; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – 336 с.: іл. – С. 280–321.
10. Жиленко Ірина. Homo feriens / Ірина Жиленко // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 27–54.
11. Жулинський М. та інші. Зі словом вігальним – до Ліни Костенко / М. Жулинський, Г. Штонь, Г. Сивокінь, М. Кодак, М. Наєнко, Н. Зборовська, Р. Мовчан // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 7–16.
12. Забужко Оксана. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка. – 3-є вид., доповн. – К. : Факт, 2006. – С. 152–194.
13. Забужко Оксана. Польові дослідження з українського сексу : [роман] / Оксана Забужко. – Київ : Згода, 1996. – 142 с. – (Першотвір).
14. Ільницький Микола. На перехрестях віку: У трьох кн. / М. Ільницький – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – 838 с.
15. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 558 с. – (Першотвір).
16. Костенко Ліна. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с. – (Першотвір).
17. Костенко Л. В. Мадонна Перехресть / Ліна Костенко. К. : – Либідь, 2011. – 112 с. – (Першотвір).
18. Костенко Л. Над берегами вічної ріки: Поезії. – К. : Рад. письменник, 1977. – 163 с. – (Першотвір).
19. Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поєми / Ліна Костенко. – К. : Молодь, 1980. – 222 с. – (Першотвір).
20. Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та пердм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – 336 с.: іл. – (Першотвір).
21. Маковей Г. В. Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. В. Маковей. – Кіровоград, 2003. – 21 с.
22. Новиченко Леонід. Пора змужніння / Леонід Новиченко // Літературна газета. – 1962. – № 8. – 26 січня.
23. Оріон золотий : Любов. лірика укр. рад. поетів / Упоряд., вступ та приміт. В. І. Лучука. – К. : Молодь, 1986. – 432 с. – (Першотвір).
24. Павличко Дмитро. Золоте ябко : Поезії. – К. : Основи, 1998. – 207 с. – (Першотвір).
25. Пахльовська Оксана. Невидимі причали // Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – С. 5–13.
26. Соложенкина Светлана. Четыре измерения каждого дня / Светлана Соложенкина // Литературное обозрение. – 1988. – № 4. – С. 52–55.
27. Стус Василь. Час творчості / Dichtenszeit. – К. : Дніпро, 2005. – 703 с. – (Першотвір).
28. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151 с.

29. Якутович С. Я малював незбагненне... // Костенко Л.В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та пердм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – С. 322–323.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Варава Олена Борисівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, викладач Кіровоградського базового медичного коледжу ім. Є. Й. Мухіна.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературознавства, зарубіжна література, українська література ХХ століття.

МОТИВ ДЗЕРКАЛЬНОГО ДВІЙНИКА: СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ОСКАРА УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ" ТА ФІЛЬМУ ГАНСА ЕВЕРСА "ПРАЗЬКИЙ СТУДЕНТ" (1913 Р.)

Юлія Вишницька (Київ)

У статті досліджуються особливості реалізації мотиву дзеркального двійника у текстах різних семіотичних систем: літературного твору та кіномистецтва. На матеріалі роману англійського письменника Оскара Уайльда "Портрет Доріана Грея" та кінострічки німецького режиссера Ганса Еверса "Празький студент" описано міфологічні зрізи образів "дзеркала" та "портрета".

Ключові слова: амбівалентний, знак, двійник, мотив, міфологема, міфологічні зрізи, передвісник, сакральний, символ, хронотоп.

Julia Vishnytska. Motive of a counterpart of mirror: symbolic aspects (in the Oscar Wilde's novel "Portrait of Dorian Gray" and the Hans Evers' film "Prague student" (1913)

This article analyzes the motive of a counterpart of mirror in different semiotic systems: a work of literature and film. It was described mythological images "mirror" and "portrait" in the Oscar Wilde's novel "Portrait of Dorian Gray" and the Hans Evers' film "Prague student".

Key words: ambivalent, sign, double, motif, myth, mythological sections, harbinger, sacred, symbol, chronotope.

Текст (літературний, кинематографічний, музикальний, живописний і т.п.) як сукупність знаків синтагматико-парадигматического рівня можна дешифрувати в культурному контексті: фоново-енциклопедическому, етніческому і індивідуально-авторському. Таку трехуровневу дешифровку проходять і знаки, найбільше надійно "консервують" "пам'ять" ("космічеську", "етнічеську"), – символи. Одними із таких образів-символів можна вважати "портрет", "зеркало", "тень", являючісь по відношенню друг к другу своєобразними "міфологічеськими синонімами", то єсть ізоморфами, так як відражають древнійший міфологічеський **мотив двійственности, двійника**, котрий, в свою череду, виходить к **амбівалентній природі образів** (существ, явлень, вещей і т.п.).

Объектом нашего исследования является именно этот **прецедентный мотив двойника, воплощаемый в образах-мифологемах "портрет", "зеркало", "тень"**. В чем состоят особенности реализации этого мотива в художественном и кинематографическом текстах? какова роль мифопоэтики текстовых знаков? как происходит дешифровка символов – элементов такого "языка"? – на эти и другие вопросы мы попытаемся ответить. Материал исследования избран довольно неожиданный: роман английского писателя Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея", изданный в 1890 году, и фильм периода немого кино (1913 год) немецкого сценариста Ганса Гайнца Эверса и актера Пауля Вегенера "Пражский студент". Основанием для такого компаративного анализа мы считаем то, что в обоих текстах раскрывается тема глубокого, смешанного со страхом самопознания, подтвержденная мотивом двойника и реализуемая посредством образов-символов. В работе "Семиотика кино и проблемы киноэстетики" [5, с. 287–372] выдающийся филолог, искусствовед, семиотик, культуролог Юрий Михайлович Лотман называет кино (как и другие семиотические системы) "письмом, посланным зрителям" [5, с. 290], прочтение которого возможно лишь при овладении его "языком".

В тексте романа Оскара Уайльда центральным, стержневым образом является "портрет" ("культурное пространство" которого очертил в свое время (1993 год) Юрий Михайлович Лотман в статье "Портрет" [4, с. 500–513]), а в тексте кинофильма Ганса Эверса – "зеркало". Предвосхищая функцию фотографии, портрет, замечает Лотман, "выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображения" [4, с. 500]. Данная функция "документирования" вводится в тексты романа и фильма **мотивом "отражения"** (красоты лица, внешности Дориана Грея и умения фехтования, сноровки чешского студента Балдуина) **как аксиологический ассоциатив зеркала**: *"Дориан, не отвечая, с рассеянным видом, прошел мимо мольберта, затем повернулся к нему лицом. При первом взгляде на портрет он невольно сделал шаг назад и вспыхнул от удовольствия. Глаза его блеснули так радостно, словно он в первый раз увидел себя. Он стоял неподвижно, погруженный в созерцание, смутно сознавая, что Холлуорд что-то говорит ему, но не вникая в смысл его слов. Как откровение пришло к нему сознание своей красоты. До сих пор он как-то ее не замечал, и восхищение Бэзила Холлуорда казалось ему трогательным ослеплением дружбы. Он выслушивал его комплименты, подсмеивался над ними и забывал их. Они не производили на него никакого впечатления. Но вот появился лорд Генри, прозвучал его восторженный гимн молодости, грозное предостережение о том, что она быстротечна. Это взволновало Дориана, и сейчас, когда он смотрел на отражение своей красоты, перед ним вдруг с поразительной ясностью встало то будущее, о котором говорил лорд Генри"* [7, с. 34] и **мотивом "любования перед портретом / зеркалом"**: *"Утро за утром просиживал он перед портретом,*

почти влюблено любясь его красотой, как по временам казалось ему самому..." [7, с. 119]. Оба эти мотива эксплицируют семантику зеркала и, по сути, взаимозаменяют обе эти мифологемы в тексте.

Рассмотрим **психологический ассоциатив образа портрета "зеркало"**, репрезентирующий несколько смысловых парадигм в художественном произведении. Первая – связана с **отождествлением портрета и зеркала по принципу внешнего сходства**. В начале романа Дориан Грей видит в портрете отражение своей собственной красоты [см.: 7, с. 34], а позже функции отражения внешности принимает на себя собственно зеркало: *"Причудливое резное зеркало, которое подарил ему много лет назад лорд Генри, стояло на столе, и белорукие купидоны резвились на его раме, как и в былые дни. Дориан взял его в руки, как в ту ужасную ночь, когда впервые заметил перемену в зловещем портрете, и с блуждающими, помутневшими от слез глазами взглянул на его полированную поверхность<...> Потом его собственная красота опротивела ему, и, швырнув на пол зеркало, он раздавил его каблуком на серебряные осколки"* [7, с. 236-237].

Вторая система смыслов выстраивается вокруг **"расщепленного"** образа смотрящего на портрет / в зеркало Дориана Грея: его душа словно отделяется от внешней оболочки и переносится в другое, **"портретное" измерение**, и – соответственно – **противопоставляет портрет и зеркало как отражающее внутреннее, душу, и – внешнее сходство: лицо-маску** (*"Он встал и запер на ключ дверь. Наконец-то он один и может вдоволь посмотреть на маску своего стыда. Он отодвинул в сторону экран и лицом к лицу увидел себя <...> [7, с. 109]: портрет ≠ зеркало ("<...>с зеркалом в руке долго стоял перед портретом, написанным с него Бэзилем Холлуордом, смотря то на злое, стареющее лицо на полотне, то на прекрасное, юное лицо, улыбавшееся ему из зеркала. Чем разительнее был контраст, тем острее Дориан наслаждался им. Он все напряженнее и сильнее влюблялся в свою красоту, все больше и больше отдавался развращению своей души"* [7, с. 143]) → **лицо ≠ портрет** (*"Лето следовало за летом, и желтые жонкили зацветали и увядали, безумные ночи вновь и вновь повторялись во всем своем ужасе и позоре; но Дориан не менялся. Ни одна зима не тронула его лица и не согнала с него цветоподобного сияния молодости. Какой контраст по сравнению с произведением человеческих рук! <...>"* [7, с. 153], *"Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить <...> Порочность человека проявляется в линиях его рта, в отяжелевших веках, даже в форме рук. <...>Но вы, Дориан, с вашим чистым, открытым, невинным лицом и вашей дивной, нетронутой юностью... я не могу поверить ничему дурному про вас..."* [7, с. 165]), так как **портрет – это "лицо души"** ("*<...> это – лицо сатира! – Это лицо моей души. – Боже! Какой же мерзости я поклонялся! У ней дьявольские глаза"* [7, с. 172], "*<...> он увидел искривленное лицо*

портрета, освещенное солнцем" [7, с. 188], "зеркало души" [7, с. 238]: "Портрет мешал ему спокойно спать по ночам <...> Портрет отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью..." [7, с. 239]. Материализуя тайные замыслы Дориана Грея, осознанные и подсознательные, "портрет" отождествляется с магическим зеркалом: "Если портрету суждено меняться, так пусть себе меняется. <...> Ведь наблюдать за этим процессом будет истинным наслаждением. Ему будет дана возможность читать самые сокровенные свои помыслы. Портрет будет служить ему магическим зеркалом. Он показал ему, что такое его тело, он же раскроет ему и его душу" [7, с. 120]. Так происходит чудовищный разрыв между душой и телом, подталкивающий к одновременно контрастному восприятию своего "я": любви к своей внешности (лицу) и ненависти к своей душе: "<портрет> владел тайной его жизни и мог поведать ее историю. Портрет научил его любить свою собственную красоту. Неужели он же заставит его возненавидеть свою душу?" [7, с. 105].

Третья семантическая парадигма реализует **артефактный срез мифологемы: "портрет"** (имея душу, являясь ее материализацией: "Его собственная душа возмутилась против чрезмерности страданий, нарушавших совершенство ее равновесия" [7, с. 216]), **превращается с некий артефакт** ("<портрет> уничтожил меня <...> Какой же мерзости я поклонялся! У ней же дьявольские глаза" [7, с. 172], "– Вот идет бесовская душа! <...>" [7, с. 204], воспроизводящий **"зеркальную биографию"**, **"зеркальные мемуары"** Дориана Грея ("Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета" [7, с. 106]).

Но, "отождествляясь" с человеком (по сути, "заменяя" его), "портрет" и "зеркальная тень" "отрываются", "отделяются" от своих владельцев (как Нос чиновника Ковалева в повести Н. В. Гоголя) и начинают жить своей собственной жизнью. Но если зеркальное изображение Дориана Грея ("портрет") "ограждено", "изолировано, "загерметизировано" в темной пыльной комнате, где хранятся ненужные вещи и ключ от которой – только у Дориана Грея, и закрыто пурпурно-золотистым покрывалом, то зеркальное отражение Балдуина не отходит ни на шаг от него. Параллельное "сосуществование" в фильме отражено с помощью образа двойника, следующего по пятам за студентом, – то есть эксплицировано, в романе же оно скрыто в мотивах постоянного невидимого присутствия / напоминания / временного (опиумного) забвения / мук совести / побега от самого себя. Именно с этим "отделением" двойников от своих владельцев

связывается все тайное и непонятное, отраженное в мифологических ритуалах, народных верованиях и пр. (*"Каждый портрет, написанный с чувством, есть, в сущности, портрет художника, а не того, кто ему позировал. Модель – просто случайность. Не ее раскрывает на полотне художник, а скорее самого себя. И причина моего нежелания выставлять этот портрет та, что я боюсь раскрыть тайну своей собственной души"* [7, с. 14]), так как и зеркало, и портрет "постоянно колеблются на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности" [4, с. 509].

Таким образом, зеркало, тень, след, фотография – все это изоморфы двойничества из мифологической, надреальной сферы.

Портрет "призван отражать смысловую доминанту" (Ю. Лотман), которой, безусловно, выступает лицо (а лицо – "зеркало души человека"). Поэтому абсолютно закономерной является **символика части: "alter ego"** (*"Это – часть меня самого, я это чувствую"* [7, с. 37], *"– Право, вы не должны говорить таких вещей при Дориане, Гарри! – При котором Дориане? При том, который нам разливает чай или который на картине?"* [7, с. 38], *"Бэзил Холлуорд закусил губу и с чашкой чая в руке подошел к картине. – Я останусь с настоящим Дорианом, – грустно проговорил он. – Разве это настоящий Дориан? – вскричал оригинал портрета, подбегая к нему. – Я таков на самом деле?"* [7, с. 39] (В фильме "alter ego" Балдуина – воплощение зла, пороков, неосознанных, тайных желаний, "демонических сил, дремлющих в человеке" [3, с. 34 – Перевод с украинского языка мой. – Ю. В.]) и **целого: портрет как центр микромира, человеческой души, как сакральный центр** (*"... сам того не сознавая, я вложил в него какое-то проявление этого странного художественного идолопоклонства, о котором я, конечно, никогда не говорил с ним. Он ничего о нем не знает, да и никогда не узнает. Но люди могут догадаться; а я не хочу обнажать свою душу перед их пустым и любопытным взором. Я никогда не подставляю своего сердца под их микроскоп. Да, в этой вещи слишком много моего я, Гарри, слишком много"* [7, с. 20]. **Мотив идентичности / сходства** в "портрете" возведен в абсолют, поэтому не случайным является такой его символический аспект в тексте, как **"материализация души"**: *"Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу < ... > – Ужасная тяжесть, – прошептал Дориан, открывая дверь в комнату, предназначенную для хранения странной тайны его жизни и сокрытия его души от людских глаз"* [7, с. 134–135, см. еще: 70], *" – Увидеть мою душу! – пробормотал Дориан, вставая с дивана и бледнея от страха. – Да, – серьезно ответил Холлуорд с бесконечной грустью в голосе, – увидеть вашу душу. Но это может сделать только*

Бог. – Горький насмешливый смех сорвался с губ Дориана. – Вы собственными глазами сейчас увидите ее! – воскликнул он, хватая со стола лампу. – Пойдемте: ведь это дело ваших рук, так почему бы вам не взглянуть на него? <...> Вы достаточно рассуждали сейчас о нравственном разложении. Теперь вы взглянете ему в глаза <...> – Я покажу вам свою душу. Вы увидите то, что, по-вашему, может видеть один Бог! <...> – Итак, вы думаете, что только Бог видит души, Бэзил? Отдерните это покрывало, и вы увидите мою душу" [7, с. 168–70, см. еще: 172]. "Портрет", "отражая" душу, словно "усиливает" ее существование, актуализирует антитезу настоящего – маски (где первое воплощается-динамизируется в образе портрета, а второе – "застывает" в облике Дориана Грея).

По меткому замечанию Ю. М. Лотмана, одной из важнейших художественных доминант портрета является его динамика ("в отличие от фотографии, которая "выхватывает" статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета динамично, его "настоящее" всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего" [4, с. 502–503]). В фильме зеркальный двойник Балдуина предвосхищает события, словно на несколько шагов опережает будущее (сомнения Балдуина, связанные с дуэлью, двойник не просто разрешает, а "снимает" по принципу отсутствия дуэлянта: убивает графа). Так, двойник воплощает демонический сценарий развития событий: деньги как откупление от грехов – продажи своей души → убийство соперника (виновника всего) → муки совести. "Динамичность" "портрета" / "зеркала" размыкает его временные рамки, и поэтому эти образы функционируют в многослойном бытийном пространстве-времени текста на мифологических срезах:

– предвестников ("Над всяким физическим или умственным превосходством тяготеет какой-то рок, как тот, что преследует в истории неуверенные шаги королей <...> мой ум, каков бы он ни был, моя слава, чего бы она ни стоила; блестящая внешность Дориана Грея – за все эти дары богов мы заплатим когда-нибудь страданием, страшным страданием..." [7, с. 13]. "Портрет" наполняется пророческим смыслом. В фильме сцена "извлечения" магом Скапинелли двойника Балдуина из Зазеркалья предвещает непредвиденные события, так как "рамки" "размыкаются", что является, по сути, невозможным: зеркальное пространство обрамлено, выход за его границы табуирован самим хронотопом Зазеркалья. Такая "дегерметизация" является нехорошим знаком, предвестником мистических, неуправляемых действий со стороны Двойника (что и происходит с итоге);

– символов: символика вечности, коррелирующая, с одной стороны, с идеей "творения": "портрет" как произведение искусства, в которое художник вложил свою душу, свой талант ("Я вложил в нее [эту работу]

слишком много самого себя" [7, с. 10], "Без сомнения, это было дивное произведение искусства..." [7, с. 34] "... лучшее произведение, какое когда-либо выходило из-под моей кисти..." [7, с. 36], и – с другой стороны – с **идеей всезнания, всевидения** ("Он [портрет] владел тайной его жизни и мог поведать ее историю" [7, с. 105]. (А в "Пражском студенте" зеркальное отражение обладает еще и способностью быть **вездесущим**). **Портрет как символ смерти** ("Да, этим покрывалом Дориан закроет роковой портрет. Оно, вероятно, уже не раз прикрывало мертвое тело. Пусть же теперь оно скроет его разложение, более ужасное, чем само тление смерти: порождая ужас, это разложение никогда не прекратится. Поступки Дориана для портрета – то же, что черви для тела. Они испортят красоту его изображения и исказят его, осквернят и опозорят; но портрет все-таки будет жить. Он будет жить всегда" [7, с. 133], "Под пурпурным покрывалом лицо, изображенное на полотне, могло становиться зверским, тупым и порочным. Что за беда! Ведь никто этого не увидит. Даже и сам он не будет этого видеть. Зачем ему разглядывать отталкивающие признаки разложения своей души? С ним останется его юность, и этого довольно" [7, с. 136]), **деградации личности** ("*...> в день окончания портрета. Он тогда высказал безумное желание самому никогда не знать старости, которая бы досталась на долю портрета. О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно! Если бы следы страдания и дум избородили лишь его изображение, а сам он навеки сохранил нежный цвет и прелесть своей едва расцветавшей юности!*" [7, с. 104], "Он собственноручно повесил на стену старой, всегда запертой комнаты, где он провел так много дней своего детства, страшный, изменившийся портрет, черты которого показывали ему действительную деградацию его самого; пурпурный с золотом покров всегда закрывал портрет" [7, с. 154]), **символ печали, "насмешки судьбы"** [см.: 7, с. 36]), **символ ужаса** ("Ему казалось просто невероятным, чтобы такая перемена могла произойти. А между тем она была налицо. Неужели существовало какое-нибудь тонкое сродство между химическими атомами, складывавшимися в известную форму и цвет на полотне, и душой, живущей в нем? Возможно ли, чтобы эти атомы выражали чувства его души? Чтобы они осуществляли ее сновидения? Или тут была другая, еще более страшная причина? Он содрогнулся от страха и, вернувшись к кушетке, лег на нее, глядя на картину со все возрастающим болезненным ужасом" [7, с. 109]), **наказания, расплаты** (" Он почувствовал ясно одно: в этом был его приговор <...> Для угрызений совести существовали усыпительные средства, способные убаюкать нравственное чувство. Но перед его глазами находился явный символ разложения, производимого пороком, – вечно стоящий перед глазами знак разрушения, которое люди причинили своим душам" [7, с. 109]).

Символическое значение "всезнания" проектирует еще один мифологический врез образов "портрета" и "зеркала":

– **психологический ассоциатив:** "книга", "дневник", "мемуары" ("*Идем наверх, Бэзил, – проговорил он спокойно. – У меня есть дневник, в котором отражен каждый день моей жизни, но он не покидает той комнаты, в которой пишется*" [7, с. 169]), "путь, движение души" ("*<...> может быть, портрет сам по себе был равнодушен к результатам и только отражал на себе движение его собственной души?*" [7, с. 119]);

– **метаморфоз** ("*Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета. Но нет, он не будет грешить*" [7, с. 106], "*Неужели это правда? Неужели портрет в самом деле изменился? Или то была лишь игра его воображения, заставлявшая его видеть злую усмешку там, где была просто веселая улыбка? Ведь не может же меняться изображение на полотне!*" [7, с. 108]);

– **олицетворений:** "портрет" как материализованная совесть ("*Картина, какая бы она ни была, будет для него видимой эмблемой его совести*" [7, с. 106], "*Он встал и запер на ключ обе двери. Наконец-то он один и может вдоволь посмотреть на маску своего стыда*" [7, с. 109], "*Портрет отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью*" [7, с. 239]), **материализованные пороки** ("*О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно!*" [7, с. 104], "*Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить*" [7, с. 165]), **материализованное страдание** [см.: 7, с. 105], и – как следствие – знак "разложения души". В фильме зеркальное отражение материализует абсолютное зло, равнодушно убивающее, ничего не щадящее и ни в чем не сомневающееся. Уникальным является один из последних эпизодов кинокартины, где Скапинелли приплясывает от удовольствия возле убитого Балдуина. В сцене прослеживается мифопоэтика ритуального танца – пляски смерти, дьявольского веселья и карнавала. То есть, материализованный Двойник "одной из душ Балдуина, который приобрел человеческие черты" [3, с. 36], – это материализованная амбивалентность души, наиболее сконцентрированное, предельное её качество. Если в тексте романа Оскара Уайльда **материализованный портрет-двойник каузализирован** (является "следствием" "причин" – пороков и преступлений Дориана Грея), то в тексте кинофильма **зеркальный двойник Балдуина выполняет указания, приказы злого рока – мага, Сатаны Скальпинелли** и, как замечает исследователь Зигфрид Кракауэр в "психологической истории

немецкого кино "От Калигари до Гитлера", "пытается уничтожить другую, благородную душу, преданную Балдуином" [3, с. 36];

– **медиаторов**: проводников между реальным миром и ирреальным, физическим и духовным, видимым и невидимым. Имея дело с запредельным, незримым (ведь совесть увидеть невозможно), **"совесть" передает семантику перехода**, "в которой зримое – лишь символическое воплощение незримого" [4, с. 504]. Материализуясь, душа-совесть, по сути, "расконкречивается", приобретая черты неуловимого, необъяснимого и невыразимого, а в фильме еще и – непредсказуемого: если изменения на портрете можно было предугадать (Дориан Грей каждый раз, преступая границы морали, нравственности, предполагал, что на "лице портрета" последуют изменения, метаморфозы), то зеркальное отражение, "отпечаток, вытянутый из зеркала магией Скапинелли, превращался на не зависимое от Балдуина существо" [3, с. 35–36], абсолютно выходило из-под контроля Балдуина. **"Портрет" смыкает оппозиции, являясь своеобразным катализатором и "лакмусовой бумажкой" "степени порочности", степени "разложения души" Дориана Грея.** Так, первое страшное преступление (убийство любви, убийство Сибиллы Вэн) (*"Захлебываясь бурными слезами, она корчилась на полу, как раненое животное, а Дориан Грей смотрел на все своими прекрасными глазами, и его тонкоочерченные губы складывались в высокомерную презрительную усмешку. В чувствах человека, которого перестали любить, всегда есть что-то смешное. Сибилла Вэн казалась ему нелепо-мелодраматичной. Ее слезы и рыдание ему надоели"* [7, с. 102], *"Жестокость! Да разве он был жесток? Сибилла сама была виновата, а не он. Он грезил о ней как о великой артистке и отдал ей свою любовь, потому что считал ее великой. А она его разочаровала. Она оказалась ничтожной и недостойной его <...> Он вспомнил, с какой бесчувственностью он смотрел на нее"* [7, с. 105]) в мире реального бытия "материализовалось" в складке жестокости на портрете (*"В матовом освещении задернутого бежевыми шелковыми шторами окна лицо на портрете казалось несколько изменившимся. Выражение его было другим: будто какая-то складка жестокости легла около рта"* [7, с. 104], *"Очевидно, прежде, чем до него самого, весть о смерти Сибиллы дошла до портрета, который отражал на себе события жизни тотчас же, как они случались. Отталкивающая складка жестокости, искажавшая тонкие линии губ, без сомнения, появилась в тот самый момент, когда девушка вытила яд"* [7, с. 118–119]. Второе преступление – равнодушие, бессердечие (*"Вы были в опере в то время, как Сибилла Вэн, мертвая, лежала в какой-то жалкой камерке? Вы можете говорить об обворожительности других женщин и восхвалять пение Патти, когда девушка, которую вы любили, еще не обрела вечный покой в могиле? <...> Вы говорите так, как будто бы в вас не было вовсе ни жалости, ни сердца"* [7, с. 121–122], *"Если бы вы зашли вчера в такой момент – так около половины шестого или без*

четверти шесть, – вы бы застали меня в слезах. Даже Гарри, который был здесь и который и принес мне это известие, не знал, что я вынес. Я страшно страдал, а потом это прошло. Не могу же я вызвать повторения эмоций. Да и никто не может, кроме сентиментальных людей <...> Стать зрителем своей собственной жизни, как говорит Гарри, это значит уберечь себя от страданий" [7, с. 123–124]) "усугубило" выражение жестокости на "лице портрета" ("Дориан взял с дивана пурпурно-золотое покрывало и, держа его в руках, прошел за экран. Не стало ли лицо на полотне еще хуже? Ему показалось, что новых перемен не произошло; и несмотря на это портрет стал еще более противен. Золотые волосы, голубые глаза, алые губы – все как было. Изменилось только выражение. И оно было ужасно по своей жестокости. Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу" [7, с. 134]). Бесчисленные пороки ("Каждый имеет право судить о человеке по влиянию, которое он оказывает на своих друзей. Все ваши друзья словно лишились всякого понятия о чести, добре и чистоте. Вы их заразили безумной страстью к наслаждению. Они опустили в бездну. Вы их повели туда " [7, с. 167], "Уродства жизни, прежде ему ненавистные и придававшие вещам реальность, теперь, по этой именно причине, стали ему дороги. Безобразие жизни оказалось единственной реальностью. Хриплая брань, отвратительные притоны, бесшабашный разгул, сама низость воров и отверженных более резко поражали воображение, чем все грациозные видения Искусства, чем мечтательные тени Песни. Все эти уродства были необходимы теперь Дориану для забвения" [7, с. 200–201, см. еще: 202], "Бесчувственный ко всему, полностью углубленный в мысль о зле, с оскверненным рассудком и с жаждущей порока душой, Дориан Грей спешил вперед, ускоряя шаги <...>" [7, с. 205]) – исказили жестокостью лицо на картине. И наконец – убийство Бэзила Холлуорда (благодаря гению которого и был сотворен **портрет как символ вечной красоты** ("Я состарюсь, стану уродливым и отвратительным, а этот портрет останется вечно юным. Он никогда не будет старше, чем в этот июньский день" [7, с. 35, см. еще: 39]): "Вы шли от падения к падению а теперь вы дошли до кульминационного пункта, до преступления" [7, с. 187, см. еще: 188–189] превращает **"портрет" в монстра-двойника, в тень-двойника Дориана Грея**: "Дориан наполовину приоткрыл дверь, при этом он увидел искривленное лицо портрета, освещенное солнцем. <...> Но что за отвратительные красные брызги, мокрые и блестящие, были на одной руке портрета, точно полотно покрылось кровавым потом? Какой ужас!" [7, с. 188–189], "Слуга должен был дважды тронуть его за плечо, прежде чем он проснулся. Когда он открыл глаза, едва заметная улыбка скользнула по его лицу как бы в ответ

на приятные сновидения. Однако ему ничего не снилось. Ночью его не смущали образы горя или радостей. Но ведь молодость улыбается без причины; это одна из ее главных прелестей <...> Постепенно события прошедшей ночи бесшумной кровавой поступью прокрались в его мозг и отпечатались там с ужасающей отчетливостью. Дориан содрогнулся при воспоминании о том, что он выстрадал, и та же странная ненависть, под влиянием которой он убил сидевшего в кресле Бэзила Холлуорда, на мгновение снова овладела им и заставила его похолодеть от бешенства <...> преступление Дориана было другого рода; его необходимо было изгнать из памяти, усыпить опиумом, заглушить, иначе оно само не дало бы ему жить" [7, с. 177].

"Двойник" Дориана Грея следует за ним по пятам **в виде постоянного напоминания о его падении, о его позоре** ("Говорят, что вы развращаете всякого, с кем бываете близки, и что достаточно вам войти в дом, чтобы позор вошел вслед за вами" [7, с. 168]). Зеркальный же двойник Балдуина, играя роль, диктуемую ему дьяволом Скапинелли, воплощается в абсолютизированное, неконтролируемое зло и превращается в **хтоническое существо темного, магического мира теней** (вспомним сцену в кабаке: сидящие друг напротив друга Балдуин и его зеркальная тень и искаженное "лицо"- маску этой "тени"). **Портрет-тень** ("Вернувшись домой, Дориан садился перед портретом и долго глядел на него, иногда с отвращением к нему и к самому себе, а иногда торжествуя от сознания брошенного вызова, в котором, быть может, таится половина очарования порока; он с тайным злорадством улыбался уродливой тени, обреченной нести предназначенное ему бремя" [7, с. 156]) тянет **бремя позора** ("Вечная юность, неутолимая страсть, наслаждение, утонченные и таинственные, необузданные радости и еще более необузданные пороки – все это предстояло ему. А портрет был обречен нести бремя его позора. Только и всего!" [7, с. 119]), начавшееся с момента **продажи Дорианом Греем собственной души в обмен на вечную молодость и красоту** ("Он самый низкий из всех, кто сюда приходит. Говорят, что он продал себя дьяволу за красивое лицо" [7, с. 207], "О, если бы можно было сделать иначе! Если бы состарился не я, а он! За это... за это... я бы все отдал! Да, за это я не пожалел бы ничего на свете. За это я отдал бы свою душу" [7, с. 35]) и **Балдуином – на богатство с целью женитьбы на дочери богатого графа Маргит.**

Оживленный (=одушевленный) "портрет" и "выпущенный на волю" из Зазеркалья двойник словно состязаются со своими прототипами (тексты романа и фильма изобилует **мотивами "преследования", "состязания", "страха"**. Дориан Грей как бы испытывает **"портрет-душу"**: какие еще преступления ему под силу, если он властен над своей молодостью и красотой. Именно уверенность в прочности границы, разделяющей "этот" и "тот" хронотопы, позволяет Дориану Грею совершать чудовищные

поступки. Граница является своего рода манифестацией безнаказанности. Но как только она разрушается, истинная сущность вещей – открывается: *"Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего господина, изображавший его таким, каким они видели его последний раз, во всем сиянии его дивной молодости и красоты. А на полу лежал мертвый человек с ножом в груди. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отвратительное. И только увидев перстни на его руках, слуги узнали, кто это"* [7, с. 240].

Став **абсолютными двойниками (зеркально отражающими суть), "портретное изображение" и "зеркальное отражение" антропологизируются**, обретая свое **"лицо"** (*"Новой жизни! Вот чего хотел Дориан. Он ждал ее. Без сомнения, он ее уже начал. Во всяком случае, он пощадил одну невинную девушку. Он никогда больше не будет соблазнять невинных. Он будет жить честно <...> Может быть, чистой жизнью Дориан будет в состоянии изгнать все следы злых страстей с лица портрета? Может быть, они уже исчезли?"* [7, с. 236–237]. Характерно, что "очеловечиванием" эту метаморфозу назвать трудно: "лица" двойников так гипертрофируются, искажаются, что принимают черты **уродливых тератоморфных существ**. Да и время в портрете (вслед за двойниками) настолько видоизменяется, что принимает бесформенные черты чудовища, превращая **портрет в хтоническое существо**. И только "убитая" душа (= портрет, тень) все расставляет по своим местам: "душа" выходит из **портрета-хронотопа** (*"Ожидание становилось невыносимым. Время, казалось Дориану, ползло свинцовой поступью, в то время как его самого чудовищные ветры мчали к обрывистым краям какой-то черной скалы или пропасти. Он знал, что его там ожидало; видел это воочию и, содрогаясь, сжимал холодными руками горячие веки, словно хотел вдавить глаза в череп и лишит свой мозг возможности видеть. Но это было бесполезно. Мозг все глотал свою пищу, а воображение, скорченное от ужаса, искривленное и искаженное, словно живое существо от боли, плясало подобно отвратительной марионетке на подмостках и скалило зубы сквозь сменяющиеся маски. Потом вдруг время для него остановилось. Да, это слепое, медленно дышащее существо перестало ползти, и ужасные мысли – ибо умерло Время – побежали радостно вперед и вытащили какое-то чудовищное будущее из его могилы и показали Дориану. Он глядел на него во все глаза, окаменеет от ужаса"* [7, с. 181–182]) и возвращается в свое тело [см. последнюю сцену: 7, с. 240]. И в романе, и в фильме "убитая" ("заколотая", "застреленная") душа, возвратившись из портрета и мира реального бытия и занявшая свое место, воссоединяется с телом. Смерть Двойников влечет за собой немедленную смерть и их обладателей, что подчеркивает первичность души, ее большую уязвимость и первостепенность.

Таким образом, мотив зеркального двойника, объективируясь в образах "портрета" и "зеркала" и будучи включенным в мифологическую систему символических знаков, свидетельствует, во-первых, об уникальном "перерастании" вещей (атрибутов реального бытия и мира искусства) в пространство духовности и пересечении, трансформации и модификации профанического и сакрального миров, материального и духовного в человеке; во-вторых, о смещении, а точнее, уравнивании антропоцентрических, теистических и артефактноцентрических систем – в онтологическом модусе: "двойники" (зеркальное отражение и портретное изображение) в космическом масштабе становятся, как и человек, "аналогами мира", превращаются в аксиологически-гносеологические знаки мифа, культуры. Образы "зеркало" и "портрет" модифицируют семантику обычного атрибута и не просто символизируются и семиотизируются, выходя за рамки антропоцентрической системы, а адаптируются в особенных панхронотопических текстовых мирах (литературного произведения и киноискусства) и эксплицируют при этом свою изначальную амбивалентность. Амбивалентные символы-хронотопы "зеркало" и "портрет" реализуют процесс самопознания, верификации бытия, в результате которого определяются духовные ориентиры. Образы функционируют на различных мифологических срезах (предвестников. метаморфоз, символов, атрибутов, хронотопов, медиаторов, олицетворений и т.п.) и несут на себе основную функцию тексто- и смыслокреативных элементов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Вып. 813. – Тарту, 1988. – 166 с.
2. Золян С. Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста: Автореф. дис. д-ра фил. наук. – Ереван, 1988. – 40 с.
3. Кракауер Зіґфрід. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Пер. з німецької Ігора Андрущенка. – К.: Грані-Т, 2009. – 384 с. (Серія "De profundis")
4. Лотман Ю. М. Портрет. // Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 500–518.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 288–373.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. – М.: "Языки русской культуры", 1983. – с. 227–284.
7. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Сказки: пер. с англ. / О. Уайльд; худож.-оформитель Б. Ф. Бублик. – Харьков: Фолио, 2012. – 429 с. – (Школьная б-ка укр. и зарубеж. лит-ры).
8. Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: "себя как в зеркале я вижу..." // История и география русских старообрядческих говоров. – М., 1995.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вишницька Юлія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: етнолінгвістика, міфопоетика, семіотика, соціальні комунікації.

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Юлія ГЛАДИР (Кіровоград)

У статті йдеться про осмислення Ліною Костенко сутності творчого процесу, що в її художньому світі репрезентується через образи природи як джерела відновлення духовної та фізичної енергії митця; казки, що стає засобом пошуку душевної гармонії; ночі як ознаки ідеальних умов для творчості; слова, у якому зосереджується високий смисл істинного мистецтва. Основний акцент зроблено на відповідальному й відданому ставленні ліричної героїні поетеси до свого покликання.

Ключові слова: творчий процес, натхнення, душевна гармонія, природа, казкове сприйняття світу, образ ночі, концепт слова.

The article deals with the problem of Lina Kostenko's comprehension of the essence of the creative work process, represented in her artistic world in the characters of the nature as a source of restoring of the artist's spiritual and physical energy; a tale, which becomes the means of searching of the soul harmony; the night as a feature of the ideal conditions for creative work; a word, in which is concentrated the high meaning of the true art. The main accent is done on responsible and devoted attitude of the lyric heroine of the poetess to her calling.

Key words: the creative work process, inspiration, soul harmony, nature, a fairy reception of the world, the character of the night, the concept of the word.

Важливим моментом самоутвердження будь-якого митця є осмислення явища творчого процесу, натхнення. Ця надзвичайно багатогранна діяльність включає в себе цілий ряд важливих для талановитої особистості мотивів, за допомогою яких вона відкривається, перш за все, собі, а вже потім – і навколишньому світові. Тому особливе місце у своїх поетичних рефлексіях Ліна Костенко відводить цій темі, що служить яскравою ілюстрацією відповідального ставлення поетеси до свого життєвого покликання, її природності й унікальності водночас.

Різні аспекти сформульованого питання глибоко досліджували такі літературознавці, як О. Астаф'єв, Д. Дроздовський, Г. Клочек, Г. Кошарська, В. Панченко та ін. Однак цілісної розвідки концепту творчого процесу у поезії Ліни Костенко поки що не здійснено. До того ж потреба в ній обумовлена активізацією в останні роки самої авторки, поява нових віршів якої увиразнює її концепцію творчості, додаючи до класичного інтерпретування досі незнані смислові відтінки. Ці моменти й визначають **актуальність** нашого дослідження.

Поставлена **мета** – простежити явище творчого процесу на основі кількох фундаментальних концептів, що дадуть змогу розкрити неповторну індивідуальність поетеси, її надзвичайно багатий і чутливий внутрішній світ. По-перше, це природа як незмінний супутник митця, знак

усвідомлення ним власної суті, що активізує натхнення і служить ефективним засобом відновлення фізичної та духовної енергії. По-друге, від природи бере початок сприйняття світу ліричною героїнею крізь призму казки як індикатора пошуку душевної гармонії, осяяння. По-третє, творчий процес з позиції авторки великою мірою асоціюється з образом ночі, атмосфера якої становить ідеальні умови для душевної праці. І, по-четверте, результат сприятливих для творчості обставин виражається в концепті поетичного слова, що несе високохудожній смисл.

Природа у поезії Ліни Костенко, за влучним спостереженням О. Астаф'єва, «виступає і як самостійний об'єкт, тобто як пейзаж (...) і як «мова опису», система певних моделювальних категорій, за якою стоять принципи індивідуально-авторського бачення світу» [2, с. 52]. Важливість нашої мети полягає в тому, що природа буде розглядатися і як окремий образ, і як тло, що моделює контекст творчого процесу. Природа як постійний супутник митця зосереджує в собі модуси оберегу, джерела відродження його фізичних сил та духовної енергії, в результаті чого емоційна сфера талановитої особистості активізується, повертаючи її на шлях нових творчих осяянь і відкриттів, осмислення сенсу свого земного існування і життєвого призначення. Основні смисли концепту виражають поезії «Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить», «Готичні смереки над банями буків...», «Щасливиця, я маю трохи неба...».

Формування майбутнього митця тісно пов'язане з природою, що незмінно супроводжує його, починаючи від дитячих років і продовжуючи всім подальшим життям. Природність Ліни Костенко визрівала на тлі мальовничих краєвидів, які оточували її в дитинстві. Природа постає свідком дорослішання і змужніння поетеси, що пізніше знайде втілення в художній саморефлексії зрілої авторки («Я виростала у садах...»). Вона супроводжує ліричну героїню і в часи юності («Найрідніше моє Підмосков'я...»). Її образ часто стає репрезентантом ностальгії за минулими молодими роками («Іду в полях. Нікого і ніде»).

Визначальною у творчості Ліни Костенко є інтерпретація природи в якості засобу відновлення фізичних сил та відродження духовної енергії митця. Г. Кошарська слушно простежує вплив навколишнього середовища на творчий процес авторки та його поетичне втілення: «Костенко має глибокий зв'язок з природою. Вона постійно оживає в її спогадах, даруючи душевну рівновагу та велику втіху. Для неї природа завжди жива; вона дає задоволення на естетичному та емоційному рівнях, а тому поетеса часто персоніфікує її» [17, с. 91]. Особливо відчутним було бажання відійти від реальності до витоків людини в добу тоталітаризму. В. Стус писав про Володимира Свідзинського, який у тяжкі радянські часи «повертався обличчям до природи, спиною – до т. зв. цивілізованого суспільства» [21, с. 585]. Цей жест особливо властивий шістдесятникам, що великою мірою взяли на себе вогонь гніву системи.

Одним з ключових репрезентантів природи у творчості поетеси є образ лісу (лісів), який служить їй надійним захисником, оберегом («Обступи мене, ліс...»), «У нетрях прокидаються гриби»), у ньому зосереджується момент гармонії у спілкуванні з природою («Біднесенький мій ліс, він зовсім задубів!», «Вже третій день живу у лісі...»), «Мене ізмалку люблять всі дерева...»). Мальовнича палітра глибоких саморефлексій митця-природолюбця доводить, що для нього ліс – найперший і найважливіший співрозмовник: *«Поїдемо поговорити з лісом, / а вже тоді я можу і з людьми»* [10, с. 51] («Цей ліс живий»). Тільки в цьому середовищі лісової ідилії лірична героїня відчувається найбільш затишно.

Тому в Ліни Костенко найбільш яскраво виражений потяг до природи як джерела очищення від бруду жорстокої реальності, що веде до просвітлення: *«Отут я стою під замисленим небом / на чорних вітрах світових веремій, / і в сутичці вічній святого з ганебним / світлішає розум зацькований мій»* [10, с. 62] («Готичні смереки над банями буків...»); осередку відновлення виснаженої емоційної сфери: *«Щасливиця, я маю трохи неба / і дві сосни в туманному вікні. / А вже здавалось, що живого нерва, / живого нерва не було в мені!»* [10, с. 44] («Щасливиця, я маю трохи неба...») тощо.

Природа для поетеси стає тим ключем, за допомогою якого їй відкривається усвідомлення безперервного зв'язку зі своїми предками: *«Я в мантіях дощу, прозора, як скляна, / приходжу до живих, і згадую про мертвих»*; через який конкретизується її власне земне й духовне буття: *«Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. / І, може, це і є моя найвища сутність»* [10, с. 10] («Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить»). У цій надзвичайно точній самохарактеристиці Ліни Костенко закладений модус її природності як митця. Споглядання краси навколишнього світу пробуджує в неї відчуття високого піднесення, кінцевою точкою якого є написання нового поетичного твору: *«І тільки шум далекого прибою – / дерева, люди, вулиці, мости... / Валізу віршів привезти з собою / з цього притулку тиші й самоти»* [10, с. 98] («Заворожили ворони світанок...»). Гіперболізований образ «валіза віршів» як результат плідної праці підкреслює ефективність благотворного впливу природи на внутрішній стан поета. Не зменшується його значення і в пізньої Ліни Костенко, ведучи її шляхом душевної гармонії до нових творчих осяянь: *«Я вас люблю за те, що ви дерева. / Що ви прийшли до мене, що ви тут. / Зима стоїть, скляна і перкалева. / Метуть сніги. Сніги метуть, метуть...»* («Сніги метуть. У вікнах біле мрево») [16, с. 91]. Здається, авторка продовжує відкривати для себе світ по-новому, і це додає їй оптимізму, позаяк у творі відчутно домінує настрій спокійного замилювання.

Отже, природа для Ліни Костенко часто постає в образі оберегу, засобу відходу від несприятливої реальності, що відроджує фізичні сили й відновлює духовну енергію. Результатом цього є активна душевна робота,

яка підводить до просвітлення, очищення, усвідомлення своєї сутності, життєвого призначення.

У концепції творчості поетеси багато важить мотив казковості як особливої манери її художнього сприйняття світу. Суть його розкривається через бажання дива, що неминуче породжує опозицію між дитячою і дорослою свідомістю, викликає натхнення, активізує глибоке душевне потрясіння і приносить психологічне очищення. М. Арнаудов визначає термін «казкова уява», яка «характеризується схильністю до дивного й виняткового, наївним ідеалізмом, що стоїть у дивному протиріччі до життєвої дійсності. Метою творчості є задоволення морального ідеалу, котрому суперечить дане суспільне оточення» [1, с. 224]. У випадку Ліни Костенко така уява зовсім не наївна, це, скоріше, стилізація під наївність як прагнення заново поглянути на світ очима дитини, за якою, проте, ще більше пробивається її глибина і мудрість.

Згадуючи про своє маленьке відкриття великого світу природи в дитинстві («Слайди»), найбільший жаль авторка відчуває за казкою, що не передбачала чіткої межі з реальним світом («Стояла груша, зеленів лісочок»). Саме тому в дорослому житті казка для неї стає тим ідеальним внутрішнім буттям, крізь яке вона з ностальгією за дитячими роками дивиться на зовнішній світ і в межах якого відчуває себе затишно. Тенденція до казковості постійно живить творчі сили поетеси, що яскраво передають вірші «Які щасливі очі у казок!», «І я не я, і ти мені не ти», позначені прагненням вирватися з буденності. У сучасної Ліни Костенко воно закладається у формулі: «*Великий світ. І діти вже дорослі. / А я люблю зеленого слона*» [13, с. 13] («Коти, зайці, ведмедики, лисиці...»). Ця іграшка з дитинства – для неї своєрідний фетиш, оберіг від негараздів зовнішнього світу.

У детальному огляді книги віршів поетеси «Річка Геракліта» С. Богдан відзначає авторське «дитяче доглибне здивування перед найпростішими речами довкілля, які спричиняються до моментів осяяння» [5], ілюструючи свою думку поезією «Скупе, аж біле, сонце над полями»: «*А я дивлюсь, а я чомусь радію. / Моя душа від поля до небес. / А, власне, справді... теж мені подія... / Сніги і хлопчик, і рябенький пес*» [16, с. 123]. Це, справді, потрясіння, яке збуджує активну душевну роботу. Раніше під час споглядання осіннього листочка поетеса з таким же зачаруванням дивувалася своєму дорослому сприйняттю, зіставляючи його з дитячим: «*Мене дивує, що в дитинстві / мене нічого не дивувало. / Ходив гарбуз по городу. / На яблуні сиділа Жар-птиця. / Під вікном у нас на травичці / жабка, мишка і півник жили в рукавичці. / А тепер – якийсь листочок осінній, / і вже стоїш в потрясінні*» [10, с. 540]. Життя дитини в оточенні казки є для неї цілком природною атмосферою, тому й не викликає здивування. В дорослому ж віці людина, особливо коли вона митець, відчуває постійну спрагу за дивом. Надмірна чутливість нерву її душі

спонукає від споглядання, на перший погляд, звичного предмета пережити глибоке потрясіння, пропорційне до того колишнього відкриття світу в дитинстві, що зараз стає не просто відкриттям, а пізнанням усього суцього («Буває мить якогось потрясіння...» [10, с. 90]).

Отже, тенденція до казковості художнього світу Ліни Костенко пояснюється її постійним прагненням дива. Сприйняття навколишньої реальності крізь призму казки надихає поетесу на відкриття нових смислових відтінків власної екзистенції, приносить просвітлення, тим самим підкреслюючи її природність.

Творчий процес, що активізується шляхом відновлення емоційної сфери митця та його одивненою рецепцією світу, проявляється в моделюванні талановитою особистістю оптимальних умов, за яких продуктивність її мислення сягатиме найвищої точки. Такою ідеальною атмосферою для творчості в Ліни Костенко є не так перебування в оточенні денної природи, як серед нічної пори. Ніч в уявленні поетеси постає образом, який надихає на написання віршів, і разом з тим служить еквівалентом стану напруженої праці над словом. Передчуття наближення цього часу неабияк тонко вона передає у вірші «Вечірнє сонце, дякую за день!», який потребує детального аналізу, адже закладені в ньому смисли дадуть нам змогу побачити всю унікальність внутрішнього світу авторки, відкрити ключові коди її мистецької філософії.

Саме вночі Ліна Костенко виявляє найбільшу творчу продуктивність. Не випадково Д. Дроздовський зазначає, що «Ліна Василівна – Поет, який працює вночі й до ранку, а часом може непомітно переходити в інший день і ніч. І так, допоки не буде довершено твір» [8, с. 73]. У виборі нічної пори криється суть мистецької натури авторки, що може по-справжньому творити тільки в умовах спокою і тиші. Цим вона близька особистості Лесі Українки, надто рядкам її знакової сповіді «Як я люблю оці години праці...» ([22, с. 326–327]). Вже у перших поетичних книгах Ліна Костенко виражає своє сприйняття творчого процесу в неодмінному зв'язку з ніччю: «На все є час – на самоту і вірші / в безсонну ніч осінньої сльоти...» [11, с. 22]. («На все є час...»). Уявлення ліричної героїні про творчість як рух углиб ночі марковане знаком долі: «Виходжу в ніч. Іду назустріч долі. / Тимую, доки вистачить снаги» [10, с. 215]. Це чітко підтверджує доленосний вибір її поетичного покликання, що передає мотив упевненості й мужності стояти на своєму до останнього. Це також і своєрідна присяга на вірність ночі як знаку наполегливої творчої праці.

Авторка багато уваги приділяє рефлексіям над своїм нічним творчим процесом. День для неї здебільшого служить генератором досвіду і вражень, які знаходять вихід тільки вночі: «Марную день на пошуки незримої / німої суті в сутінках понять. / Шалене слово загнуждавши римою, / влітаю в ніч. Слова мене п'янять» [10, с. 187]. Саме в цей час поетесі відкриваються приховані вдень істини, від яких, здається, й самі

слова, що їх озвучують, насичуються особливим ентузіазмом. Суголосними до цих є й рядки пізнішого твору «Вночі із хаосу безсоння...»: *«За день банальностей і фальшу / ото піднімеш стільки тонн, – / що не напишеш, що не скажеш, / «Не те!» – застогне камертон. / А день схитне свою орбіту. / Вступає ніч в свої права. / І Хтось диктує з-понад світу / непередбачені слова»* [12, с. 2]. Вдень лірична героїня відчуває купу завад на шляху до творчих відкриттів, у нічну ж пору вона ніби очищується від усього пережитого емоційного хаосу, тому починає мислити свіжо і легко, що зроджує в її свідомості зовсім несподівані рядки.

Таким трепетним передчуттям ночі позначена поезія Ліни Костенко «Вечірнє сонце, дякую за день!», яскравий зразок глибинної саморефлексії митця, авторське «я» якого репрезентується через концепт природності, що закладений у мотиві метафізичної єдності з природою. Вечірня пора як перехід до ночі сприймається ліричною героїнею в якості магічної атмосфери, яка несе в собі солодке передчуття натхнення. Пишучи про малу батьківщину поетеси – місто Ржищів, В. Панченко стверджує, що вона цілком по праву могла б назвати своє дитинство язичницьким, адже «воно (...) минало в оточенні праісторії» [19, с. 6]. Язичницькі пракорені її дитинства знаходять собі в цьому творі належний вияв. Не даремно Г. Клочек дає йому таку характеристику: «Лірична героїня, немов сонцепоклонниця, звертається до вечірнього сонця» [18, с. 218]. Більше того – це звернення можна назвати молитовною сповіддю перед природою.

Поетеса із вдячністю та язичницькою одержимістю звертається до сонця – свідка ще одного прожитого нею дня: *«Вечірнє сонце, дякую за день! / Вечірнє сонце, дякую за втому»* [10, с. 9]. Він був звичним, сповненим напруженої праці, але в цьому вся його велич. Втоmlена й виснажена, поетеса радіє реалізованим планам. Закладаючи в образі згасаючого дня конотацію масштабності, авторка перераховує найсуттєвіші вияви дійсності, без яких не мислить себе: *«За тих лісів просвітлений Едем / І за волошку в житті золотому. / За твій світанок, і за твій зеніт, / І за мої обпечені зеніти. / За те, що завтра хоче зеленіть, / за те, що вчора встигло оддзвеніти»* [10, с. 9]. Лірична героїня виходить зі звичних рамок свого окремого простору, сягаючи подумки всесвіту. Трактуючи художній твір у якості естетичного переживання, Г. Гадамер у цьому плані відзначає, що «той, хто переживає, одним поштовхом виривається, завдяки силі мистецтва, із послідовності свого життя, однак водночас йому відкривається зв'язок з усією сукупністю його буття» [6, с. 73-74]. Метафора «просвітлений Едем» актуалізує роль природи, лісу в житті творчої особистості, що дарує їй просвітлення. Маленька волошка в житті нагадує про зв'язок з далекими предками. В межах одного дня сучасності вміщується єднання минулого й майбутнього, в яких закладене усвідомлення одвічних законів усього суцього.

Прикметним є образ-паралель до zenіту сонця «мої обпечені zenіти», що перегукується з рядками «Летючих катренів»: «Спасибі вам за побажання злетів / Лечу на перебитому крилі» [10, с. 264]. «Перебите крило» – пропорційний до «обпечених zenітів» образ. Крізь нього можна побачити багато фактів із життєвої та творчої біографії Ліни Костенко. Побутує вислів «перебувати в zenіті слави», тобто на вершині успіху. Досягнення поетеси позначені болем втрат і несправедливості, яких вона вдосталь зазнала на піку тоталітаризму – в 60-х–70-х роках. Це і заборонені книги, і протест у формі голодування, і результат відчаю – «внутрішня еміграція», яку М. Савка назве «болісними діалогами із самим собою» [20, с. 61]. Те ж саме смислове навантаження містить політ ліричної героїні на перебитому крилі, що виражає велику мужність поетеси гідно нести весь тягар і відповідальність обраної раз і назавжди долі.

Тому й тішить героїню разом із величчю неба, радісним дитячим сміхом і добротою людей ще й «те, що можу» і «те, що мушу» як усвідомлення свого призначення на землі. Митець почувається неймовірно щасливим від своєї причетності до загального плину життя, від радісного усвідомлення своєї здатності змінити його, наповнити глибоким змістом. У цих двох дієсловах закладено високий смисл єднання художнього таланту й улюбленого обов'язку творчої особистості перед собою та перед світом. Це її призначення, суть якого найбільше передає кінцівка вірша – разуючий смисловий пуант: «Вечірнє сонце, дякую за день, / за цю потребу слова, як молитви» [10, с. 9]. Як відзначає Г. Клочек, «до цих слів треба ставитися як до геніальної формули поетичного мистецтва», адже «Ліна Костенко створила навдивовижу ємку формулу поетичної творчості як **МОЛИТОВНОГО САМОВИРАЖЕННЯ**» [18, с. 218].

У тлумачному словнику української мови подається одна з дефініцій молитви: «встановлення духовного контакту з Богом шляхом роздумів або через повторення відповідних словесних формул» [9, с. 247-248]. Людина зазвичай звертається до Бога з метою прохання про допомогу або ж у моменти особливої радості. Останнє збігається з потребою ліричної героїні Ліни Костенко, молитва якої сповнюється високого душевного піднесення. У подібному стані перебував тринадцятилітній Тарас Шевченко: «Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога... / Уже прокликали до паю, / А я собі у бур'яні / Молюся Богу... І не знаю, / Чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось, / Чого так весело було?» [23, с. 352]. Митці знаходяться в оточенні природи, яка однаково благотворно впливає на них, несучи осяяння. Юний Шевченко хоч уже й здатний відчутти величне піднесення духу, але ще не спроможний віддатися йому цілком, не вміє керувати ним, бо мимовільно підпадає під вплив реальності. Зріла ж поетеса будь-що прагне відійти від неї, вона сконцентрована виключно на прекрасному, а, отже, вміє володіти своїм настроєм. Тому для неї «потреба слова як

молитви» є свідомою, у малого ж Тараса вона поки що знаходиться на інтуїтивному рівні.

Ця формула авторки приховує особливу магію. Для неї спілкування з природою в образі сонця, до якого вона в язичницькому дусі звертається як до Бога, є сходинкою до вищого – поезії. Вечір наближає жадану мить приходу ночі, знаку творчого осяяння. Пройнята до найтоншого нерву красою світу душа митця потребує вивільнення накопичених вражень і почуттів. І єдино можливим способом цього є слово, яке промовляється, наче завчена молитва. У подібному стані великого душевного збентеження народжувалися й пісні Марусі Чурай: «Слова самі на голос навертались, / як сльози навертаються на очі» [14, с. 50]. Так мимовільно й невимушено з'являється слово тільки в подібні моменти чи то граничної радості, чи то небувалого горя.

Отже, ніч як ідеальна для творчості атмосфера у світоглядній концепції Ліни Костенко маркована знаком долі, що підтверджує безпомилковість вибору покликання поета. Найбільш ефективно лірична героїня працює саме в цей час, коли дається унікальна можливість абстрагуватися від подразників зовнішнього світу і зосередитись на власних душевних переживаннях. Особливою магією пройняте передчуття поетесою нічної пори, яке приводить до формулювання концепції слова як молитовного самовираження митця.

У поетичних рефлексіях авторки над творчим процесом потужно виокремлюється концепт слова, котрий виражає цілий ряд глибоких смислів, що дають змогу зрозуміти принципи та критерії її уявлення про феномен справжнього мистецтва. Слово як індикатор внутрішнього світу поетеси концентрує в собі ідею полегшення земного існування. Тому багато Ліна Костенко зосереджується саме на його образі, що реалізовується в іпостасях неповторного, правдивого, безсмертного й непереможного слова, утверджуючи ідеал творчості, якого повинен прагнути митець. Повнокровно виражений образ слова у віршах авторки «Навіщо ж декламація? Все значно...», «Страшні слова, коли вони мовчать...».

Нерідко призначення полегшувати життя талановитої особистості в уявленні поетеси належить безпосередньо слову. У цьому сенсі воно є амбівалентним, передаючи, з одного боку, момент душевної ваги, з іншого – даруючи психологічну легкість. Ще рання Ліна Костенко усвідомлювала це, втілюючи в образі своїх віршів парадоксальність такого подвійного смислу: «Тягар душі – мої пісні – / мені буває легко з вами» [15, с. 27] («Буває тяжко впорожні»). Широкий діапазон як позитивних, так і негативних життєвих вражень переобтяжує свідомість митця, та момент трансформації їх у поетичне слово звільняє його душу від накопичених думок. Тому абсолютно виправдано, як точно підмічає М. Бердяєв, що «у творчому екстазі перемагається тяжкість світу, згорає гріх і просвічує інша, вища природа» [4, с. 384–385].

Потяг Ліни Костенко до слова часто позначений моментом долання цієї тяжкості, незважаючи на виснажливість самої словесної праці («Душа моя, знайдибіда!»). В образі слова зосереджена своєрідна реалізація інстинкту самозбереження митця. У критичні моменти свого життя лірична героїня інтуїтивно тяжіє до нього як рятунку, зокрема в іпостасі думок: *«Покремсали життя моє на частки, / на тьмяну січку слів і суєти. / А серце виривається із пастки – / у нетрі дум, під небо самоти»* [10, с. 208] («Покремсали життя моє на частки...»). Слово приносить митцю і психологічне полегшення, і відчуття самодостатності в результаті чергового поетичного звершення, що підводить до зрілого осягнення свого буття крізь його оболонку: *«Людиною, річкою, садом / я тільки у слові жила»* [13, с. 89] («Химерна, важка, вибухова...»).

Надзвичайно глибоко розроблений у поезії Ліни Костенко образ слова формує собою комплекс її поглядів на мистецтво як правдиве й оригінальне відображення дійсності, що в свою чергу служить запорукою його непереможності й безсмертя. Створена авторкою концепція правдивого слова стає знаком самоповаги справжнього митця. Представниця великого часу, вона позиціонує правду в якості провідного критерію неперехідності поезії. Як зазначає Г. Ключек, «дві категорії – Поезія і Правда – тісно пов'язані між собою. Служити Поезії – служити Істині» [18, с. 216]. Цю ж рису світогляду поетеси зауважує й В. Базилевський, стверджуючи, що вона «належить до того рідкісного типу митців, для яких фальш неможлива, вона відразлива їх природі» [3, с. 184]. Ліна Костенко неодноразово підкреслює особливе значення правди для творчої особистості, позаяк вона є ще одним доказом її природності: *«Але поет природний, як природа. / Од фальші в нього слово заболить»* [10, с. 69] («Навіщо ж декламація? Все значно...»). Слово здатне не тільки тонко виражати внутрішній світ митця, воно надзвичайно чутливо вбирає в себе будь-які зміни зовнішньої реальності. І якщо поет пристосовується до неї, то першочергово від цього страждає його творчість, втрачаючи свою природну основу. Авторка знає справжню ціну правди, тому твердо стоїть на її боці: *«Звикли до правди мої вуста / Нащо їм чорне вино лукавства?»* [10, с. 260]. Неширість, виражена в образі-метафорі «чорне вино», асоціюється з отрутою, що вміщує в собі конотацію безповоротності отруєння душі митця. Як особистість, котра дотримується протилежних пріоритетів, поетеса має цілковите право звернутися до своїх читачів із єдиним і найважливішим для неї проханням – довіри до свого слова («Я в людей не проситиму сили...»). А це служить чи не найбільш дієвим аргументом на користь її щирості.

Поряд із правдивістю поетичного слова, важливою рисою є його новизна, що визначає мистецьку цінність художнього твору, його стійкість у випробуванні часом: *«Поезія – це завжди неповторність, / якийсь безсмертний дотик до душі»* [10, с. 138] («Страшні слова, коли вони мовчать...»). У концепції творчості Ліни Костенко багато місця відведено

осягненню мотиву безсмертного слова, що є індикатором правдивої та неповторної поезії. Душа ліричної героїні спрагло тяжіє до «слова / хоча б єдиного / що має безсмертний сенс» [10, с. 261] («Простору...»). Цей потяг цілком природний, адже справжній митець не може повноцінно жити без глибокого змісту, що для нього є засобом духовного виживання. Безсмертне слово несе в собі ідею непереможності в боротьбі з нищенням («Що ж, авторучка – це не шабля з піхов»). Життєствердна суть творчості закладена і в слові, що народжується зі страждання («Те, що принижує, – пронизує»).

Отже, концепт слова у світогляді Ліни Костенко вміщує в собі глибину, неповторність, правдиве начало як ознаки високої художності. Таке слово є нездоланим, воно марковане знаком безсмертя. Разом з тим умови життя суспільства першочергово позначаються на творчості. Тому по здобуттю незалежності слову загрожує особлива небезпека знецінення, примітивізації («Перегорюєм ще раз – і вперед»), все більше актуалізується проблема високого слова та подробиць під мистецтво («О що ви пишете, що пишете?», «Жах привселюдності»), до чого поетеса не може бути байдужою, адже так само вболіває за сучасний стан мистецтва, як і в 60-ті роки.

Поява 2011 року її книги «Річка Геракліта» з віршами останніх десятиліть, здавалося б, поставила під сумнів якість слова самої поетеси. Багато хто очікував від авторки більшого, тому був не досить приємно вражений відносною простотою її творів. На нашу думку, достойним громовідводом такої несправедливої критики звучать слова І. Дзюби про те, що «її нова лірика останніх років – то висока зрілість, щось інтелектуально-підсумкове. (...) простота пізньої лірики Ліни Костенко – це не профанна простота, а сакральна» [7].

Отже, через рефлексії Ліни Костенко над творчим процесом відкривається багатий внутрішній світ її ліричної героїні. Провідні концепти творчості – природа, казка, ніч, слово – стають надійними кодами до розкриття авторської концепції мистецтва у світлі особливого сприймання життя; потягу до справжності; наполегливої творчої праці; вимогливості до себе та до інших.

Дослідження творчості поетеси в аспекті осмислення стану натхнення не вичерпується рамками цієї студії. Ґрунтовне вивчення окремих високохудожніх творів авторки стане якісним засобом осягнення всієї глибини її мистецької природи.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнаудов М. Психологія літературного творчства / Михаил Арнаудов; [пер. с болг. Д. Д. Николаева]. – М.: Прогресс, 1970. – 653 с.
2. Астаф'єв О. Символіка природи в поезії Ліни Костенко / Олександр Астаф'єв // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 52–56.
3. Базилевський В. Поезія як мислення / Володимир Базилевський // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 книгах. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – Книга 3. – 1994. – С. 182–197.

4. Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
5. Богдан С. Нові води Гераклітової річки [Електронний ресурс] / Світлана Богдан // Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/06/29/novi-vody-heraklitovoji-richky>.
6. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – Т. 1. Герменевтика / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
7. Дзюба І. «Я не тільки шістдесятник» (інтерв'ю з В. Панченком) [Електронний ресурс] / Іван Дзюба // Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/07/22/ivan-dzjuba-ja-ne-tilky-shistdesjatnyk>.
8. Дроздовський Д. «З суми безконечно малих виникає безконечно велике...»: [До 80-річчя Ліни Костенко] / Дмитро Дроздовський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 3. – С. 70–83.
9. Івченко А. Тлумачний словник української мови / Анатолій Івченко. – Харків: Фоліо, 2002. – 543 с.
10. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
11. Костенко Л. В. Вітрила: лірика / Ліна Костенко. – К.: Радянський письменник, 1958. – 96 с.
12. Костенко Л. Коротко – як діагноз / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1993. – 14 жовтня. – С. 1–2.
13. Костенко Л. В. Мадонна Перехресть / Ліна Василівна Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 112 с.
14. Костенко Л. Маруся Чурай // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус / Ліна Костенко. – 2-ге вид. – К.: Наук. Думка, 2003. – С. 7–146.
15. Костенко Л. В. Проміння землі: вірші / Ліна Василівна Костенко. – К.: Молодь, 1957. – 57 с.
16. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 336 с.
17. Кошарська Г. Д. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності / Галина Дмитрівна Кошарська; [пер. з англ]. – К.: Вид. дім «КМ Academia», 1994. – 165 с.
18. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / [ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека]. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
19. Панченко В. Ржищів Ліни Костенко / Володимир Панченко // День. – 2005. – 25 листопада. – С. 6–7.
20. Савка М. Життя на барикадах поезії / Мар'яна Савка // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 60–63.
21. Стус В. Зникоме розцвітання // Стус В. Час творчості / Василь Стус. – К.: Дніпро, 2005. – С. 569–586.
22. Українка Л. Твори: в 4 т. / Леся Українка. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 1: Поетичні твори. – 1981. – 541 с.
23. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко. – К.: Дніпро, 1987. – 639 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гладир Юлія Федорівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: тема митця й мистецтва в поетичному та публіцистичному доробку поетів-шістдесятників.

ЖАНРОВА ПРИРОДА РОМАНУ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС СМЕРТОХРИСТІВ»

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

У статті здійснюється спроба визначення жанру твору Ю. Щербака «Час смертохристів». Спростовується думка про фантастичне як визначальний фактор жанрової природи твору. Ознаки антиутопійності автор статті пропонує трактувати як містифікацію письменником читачів і засобом інакомовлення, завдяки якому більш виразними постають проблеми сьогодення. Натомість наводяться роздуми щодо належності роману до жанру дистопії, де домінуючою є сатирична стратегія репрезентації буття сучасного суспільства в його політичних і культурно-духовних вимірах. Автор статті розглядає публіцистичний пафос «Часу смертохристів», реалізований через гротеск, сатиру, іронію та сарказм.

Ключові слова: фантастичне, антиутопійність, дистопія, публіцистичність, іронія, гротеск, сарказм.

The article is devoted to the determination of genre of Y. Scherbak's novel «Time of smertokhristiv». The opinion about fantastic as a determinative factor of genre of the novel essence is refuted. The author of the article suggests to interpret the characteristics of antiutopia as mystification of readers by the writer as the present problems become more expressive. Thoughts about the belonging of the novel to the genre of dystopia are pointed, where satiric strategy of representation of modern society life in its political and culture-spiritual measurings is dominant. The author of the article examines the publicistic fervor of «Time of smertokhristiv» realized through grotesque, satire, irony and sarcasm.

Key words: fantastic, antiutopia, dystopia, publicistic, grotesque, satire, irony, sarcasm.

Твір Ю. Щербака «Час смертохристів» (2011) року викликав різновекторні оцінки сучасної літературної критики. Проанонсовані на палітурці роману цитати-відгуки старшого покоління критиків (І. Дзюби, В. Скуратівського, Д. Павличка, М. Петровського) про роман викликали гостре неприйняття й полемічність оцінок естетичної вартісності твору Ю. Щербака молодим поколінням поціновувачів художнього слова (А. Дрозди [2], В. Наріжної [4]). Наріжним каменем для української критики й цього разу стала ідейна складова твору. Незважаючи на знання тези Ю. Лотмана про незграбність методики шкільного аналізу, коли аналізується ідейна складова відокремлено від «художніх особливостей» (В. Наріжна), обидві сторони припустилися вагомої помилки в підходах в інтерпретації цього твору.

Маю на увазі саме естетичну природу цього твору, ключ до розуміння якої, на наш погляд, лежить у розумінні поліфонічної природи його жанру.

Так сталося, що авторський підзаголовок «Міражі 2077 року» став тим визначальним фактором, що цей твір було віднесено до жанрових різновидів фантастики. А точніше – до **антиутопії**. В інтерв'ю «Українській літературній газеті» Ю. Щербак назвав «Час смертохристів» гостро-політичним трілером й антиутопією, при цьому зауваживши, що «оповідь

*Публіцистично-емоційний характер мають також рецензії-есе Є. Кононенко (Кононенко Є Великий досвід і велика гра/Євгенія Кононенко/<http://litakcent.com/2011/09/05/velykyj-dosvid-i-velyka-hra/>; Стріха М.

Роман-пересторога Юрія Щербака / Максим Стріха // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 262, 263. – С.309–313)

здається фантастичною» [9] (курсив наш. – О. Г.). Йдучи за автором, дехто до літературознавців та критиків (М. Стріха [6], А. Шпиталь [8]) відніс роман до антиутопій, не враховуючи те, що письменник, за власним ствердженням: «Я не збирався писати про технічні дива, в романі мінімум антуражу майбутнього» [9].

Скажемо відверто, фантастичне в романі (дрони, різного роду ракети, броньовані «черепахи», повітряні госпіталі («Ланкастер-27», «Одноокий Дракон» та «Кульгавий дракон»), бойові платформи в океанах, захисні костюми і т.п.; хронологізація подій (2075–2077)) є **лише антуражем** абсолютно бездієвим з точки зору розвитку як сюжету, так і ідей твору. До того ж із футурологічними реаліями в художньому просторі роману співіснують архаїзми та історизми, а почасти й анахронізми, як-то: гетьман, писар, халіфат, боярин московський, опричники, булава, жандарми, кріпаки і т.п.; власні назви: Батий-град, операція «Сталінград», Чингіз-сарай, Денікін і т.д.

Це наштовхує на думку про те, що уведення у твір елементів фантастики є виявом улюбленого постмодерністами прийому **містифікації** читача, який має розгадати цей естетичний хід митця, аби зрозуміти головну ідею твору, докопатися до суті, так би мовити. Це засвідчує і «випадкова» хронологічна помилка, коли, оповідаючи про події травня 2077 року, Ю. Щербак подає службову записку-довідку про секту смертохристів, адресовану директором Державної Варти Ігореві Гайдукові, датовану 4 травнем 2010 року. Така «помилка» в технічно вичитаному тексті вочевидь є **провокацією** автора, адже в такий спосіб він дає знак уважному читачеві про **інтелектуальну «гру»**, яку веде з ним на сторінках свого роману. Так свого часу «грався» зі своїм читачем І. Котляревський, даючи ключ до адекватного дешифрування підтексту (історично важливих проблем буття українського народу в ХІХ столітті) перших трьох частин своєї «сміховини на малоросійський лад» (Т. Шевченко) у четвертій частині, яку розпочав із макабричної мови на манер «школярського аргю», що стала знаком для розумного читача пошуку істинних авторських смислів.

Визначаючи ідейно-естетичну домінанту свого твору, Ю.Щербак зазначав: «Акцентував (увагу. – О. Г.) **на людях і подіях**. ...Я навмисно не хотів неймовірними фантазмагоріями забивати голови читачам. Головне – те, що буде з нами, яка доля спіткає українську націю і світ» [9].

Таким чином, *антропоцентричність* роману Ю. Щербака дає право ідентифікувати цей твір швидше як **дистопію** – унікального філософсько-художнього жанру ХХ століття, що активізувався в час постмодернізму, і для якого характерне зображення суспільства, котре «переборолو утопізм і перетворилося внаслідок цього в позбавлену пам'яті й мрії «криваву хвилиність» – світ оруелівської фантазії» [7, с. 7–8]. Інакшими словами – це художнє відтворення світу, де сила розуму перемагає сили добра. До

того ж, зауважує В. Чалікова: «Дистопія ближче до реалістичної сатири» [7, с. 7–8].

Інша дослідниця жанрів фантастики Любов Романчук об'єктом художнього зображення в дистопіях називає «державну машину, апарат керування, систему, у якій сконцентровано усе зло» [5, с. 51], а пафос таких творів переважно відбиває «соціальний песимізм».

З огляду на вищезазначене, придивімося пильніше до жанрової природи роману Ю. Щербак «Час смертохристів». Жанрова «заплутаність» цього твору бентежить багатьох читачів і критиків з однієї причини: відверто впізнавані ситуації нашого політичного, соціального, економічного та духовного сьогодення (а іноді – минулого) письменник, містифікуючи своїх реципієнтів, переносить у майбутнє.

Описувані письменником події, якщо не зважати на футурологічний антураж, легко ідентифікуються із подіями у світі та в Україні останніх п'яти років (від 2005 до 2010 року). Так, письменником відтворено відлуння колонізаторського минулого Франції та США. 2005 року (з 27 жовтня по 15 листопада) відбулися масові заворушення мешканців паризьких передмість, що мали арабо-берберське, африканське та латиноамериканське походження. Агресивний протест (масове спалювання автомобілів, сутички із поліцією та ін.) мусульманської та чорношкірої молоді Франції проти законодавчо унормованої расової дискримінації в цій країні продемонстрували вагу, силу й можливість «кольорового» населення цієї країни. Ю. Щербак, абсолютизуючи ці події, у романі створює образ Франко-Арабського Халіфату зі столицею Лютецій (кол. Париж), контрольованого моджахедами. Знаходить своє художнє втілення й події, пов'язані із внутрішніми суперечностями в США, що у творі найменовані Конфедерацією Держав Північної Америки. Письменник відбиває прагнення американських штатів посилити свою політичну незалежність, демонструє протистояння північної та південної частин континенту, що тягнеться ще від часів Громадянської війни 1861–1865 рр., переводячи її в площину протистояння американської влади наркоповстанцям Мексики на чолі з Хосе Сапатерро. У цьому героєві вгадується запальний венесуелець Уго Чавес, котрий назвав США «віссю зла», відкрив світові політику «неоколоніалізму», упроваджувану цієї країною, закликав країни «третього світу» об'єднатися у «вісь добра» й протистояти економічним зазіханням цього капіталістичного світу. Та й сам президент Ван Лі є своєрідним художнім варіантом сьогочасного американського президента-афроамериканця.

Ю. Щербак згадує ще про одну світову силу – Піднебесну народно-демократичну імперію, у характеристиках геополітичних зазіхань і стратегій котрої вгадується сьогочасний Китай. Назва цього політичного утворення є оксюморонною за своїм походженням (імперія, але народно-демократична), що натякає на потужну тоталітарну складову цієї системи,

що виявляється не тільки у внутрішній політиці, але й у зовнішніх взаєминах зі світом (агресивний наступ на світовий ринок, боротьба за джерела енергії (нафта, газ), територіальні апетити (заселення Далекого Сходу, просування вглиб Росії). До того ж це й авторське іронічне трактування так званого «комуністичного» режиму, що панує в сьогочасній Китайській Народній Республіці, і суті є династійним.

Побіжно згадує письменник ЕллаПол – об'єднання країн слов'янського кола та Греції, за яким вгадується сучасний Європейський Союз. Ю. Щербак акцентує увагу на сучасному призначенні цього утворення – бути буферною зоною між Росією та країнами «великої вісімки». Письменник не має жодних ілюзій щодо цілком меркантильних зацікавлень могутніх капіталістичних країн скористатися лінією Євросоюзу як зоною захисту від політичної та військової агресії Росії, тому й подає інформацію про наявність 2077 року на цій території систем ПРО, проект розташування яких 2007–2009 року низку політичних зіткнень та протистоянь між названими вище політичними утвореннями. Мимохіть письменник моделює й майбутнє Ізраїлю: двотисячолітнє протистояння єврейського та ісламського світів змусило іудеїв удатися до відчайдушного кроку – «Часу Зеро»: створити радіаційний щит від Синаю до Мертвого моря, від Голанських висот до кордонів Лівану, зберігаючи рештки своєї держави від нищівного наступу воїнів Аллаху. Змодельована автором «Часу смертохристів» ситуація є гіперболізацією військової стратегії сучасного Ізраїлю: посилена мілітаризація суспільства, агресія проти мусульман Голанських висот втілена Ю. Щербаком у трагічно-саркастичному, гротесковому образі «радіаційної пустелі».

Загалом варто зауважити, що **гротескність** є провідною художньою домінантою твору Ю. Щербака «Час смертохристів». Можна навіть говорити про те, що це **свідома авторська стратегія**. В інтерв'ю письменник зауважував: «Цей гротеск із нашої дійсності взято, нинішні реалії можуть довести до абсурду і краху». Цю особливість як домінанту помітив та відзначив І. Дзюба: «...роман Ю. Щербака я сприймаю як *гротеск-фантастику* не так прогнозу, як застереження від недалекоглядності й пасивності смертельно небезпечних у цьому безжалісному світі, сповненому геополітичних пасток і підступів» [10] (курсив наш. – О. Г.).

Особливо яскраво ця властивість художнього стилю «Часу смертохристів» виявляється в описуванні подій в Україні 2077 року. Образна система, ситуації, описувані автором, аббревіатури, які він використовує, свідчать про прагнення митця створити **художню карикатуру** на актуальний для нас політичний формат.

Ю. Щербак відтворює перехідний політичний період в Українській Військово-Козацькій Федеративній (а в одному із донесень І. Гайдукові з'являється описка – феодальній, – що, власне кажучи, відбиває суть цієї

олігархічно-кланової системи, за правління котрої з'явилися кріпаки – українці XXI століття. Ця помилка зроблена письменником цілком свідомо, бо саме таку тенденцію (вже майже неприховану) має українське суспільство). На зміну неукраїнофільському режимові К. Д. Махуна приходять псевдосучасний режим Вітольда Клинкевича – пішака, виконувача наказів голови кримінального світу Сірого Князя. Спільною ознакою цих режимів є їхня фіктивність. Обидва правителі є лише слугами й виконувачами наказів таємного ляльководи – кримінального авторитету. Утім Махун ще маскує свою фіктивність за псевдопатріотичними акціями: перенесення назв, понять, термінів, ритуалів, поведінки, манери висловлюватися, властивих козацькій державі XVI століття, у життя українського суспільства XXI століття. Так, Махун іменує себе гетьманом, символом його влади є булава (видається досить кумедним явищем у зіставленні із символами актуальної для цього часу зброї – броньованих літальних «черепак», дронів – камер спостереження й таємного знищення, радіоактивних речовин і т.п.), його генеральний секретар – писар, уживаним зверненням до гетьмана є слово «батько». За часів Махуна відроджується Трипілля, яке перетворюється в резиденцію новочасного правителя: Ю. Щерак іронічно переповідає легенду про гору Борщиху, де розміщений гетьманський палац, **пародіюючи** українофобські абсолютизації історії, що мали місце в нашому культурному та науковому дискурсі 2005–2010 рр.: «Археологи знайшли тут перше поселення українців, які прийшли сюди з Індії шість тисяч років тому. Археологи стверджували, що саме на цьому місці було зварено перший український борщ, через що село, яке споконвіку існувало на цій горі, мало назву Борщів, а гора звалася Борщихою» [10, с. 80–81].

Та й сам Махун є лише пародією на керівника держави. Він – артист. Ця схильність до акторства, причому низькопробної якості, що відлунює штучністю та робленістю, упадає в око уважному спостерігачеві: «Який театральний талант пропадає, – подумав Гайдук. – Та йому ціни не було б на якійсь провінційній сцен» [10, с. 119]. Награність виявляється не тільки в його зовнішності, яка є втіленням його вірності національним ідеалам, уособленим у відроджуваному міфі козаччини («Гетьман, кремезний чолов'яга з темно-шатеновими, **майстерно підфарбованими** вусами, які підковкою облямували його владний рот і підборіддя, від чого К.-Д. Махун **ставав схожий** на своїх славних попередників – гетьманів, що дивилися на нього з **портретів...**» [10, с. 81] (курсив наш. – О. Г.), в антуражі, яким він себе оточував (кабінет був утіленням розкоші й владолюбства, у країні випускалася горілка, де на етикетці був зображений гетьман з усіма необхідними атрибутами, які нагадували про його зв'язок із козацькими

* Припускаємо, що прізвище Махун було «запозичене» Ю. Щербаком у відомого журналіста Сергія Махуна автора низки публікацій 2005–2009 рр., присвячених історичним постатям (переважно доби козаччини) та подіям української історії.

гетьманами, привітання й похвала псевдоеліти (письменниці Ксені*) і т. п.), але й своєю поведінкою.

Від першої ж зустрічі І. Гайдук розпізнав і роль, яку виконував К.-Д. Махун, – роль Тараса Бульби: «...гетьман гучно і дещо театральню у стилі Тараса Бульби, привітав, стискаючи в обіймах...» [10, с. 118]. Цим амплуа гетьман пізніше прикриє свою зраду вихованця: «Прийшов гетьман. Він був у *ясно-червоному жупані кольору свіжої молоді крові*, при гетьманському кинджалі у золотих піхвах» [10, с. 299] (курсив наш. – О. Г.). Так, «архетип української ...героїко-трагічної душі» в просторі постмодерного гротеску сьогодення перетворився на архетип національної трагедії – архетип зради й знищення вірних і відданих українській справі (боротьбі за свободу й правду) людей.

Гротеском на надію можна назвати образ Вітольда Клинкевича – гетьманського писаря. Молодий амбітний службист, що має претензії на гетьманську булаву, прекрасно обізнаний зі станом політичної влади в Україні, не має жодних ілюзій щодо своєї фіктивності в ролі керівника держави. **Безпринципність** – ось, очевидно, та виразна риса українських державників, яку хотів підкреслити й увиразнити Ю. Щербак. Вона виявляється страшною, якщо йдеться про буття держави й нації. Клинкевич – не просто людина без принципів, це людина без ідеалів, без будь-яких цінностей, насамперед моральних. Він стає втіленням сьогочасної духовної й моральної стагнації суспільства та влади. У творі знаком цього стає символічний ритуал посвячення Клинкевича іменем Темної Енергії у президенти. Він стає магістром церкви Христової Смерті, а символічним знаком його влади є хрест у вигляді літери «Г» – символу розп'яття Христа, що в новому часі стає символом кінця, смерті, народження нового покоління людей – смертохристів – людей без душі, раціоцентристів, безпринципних і бездуховних кар'єристів, здатних заради власної вигоди переступити будь-які закони, а насамперед закони життя і смерті. Адепт нової релігії й нової моралі Клинкевич зробив свій вибір, здійснивши криваве вбивство гетьмана. Це був не просто шлях до влади, це було криваве жертвопринесення новому богові – Сатані. Клинкевич – його духовний слуга, а в реальності – слуга Сірого Князя. Саме його ідеали, цінності, які завжди були поза законом і поза людською мораллю, сьогодні стають актуальними. Саме такий пафос виражає гротескна сцена виступу Клинкевича на концерті після інавгурації. Комічний ефект створює невідповідність форми і змісту – вишуканість і китч, зведення в одній площині ознак елітарного й виявів вульгарного: «Піднялася завіса, й глядачі побачили на сцені *Великий віденський симфонічний оркестр імені*

* Цей образ має карикатурний формат, який є не стільки оцінкою конкретних досягнення письменниці – нашої сучасниці (на це вказує ім'я), скільки виражає авторське сприйняття постмодерністських шукань сучасної культури, де домінує культивування тілесного над духовним, і для письменника є проявом обездуховлення і деморалізації сучасної людини.

Моцарта – сто п'ятдесят найкращих музикантів світу в чорних смокінгах, керував якими американський диригент Ян Гонтмахер. Гайдук подумав, що після примітивних шароварних концертів доби гетьмана Махуна запрошення такого оркестру робить честь Клинкевичу. ... Молодий президент легко, як білий кіт, вистрибнув на сцену і підійшов до Яна Гонтмахера. Той низько вклонився, потиснув руку Клинкевичу і підвів його до *чорного рояля STEINWAY – НР*. ...Крупним планом на екрані були *показані руки нового президента – довгі пальці й перламутрове мерехтіння нігтів*. Мерехтіння раптом розсипалося по клавіатурі в *елегійному шопенівському вступному пасажі...*, коли раптом після урочистих ударів увертюри зазвучала *фортепіанна мелодія «Мурки» – гімну кримінального підземелля*, якому виповнилося 150 років від того часу, коли ця музика надихала одеських вуркаганів, грабіжників і мок рушників та їхніх шмар» [10, с. 372–373].

Сміхового ефекту письменник досягає, описуючи антураж виступу Клинкевича, подаючи напружене очікування глядачами чогось по-європейськи вишуканого, яке змінюється розгубленістю й розчаруванням від почутого тюремного шансону. У цьому простежується містка політична та культурологічна метафора-гротеск на наше сьогодення. Це образ духовного колапсу, яке переживає суспільство від 2010 року, спровокованого швидкою, деструктивною, всеохопною зміною не тільки політичних, але й культурних і духовних орієнтирів суспільства.

Ці два герої є втіленням двох форм існування нашого суспільства протягом 2005–2010 рр. Одна з них наскрізь фальшива за своєю суттю, псевдопатріотична й псевдоморальна, награна, несправжня, своєрідна акторська завіса для тих темних залаштункових справ, які діються в країні. Друга ж відверто криміналізована за своєю суттю, неприховано жорстока й аморальна. Хоча символи обох систем ще таять у собі рештки гуманного, людського. Згадати б прощальний лист Махуна до дружини, сповнений любові й турботи про неї, молитва про збереження життя коханій Мотрі Вітольда Клинкевича.

Ю. Щербак, прекрасно володіючи сучасним інформаційним полем, уміло використовує **алюзії**, які стають ключем для прочитання того чи іншого образу. Наприклад, образ чи не єдиної позитивної героїні в романі, представниці українського політикуму Індіри Голембієвської. Вона є прихильницею союзу із Конфедерацією, європейського напрямку розвитку держави. Її промовиста характеристики України: «стати не «азіопною», а європейською країною» [10, с. 241], є **цитатою** відомого висловлювання Юлії Тимошенко. Та й подаючи біографію своєї героїні (за автором, вона напівукраїнка, напівіндійка), письменник вочевидь скористався фактами так званої «прихованої» біографії свого прототипу, родовід якої доскіпливі журналісти й політтехнологи виводять від вірменського єврея та росіянки.

Пряме цитування реального висловлювання персонажа як засіб ідентифікації персонажа використовує Ю. Щербак і в образі Рафаїла Фрідмана. За його характеристикою, української ментальності стоїть перефразована славнозвісна фраза Бориса Березовського про рабську кров нашого народу, ворожість і розбрат усередині нації: «У вашому народі живе ген ненависті до жидів, москалів, ляхів, циган, чорних, до всіляких пришельців. Ви всіх звинувачуєте у ваших бідах, тільки не себе. І ген заздрості. Як ракова пухлина. З таким набором генів жоден народ не виживе. Не створить державу. Ваш народ приречений» [10, с. 203].

Сатиричним прийомом створення художньої карикатури на сьогодення є й **використання власних назв та абревіатур**, завдяки яким не тільки досягається комічний (сміховий) ефект. Так, прізвища героїв стають **засобом їхньої характеристики**: символічні прізвища та імена героїв є натяком на суть тієї політичної та духовної стратегії, яку вони реалізують (Клинкевич від «клинок» – підступність, здатність на вбивство, холодний розрахунок; Індіра Голембієвська за алюзією до Індіри Ганді – реформаторка-демократ, народолюбка, націоцентристка; від «голуб» – та, що сповідує духовність і мир; Фрідман від англійського «вільний чоловік» відстоює глобалізаційні процеси у світі і т.д.). Завдяки абревіатурам та власним назвам увиразнюється абсурдність політичних утворень, процесів, викривається їхня антиукраїнська й антигуманна сутність. Такими, наприклад, є назви: СУКА – Східно-Українська Комуністична Асоціація (чим не славнозвісний ПіСУАР 2004 року), УСРАН – Українська секція російської академії наук, УРОД – Україно-Російське об'єднання держав, ЗЕК – Зона етнічної консолідації, МУДА(к) – макрсистсько-українська демократична асоціація та ін. Такі абревіатури й назви стають авторськими символами денаціоналізаційних процесів сьогодення; разом із тим вони стають публіцистичним прийомом, бо, маючи негативну конотацію, *спрямовані на формування в українських громадян неприйняття й обурення* такими стратегіями розвитку нашої держави.

Публіцистичним пафосом перейняті й гротескові образи-символи сьогочасної української влади. Письменник, створюючи образ українського майбутнього 2077 року, фактично описує сучасну систему керування українською державою: керівним органом країни в «Часі смертохристів» є ареопаг, членами якого є архонти. Використання архаїчні понять, які були актуальними для рабовласницького ладу Давніх Афін, дає можливість Ю. Щербаку завдяки **перифразі й алюзії** дати містку оціночну характеристику нашому сьогоченню, розкрити облудність і фальшивість сьогочасних політичних «масок». Граючись із конотацією деяких усталених у нашій свідомості назв (наприклад, ЗЕК), письменник створює трагічний образ відродженого у ХХІ столітті кріпацтва й водночас демонструє антигуманну й антинародну суть політиків, що свої рабовласницькі хижачькі наміри приховують за псевдонародними благами.

Гротеск як публіцистичний прийом застосований митцем й у створенні образів ворогів української державності – СДОР (Союз держав Чорної Орди), ЄДРОН (Єдиний російський народ), ЕНРоси – Енергія Росії і т.д. Авторіві роману вдається створити дуже стрункий образ-характеристику цих політичних утворень завдяки нагнітання та концентрації образів-символів, які створюють багатовекторне уявлення (сказати б, тривимірне) про ментальність цих ворогів-союзників (природу їхньої влади), їхні інтереси (політичні стратегії) в Україні та способи їхньої реалізації. Політичну програму зі створення ЄДРОНу в романі реалізує Мінтімер Никонович Басманов. Ім'я цього героя несе **алюзійно-символічне навантаження**, яке закодовано репрезентує читачеві сутність російської самодержавної влади. Прізвище героя відносить нас до часів Івана Грозного, що став символом тиранії й деспотизму російського царату. Федір Басманов – опричник, що тривалий час був фаворитом Івана Грозного, навіть пішов на вбивство рідного батька, аби довести цареві свою любов до нього. Це прізвище стало символом необмеженої жорстокості, некерованої агресії, фанатизму, кривавого шляху до абсолютизації влади, що асоціюються із «варварською», за М. Бердяєвим, стороною російської душі [1]. Татарське за походженням ім'я *Мінтімер* відносить нас до азійського початку російського самодержавства, його татаро-монгольських витоків, що також асоціюється із кровожерністю, ворожістю, войовничістю «варварів» Сходу. Ім'я героя по батькові *Никонович* також має символічний характер, бо впливає із імені російського патріарха-реформатора Нікона, що став уособленням ідеологічного диктату, церковного деспотизму як засобу утвердження російської самодержавної влади, упокорення власного та сусідніх народів, ідеологічною складовою імперського мислення, націленого на реалізацію плану всесвітнього панування – «Росія – Третій Рим».

Усі ці ідеї впливають із авторського «ключа» – символічного історико-культурного коду так званої «російської душі», репрезентованого в гротескному образі пам'ятника Іванові Грозному перед палацом Басманова. З одного боку, він є знаком некерованої агресії, кровожерності й лицемірства російської влади (письменник акцентує увагу читача на складових влади царів – кров (насилля) та армія (мілітаризм)), а з іншого – символом імперської псевдокультури (кітч та вульгарності), бездуховності та її антигуманної природи: «Монумент був постмодерністський – веселий, розмальований у різні кольори, наче собор Василя Блаженного на Красній площі у Москві. ... Государ радісно всміхався. На ньому був смугастий ... каптан, а в руках він тримав *сокиру*, обмазану яскраво-червоною фарбою, *лезо сокири* врубалося у *плаху*, темно-червону від загуслої *крові*. І тільки *вовки*, що кільцем оточували государя та плаху, піднявши вгору голови, були зловісно сірі, *кольору солдатських шинелей*» [10, с. 143] (курсив наш. – О. Г.). Цей образ сповнений авторського сарказму й адресований як

попередження сучасній українській еліті й тій частині українського населення, що обстоює ідею возз'єднання із Росією. Колишній убивця Мінтімер Басманов – новий російський цар, що вже формує свою династію (образ хлопчика Ніколеньки є алюзією до кривавого Миколи I), націлюється на чергове підкорення української території: ЄДРОН (за теперішніми політичними номінаціями – це створення єдиного економічного простору (Митний союз)) – сучасний варіант Переяславських угод, що призведе до політичного підкорення української держави. «Історія – як гончарний круг», – твердить Ігор Гайдук і застерігає Ю. Щербак.

Іншим і більш серйозним ворогом України майбутнього є СДОР – відроджене татаро-монгольське іго. Письменник **абсолютизує архаїчні форми культури**, притаманні цій могутній у минулому й відродженій у майбутньому силі. Це дає можливість провести відповідні історичні паралелі й у черговий раз пересвідчитися у політичному лицемірстві й агресивності східного світу щодо гяурів. Дорогі подарунки (соболя, сирійська шабля із золотим руків'ям, чорний арабський скакун) – знак пошани й поваги, зроблений гетьманові делегацією Кара-хана, – видаються «оперною казкою з бутафорською зброєю» і **контрастують** із їхніми реальними планами повного захоплення влади й територій української держави. За словесним плетивом простежується агресивна стратегія тотального винищення автохтонного населення, апробована на Імперії Двуглавого Орла та в країнах Сходу. Це образ-передбачення неможливості для України будь-яких політичних угод із агресивним сильним ворогом, що обернеться для неї фатальним фіналом.

Отож, Ю. Щербак у «Часі смертохристів» торкнувся болісних проблем і питань українського політичного та культурного сьогодення. Про це свідчить упізнаваність багатьох фактів та реалій життя світу та України в останнє п'ятиліття. Утім, безсумнівно, особливу увагу письменник приділив художньому викриттю процесів духовної, моральної, психологічної деформації актуального українського суспільства.

Здійснивши своєрідний «анатомічний» розтин «хворобливого» тіла нації України початку XXI століття, Ю. Щербак виявив найголовніший чинник – «запусковий» механізм наших бід – національно zdeформований, зденаціоналізований і бездуховний, аморальний політикум. Упізнаваність багатьох змальованих автором ситуацій, **сатирична стратегія**, обрана ним для викриття проблем сьогодення, відвертість письменницьких оцінок, прямий вплив на свідомість читача завдяки гротеску, алюзіям, сатиричним контрастам, прямому або прихованому цитуванню формують **публіцистичний пафос** «Часу смертохристів».

Фактично в романі письменник у художній формі реалізував «геополітичні роздуми про долю нашої держави і можливі події, які формують цю долю», викладені у книзі публіцистичних статей автора «Україна в зоні турбулентності», що, за його ж свідченнями, стала

«прелюдією до «Часу смертохристів» [9]. Така генеалогія ще одним доказом **публіцистичності** аналізованого роману.

Письменник містифікує читача, створюючи образ майбутнього. Насправді ж у згущених фарбах зображуваного вгадується сучасність, усі недоліки якої перебільшені, гіпертрофовані, карикатурно відтворені. Ці художні особливості роману дають право віднести його до **жанру політичного памфлету**, покликаного створити сатиричний портрет сьогодення, вплинути на свідомість читача і сформувати у нього неприйняття зображуваного, пробудити національну та громадянську самосвідомість, викликати непримиренність із духовно-культурною та політичною стагнацією в суспільстві, попередити про ймовірні негативні наслідки необдуманих політичних рішень.

Уточнення жанрової природи роману Ю. Щербака «Час смертохристів», представлене у статті, сподіваємося, сприятиме адекватності прочитання підтексту та символів цього твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н. Судьба России. – Режим доступу: http://royallib.ru/book/berdyaev_nikolay/sudba_rossii_sbornik_statey_1914__1917.html
2. Дрозда А. Час смертохристів та помідори-вбивці / Андрій Дрозда // Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/01/10/chas-smertohrystiv-ta-pomidory-vbyvci/>
3. Кононенко Є. Великий досвід і велика гра / Євгенія Кононенко // Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/09/05/velykyj-dosvid-i-velyka-hra/>
4. Наріжна В. «Записки самасшедшого смертохриста», або про диктатуру ідей у сучасній українській літературі / Вікторія Наріжна // Режим доступу: <http://historians.in.ua/index.php/avtorska-kolonka/151-viktorii-narizhna-zapysky-samashedsheho-smertokhrysta-abo-pro-dyktaturu-idei-u-suchasnii-ukrainskii-literaturi>
5. Романчук Л. Утопии: их прошлое и будущее / Любовь Романчук // Порог. – 2003. – №2. – С. 49–53.
6. Стріха М. Роман-пересторога Юрія Щербака / Максим Стріха // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – №262, 263. – С. 309–313)
7. Чаликова В. А. Утопия и свобода / Виктория Чаликова. – М.: Весть-Вимо, 1994. – 184 с.
8. Шпиталь А. Роман про майбутнє, яке не повинно настати / Анатолій Шпиталь // Слово і час. – 2011. – №8. – С.70–76
9. Щербак Ю. Люди без моралі без моралі – це смертохристи / Юрій Щербак // Літературна українська газета. – 2011. – №10 (42) Режим доступу: <http://www.litgazeta.com.ua/node/1947>
10. Щербак Ю. Час смертохристів. – К.: Ярославів вал, 2011. – 480 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гольник Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: сучасний літературний процес.

МІЖЧАССЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Ольга ЗАСТЕБА (Кіровоград)

У статті розглядається міжчасся як методологічна проблема: визначаються критерії виділення міжчасся, термінологічне поле поняття.

Ключові слова: міжчасся, час, художній час, криза, гармонія.

The article views the interteim as a methodological problem: the criterig of the interteim, the terminological field of the concept determine.

Key words: interteim, time, artistic time, crisis, harmony.

Тема нашого дисертаційного дослідження «Проблема людини міжчасся в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі творчості М. Матіос, Г. Тарасюк, Г. Пагутяк, О. Жовни та ін)», тому теоретично важливим є багатоаспектне обґрунтування міжчасся.

Труднощі аналізу проекції міжчасся в літературі насамперед пов'язані із такою важливою складовою мистецького твору як художній час. Адже *«слово, образ не лише мають свої постійні часи. Вони творять свій час, реорганізують його»* [6, с. 44]. Порівняно із словом та дією саме в художньому образі відбувається максимальна концентрація часу, а митці *«претендують на зображення Вічності»* [6, с. 44]. Важливо відзначити й різноманітні емоційні іпостасі часу: безтурботність, похмурість, схвильованість [6, с. 44].

Теорія міжчасся заґрунтована на філософському трактуванні категорії часу у відомих вченнях різних народів і епох (час – діалектичне поєднання творення і руйнування (Бхавад Гіта), рух часу знищує світ (Упанішада), зупинка часу – прорив до вічності (Чорна Калі) та ін). Таким чином, міжчасся, окрім значення темпорального проміжку від і до чого-небудь, конденсує в собі особливості національної картини світу і здатність виражати багатоголосся індивідуально-авторських позицій та смислів у художньому тексті. Поліінтерпретаційність міжчасся виявляється на різних структурних рівнях художнього тексту: концепція, композиція, зміст, сюжет і може бути як відкрита для розуміння реципієнта, так і художньо прихована (присутня у змісті, який треба розтлумачити). Так, у психологічно-історичній прозі Марії Матіос міжчасся постає як неупорядкований час війни, бо головні герої випадають із плинкою хронології зовнішніх подій і зависають у різночассі внутрішньому подекуди на все життя. У творах Г. Пагутяк міжчасся має декілька іпостасей. У діалогії про писарів оприявнюється у парадоксі, який стає універсальним прийомом зображення помежів'я буття людини на художньому та філософському рівнях. Романи «Слуга з Добромиля» та «Урізька готика» про незавершеність часу для людської долі довжиною чи то кількадесят років (отець Антоній), чи то кількадесят століть (Слуга з Добромиля). І ця, здавалося б, одна тема в обох романах подана авторкою різними шляхами входження людини в темпоральність світу: як зв'язування, архівування часу

отцем Антонієм у записках і як проходження крізь час Слугою із Добромиля, що набуває ознак фантастичного часу.

Міжчасся є одним із жанротвірних чинників, що зумовлено такими його особливостями, як безкінечність, фрагментарність, іронія, гібридизація, непрогнозованість, антагонізм та інші. Наприклад, гібридизація та фрагментарність втілено на рівні вибору жанру повісті чи роману в новелах (М. Матіос «Майже ніколи не навпаки»). Непрогнозованість закорінено в інтризі і втілюється через ретроспективне розташування новел у романі (М. Матіос «Солодка Даруся»). Новела є одним із найпродуктивніших жанрів міжчасся (збірки новел О. Жовни, Д. Кешелі, М. Матіос, Г. Тарасюк, Г. Пагутяк).

Часто у внутрішньому світі твору герої відповідають таким ознакам міжчасся як маргінальність, суперечливість, драматичність інколи навіть трагічність. Безперечно, вибір письменника заснований насамперед на ідейному задумі, тому не коректно буде вдаватися до абсолютизації художніх особливостей міжчасся.

Однією із методологічних проблем окреслення поняття «міжчасся» була відсутність визначення у «Словнику української мови» в одинадцяти томах та схематичне окреслення у «Тлумачному словнику російської мови» В. Даля («*проміжок часу, від і до чого-небудь*» [4, с. 314]).

Але водночас слово «міжчасся» було в активному вжитку на культурних просторах України, Росії та навіть Білорусії. Була велика кількість художніх творів, семінарів, у назві яких фігурувало це поняття: Я. Орос «Яфет і хам: Хроніка міжчасся» (роман), І. Яценко «Межвремя» (есе), «Міжчасся: Україна між депресією та оптимізмом» (політологічний семінар творчої молоді в Ірпені), М. Михальченко, З. Самчук «Україна доби межичасся» (монографія), V. Jichova «Межичасся (з циклу «Він і Вона. Німа любов»)» (поезія), Р. Кіплінг «Межичасся: поетичні твори» (поезії, переклади) та ін. Слово «міжчасся» стало ключовим і для ряду статей української публіцистики: М. Галичанець «Метаморфози міжчасся», В. Семків «Маневри межичасся», В. Стодоля «Собор доби межичасся», О. Черненко «Київське міжчасся» та ін.

Граматично міжчасся фігурувало в таких формах: «міжчасся», «межичасся» в українській мові та «межвремя», «междувремя» в російській.

Запит у міжнародній пошуковій інтернет-системі Google слова «міжчасся» та його граматичних форм українською та російською мовами дав такі кількісні результати: міжчасся – 1800 сторінок, межичасся – 4200, межвремя – 36100, междувремя – 1710. Поняття міжчасся використовували на форумах, у статтях, художніх творах, наукових розробках, філософських роздумах і позначали ним, як правило, індивідуальне відчуття особливого часу, час забарвлений емоційно (шкала емоцій від щастя до трагедії), різномірність темпорального відтинку, що

лише підтвердило широковживаність слова без прив'язування до конкретного тлумачення.

Однією із основ тлумачення міжчасся стала передмова Тетяни Леві до збірника «Психологія тілесності: між душею та тілом». Дослідницю зацікавила саме інтерпретація поняття «між» полюсами дуальної опозиції (у нашому випадку між часами). Відкриття логіки взаємодії цих полюсів, сконцентрованих у «між», зумовило не лише переосмислення, наприклад, феномену тілесності на зрізі філософії, психології, ергономіки, психології мистецтва, психотерапії, а й поєднання одвічно протилежних душі й плоті. Відповідно і в художньому тексті смисл відкривається залежно від уміння автора вписати свого героя до густої сітки перипетій, емоцій, думок і, зрештою, до всіх годинників, що відміряють життя.

Подальше обґрунтування теорії міжчасся вимагало пошуку нових методів дослідження. Зокрема залучення методу соціологічного опитування, в якому люди різної статі, віку, рівня освіти написали свої асоціації на слово «міжчасся» та по-своєму розтлумачили це поняття. Результати були несподіваними. Виявляється, міжчасся відчуває кожен по-особливому, діапазон інтерпретацій «міжчасся» був розширений до сімнадцяти позицій, які ми дещо уніфікували, уточнили значення.

Було визначено ціле коло **понять** (Тут і далі виокремлення наше. – О. З.), які учасники опитування нерозривно пов'язували із міжчассям: езотеризм (таємниця, душа), черезчасся, позачасовість, крізьчасся, безчасся, втрачений час, багатогранність, еволюційний та не еволюційний час, календарний час (вміщує спектр часів), смута.

У процесі опитування також окреслено **якості** міжчасся: тотальність; не прогнозованість; безкінечність; нероздільність людини і міжчасся; фрагментарність; іронія; гібридизація; відсутність самості; суперечливість, антагонізм; роздоріжжя; маргінальність; трагічність; накладання одне на одне; непорушність; застоянність.

Опитування дало нам можливість виокремити **критерії**, за якими можна виділити аспекти міжчасся:

За характером годинників, що вимірюють людське життя: біологічне; фізіологічне; фізичне; історичне; соціальне; духовне; змістове; психологічне міжчасся.

За специфікою зображуваного художнього об'єкта: фольклорне (новела М. Матіос «Просили тато-мама»); філософське (актуалізовані мотиви кризовості, маргінесу, становлення, як у повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка»); міфологічне (полягає в зображенні міжчасся як містичного та міфічного топосу, який втілено в мотиві вічності, позачасовості, хаосу (роман Г. Пагутяк «Урізька готика», збірка новел М. Матіос «Життя коротке»); фантастичне (втілено в мотивах п'ятого виміру, потойбіччя як у романі Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку», новелах М. Матіос «Не плачте за мною ніколи» та О. Жовни

«Історія одного похорону»); **біблійне** (актуалізовані мотиви очищення, покаяння, воскресіння, як у в збірці Д. Кешелі «І в смерті були її очі»); **оніричне** (міжчасся снів героїв, зокрема подорожування в часі героїні «Бульварного роману» М. Матіос; сні з ретроспективною стрілою часу Андріяна та Дарини в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»).

За художньо-семантичним змістом: побутове (агрокультурний вимір міжчасся в житті героїв роману Г. Пагутяк «Урізька готика»); **календарно-обрядове** (як у новелі В. Портяка «Гуцульський рік (На берегах старого календаря»); **етнічне** (менталітет українців: новели Г. Тарасюк «Козацька корчма» та «Пирог для повстанців»); **соціальне** (пов'язаний із міжлюдськими стосунками і відображений практично в кожному творі дисертаційного дослідження); **екзистенційне** (міжчасся, яке для людини стає осягненням самої себе: повість М. Матіос «Щоденник страченої», роман О. Забужко «Музей покинутих секретів»).

За емоційним переживаннями суб'єктами міжчасся: позитивне, драматичне, трагічне.

За ракурсом зображення: зовнішнє, внутрішнє.

Давньоіранське вчення про безкінечний час та долю – зурванізм [12] – має у своєму арсеналі дуже симпатичну думку, що змінний насправді не час, а сприйняття часу людиною в історії [18, с. 118]. У сучасній психології особливу увагу звертають на внутрішній психологічний час, «в якому присутня вся людина, зі всім своїм минулим, теперішнім і майбутнім» [6, с. 45]. Це дає можливість стверджувати, що і тлумачення поняття «міжчасся» закорінене у внутрішньому світі індивіда. Тому ми пропонуємо аспекти міжчасся, які виникли в результаті спостережень за особливостями сприйняття численної кількості темпоральних точок, називати психологічним часом людини. Тлумачення аспектів міжчасся ми добирали із різних джерел, але укладена нами класифікація не довільний набір елементів – це система, що розглядає міжчасся в синхронному та діахронному вимірах. Не всі заявлені аспекти присутні в межах творів дисертаційної роботи, але саме міжчасся є найбільш характерною ознакою, яка дає можливість об'єднати ці тексти. Такий підхід надає цілісності нашому дослідженню, об'єктом якого стали твори авторів, що різняться як темою, так і художніми особливостями, але разом із тим творять образ свого часу, який має багато ознак міжчасся. Перерахуємо аспекти міжчасся із максимальною повнотою доступною нам сьогодні:

1. Міжчасся як перехідний період. Міжчасся – «це не вічність, але і не час, це становлення» [5, с. 201]. Це «завжди мертвий час, у якому нічого не відбувається, вічне чекання, уже безкінечно минуле, чекання і пробіл». [5, с. 201]. Такий мертвий час «слідує за тим, що відбувається, він співіснує із моментом чи часом події, але у вигляді того безкінечно порожнього часу, в якому ця подія бачиться як минуле і як майбутнє водночас» [5, с. 201]. Проявом міжчасся у природі є сутінки і світанок, що стають рубіконом в

утвердженні ночі або ранку. Має ознаки мертвого часу і міжсезоння («вдень ще літо, а надвечір осінь» [10, с. 329]). Найголовнішою ознакою цього аспекту міжчасся є поєднання поступових та вибухових процесів та абсолютна відсутність плану [3]. Таке значення міжчасся можна співвіднести із розвитком будь-якого явища як у культурі, так і в зростанні окремої людини.

2. Криза, злам, загострення становища, що одночасно поєднує в собі небезпеку й нові можливості. Особливо яскраво дуалізм міжчасся репрезентовано в китайській мові, де «криза» позначається двома ієрогліфами «вей», що означає небезпеку і страх та «цзи», що означає можливість [28]. Аспект кризового міжчасся співвідносний із будь-яким рівнем: політичним, культурним, суспільним, особистісним. За механізмом відтворення криза є консолідацією минулого досвіду в теперішньому для стрибка в майбутнє [6, с. 53]. За Нострадамусом, кризовим міжчассям названо період Другої світової війни. Тому міжчасся як криза є однією із обов'язкових умов розвитку.

3. Невизначеність, роздоріжжя, атрофованість, маргінес. Міжчасся як «випадіння» з плиткового і лінійного часу (Хроносу) в якусь іншу реальність, повз яку час тече, але ти не відчуваєш його і перебуваєш в анабіозі» [22, с. 5], своєрідне призупинення і зависання часу [11]. Характеризується абсолютною відсутністю руху в зовнішній світ і втратою реальності [26] Міжчасся стає накопичувачем для часу [26] і абсолютно непридатним для життя. Міжчасся «подібно величезній кулі з незкінченною кількістю входів і виходів» [26], через яку тече життя індивіда. Міжчасся стає своєрідною павутиною, сіткою чи вузлами часу [6, с. 47]. Подолання механізму темпоральної атрофованості можна співвіднести із усвідомленням людиною власного Я в момент пересічення численної кількості часових вимірів, що дає можливість побудувати осмислений вектор подальшого руху [6, с. 47].

4. Потойбіччя. Світ загробного життя і світ нечистої сили, який віддзеркаленням земного світу, в якому відсутній плин часу, а панує вічність. Час відсутній через те, що там не існує смерті. У реальному часі саме кінець життя унеможливорює безчасся. У потойбіччі існує вічний рай або вічне пекло (за християнством).

5. Хаос, беззаконня. Це життя за «умов теоретичного хаосу й політичної нестабільності» [13] в добу «межичасся, коли розмивання й ерозія тривких, позачасових, метафізичних цінностей стає узвичаєною нормою» [13] більшості постколоніальних держав. Українські реалії теж коливаються в «небезпечній площині межичасся, де соціальний простір і час вочевидь zdeформовані» [13]. Смута [3], як головна ознака міжчасся, на суспільному рівні проектується через орієнтаційну роздвоєність, відсутність меж, відносність, невизначеність, вірогідність, панування

світогляду, який обтяжений непродуктивними і згубними стереотипами, «інерцією спорохнявілих істин» [13].

6. Місток між певними темпоральними відрізками (епохами, віками, теперішнім, минулим чи майбутнім), який дозволяє грати, комбінувати, дробити викінчені зразки культурного виробництва різних часів, як то було представлено на фотовиставці чеських митців «В міжчасся» (2006), роботи якої балансували на межі форми (картина/цифровий принт; скульптура/інтерактивна інсталяція) і на межі виміру змісту (фіксували перехід свідомості від національної до космополітичної) [23]. Зразки таких комбінацій епох бачимо втіленими і в українську побутову реальність: «цікава деталь міжчасся: перед головним фасадом – фігура богоматері в оточенні підозріло дорослих оголених пузанчиків-тутті та квітів, а ЗА палацом, на клумбі – дві покалічені часом бетонні піонерки, теж пузатенькі, але, на жаль, вдягнені та спортивно-розвинені» (палац графа Бадена в селі Коропець) [із сайту села Коропець]. У світовій культурі ознак міжчасся набуває цілий напрям – постмодерн [24].

7. «Феномен міжчасся полягає в протиріччі» [9], в якому народжується гармонія. Людина за своєю природою завжди антагоністична, але водночас прагне подолати цей вічний маргінес. Пошуки гармонії стають сенсом існування індивіда.

8. Різноманітність форм часу. Ритм людського життя умовно вимірюється одночасним ходом близько сотні годинників: біологічного, фізіологічного, фізичного, духовного, змістовного, історичного, хронологічного, соціального та багатьох інших. Одним із найособливіших є внутрішній психологічний годинник кожного, через який інтерпретуються, набувають нових значень показники всіх інших «циферблатів»: фізичний час стискається чи розтягується, хронологічний змінює напрямки відповідно бажанню. Відтак людина живе «в просторі часів: у минулому, в теперішньому, в майбутньому, в безчассі, в тимчассі, в міжчассі, в паралельному часі, і, нарешті, як це не дивно, інколи навіть у щасливому часі. Буває, що опиняється взагалі поза часом: «час стоїть». При цьому в якому б вона часі не знаходилася чи яким би дивним не було їх поєднання, в кожний момент часу в людині присутні всі три кольори часу (або вона сама в них присутня?)» [6, с. 39]. Мимохіть визріває аналогія з психоаналізом, на сеансах якого актуалізуються підсвідомі, забуті чи витіснені пласти часу. Саме на зрізі цих темпоральних точок твориться неповторна людська доля.

9. Безчасся, вічність. «Кожна мить людського життя є найменшою, зрозуміло, що віртуальною одиницею вічності. Коли б це було не так, то в людини ніколи не виникла ідея вічності» [6, с. 39]. Світова міфологія має чимало уособлень такої вічності: «хронос агераос – (грецьк. нестаріючий час), в орфічній теогонії третя першопричина світу, яка народжена водою

і землю; час, що не старіє, зображений у вигляді крилатої змії із головами бика та лева, між якими розташоване людське обличчя бога» [1] чи «зерван аккарана» [12], що в зерванізмі мислиться як Безкінечний час, який існував, коли світ перебував у стані ембріону.

10. Квантовий розлом, мертва точка. «Під час зміни історичних епох у перехідних зонах, які, по суті, є квантовими розломами, повинен виникати і виникає феномен «мертвої точки», що викликає відчуття «міжчасся» в сучасників. Квантовою мертвою точкою називається те, що називається міжчассям. Будь-який квантовий розлом є мертвою точкою, але чим більший за обсягом квантовий розлом, тим глибінніше в ньому «змішання часів», яке призводить до того, що якість міжчасся переходить в якісь певного часу» [15].

11. Гармонія, очищення. «Сприйняття віруючою людиною часу є більш органічним та цілісним, з більшим співвіднесенням теперішнього з минулим і майбутнім, що призводить до зниження рівня емоційного дискомфорту під час сприйняття теперішнього, і до більшого усвідомлення» [16, с. 52] минулого. У релігії сповідь є звільненням від спогадів, що складають історію. Саме історія дає відчуття плину часу й усвідомлення його неминучості, незворотності [7] лише релігійна людина живе в позачасовому теперішньому. Відтак очищення набуває ознак міжчасся.

Спочатку перерахували ті види міжчасся, що є у творах, які досліджуємо, але наведемо й ті, що існують у літературі:

1. Ігровий, віртуальний час. Розвиток комп'ютерних технологій дає нам можливість назвати хронологічні виміри кіберпростору теж міжчассям. Ігрове міжчасся відрізняється від реального зворотністю події: «(збереження гри, можливість переграти подію), прогностичність гри, її складових і подій (наприклад, вибір рівня, супротивника, зброї, місця дії й т.д.), а також наявність здатностей, неможливих у реальному світі: множинність “життів”, відсутність фізичних законів (наприклад, гравітації, щільності, швидкості та ін.) і фізіологічних особливостей (здатності відчувати біль, утому) і базових потреб (потреба в сні, відпочинку, їжі й т.д.)» [2]. Перебування у віртуальному міжчассі надзвичайно небезпечно для особистості людини: викликає емоційну й нервову перенапругу, астеноневротичні та психо-емоційні порушення, сприяє виникненню комунікативних проблем і порушенню соціальної адаптації [2]. Відтак поняття темпоральності в нематеріальному умовному ефемерному просторі кіберчасу повністю втрачається як таке.

2. П'ятий вимір (за фізичними межами часу і простору). Однією з найбільших фантазій людства була реальна подорож у віках з можливістю виправляти причини драм та трагедій. Візьмімо хоча б кіно, зокрема популярний бойовик 80-их років ХХ століття «Гермінатор», герої якого із майбутнього повертаються в минуле, щоб оберегти хлопчика, який колись

врятує Землю від засилля кіборгів. Протягом п'яти фільмів ми бачимо численні варіації зіткнення минулого та майбутнього. Поряд із цим у науковому світі тривають пошуки доказів існування п'ятого виміру, в якому феномен часу буде перевідкритий. І якщо вірити гіпотезам, таким відкриттям стануть результати роботи Великого Адронного Колайдера (ВАК) – пришвидшувача протонів. За припущеннями вчених, всередині знакоперемінної оболонки ВАК квантовий часопростір стиснеться, і хід часу прискориться, а зверху – навпаки – хід часу уповільниться. Таким чином утвориться своєрідний тунель між часами. У ментальному ж світі індивіда п'ятий вимір є абсолютно можливий зараз, адже людський мозок дає універсальні можливості блискавично швидко переміщуватися у різні відрізки стріли часу і навіть у зворотній бік.

3. Сакральне міжчасся – стоншення грані між нав'ю та яв'ю, де явь – те, з чим можна ввійти у фізичний контакт (реальне), а навь – другий вимір, який має стосунок до існування душі людини після смерті, але це не тотожне із поняттям «царство мертвих» [4]. Міжчасся язичників пов'язано із геліоцентричним світоглядом і в календарному році відображене в чотирьох періодах: весняне/осіннє рівнодення та зимове/літнє сонцестояння. Із міжчассям пов'язана велика кількість обрядів, що в народі мають назву святко: зелені (березень), жовті (червень), червоні (вересень) і мають кількадеенний цикл. Святки асоціюються насамперед із перевдяганнями в нечисту силу, спалюванням символів-опудал Марени, випіканням ритуального печива у формі тварин чи птахів, великої кількості хороводів, пісень та віруваннями в магічну силу зілля [21, с. 60–61]. У сучасному світі цикл святко дещо деформований і втратив своє первісне значення, але надзвичайно популярні обрядодійства Івана Купали та реінкарноване в Хелоуїні святкування осіннього рівнодення. У тотемному місяцелікові міжчасся припадає на період між старим та новим роком (16/17 березня – 21 березня). Слов'яни вірили, що в цей час активізуються відвідини землі нечистою силою та душами померлих. Люди, що народжені на Святки непередбачувані, бо це період безчасся і душа безчасника – сутінки.

4. У православ'ї міжчасся або междочасіє – короткі **богослужіння** добового кола, що є продовженням Часів, які відправляються в усі дні тижня, окрім неділі та деяких інших днів, що їх регламентує Устав. [СЦОТ] Міжчасся складається із трьох псалмів, трьох тропарів і кількох молитов. Особливо символічно, що суть Часів є нагадування про переживання Христа в момент **розп'яття**.

Отже, міжчасся, це простір між темпоральними точками, який виникає в процесі розвитку явища на будь-якому рівні (політичному, культурному, особистісному, соціальному та ін.) і має ознаки тотальності, непрогнозованості, фрагментарності, гібридизації, суперечливості, антагонізму, роздоріжжя, маргінальності, трагічності, застоюності. У

художньому тексті міжчасся проектується на всіх структурних зрізах: концепції, композиції, змісті, сюжеті, і міжчасся є також одним із чинників при виборі автором жанру, головного героя та ін.

Текстологічний аналіз творів дав можливість окреслити міжчасся прозових творів сучасної української літератури в таких вимірах: трагічному, драматичному, біблійному, містичному, філософському. Як саме відбувається проєкція міжчасся у художніх творах буде основним предметом нашого дослідження, підступом до якого є ця студія.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Большой эзотерический справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.ezoezo.ru/zurvanizm-1904.html>.
2. Бугайова Н. Ризики сучасних комп'ютерних технологій: ігрова залежність [Електронний ресурс]. Інформаційні технології в наукових дослідженнях і навчальному процесі: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Луганськ, 14–16 листопада 2006 р. Т.1. – Луганськ, 2006. – 220 с. Режим доступу: // http://psy-science.com.ua/addiction/oklad.php?mova=ua&scho=_ua/knopki/articles/statti/Ryzyk_comp_teh_igry.html.
3. Вежновец Е. Вне актуальности (или межвременье) [Електронний ресурс]. // Спб.: Сборник статей. Кн. 8. – 2006. – Серия. БЕЛАРУСЬ: политическая ИСТОРИЯ – АНАТОМИЯ – ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА. Режим доступу: // http://worvik.com/vezhnovets/vne_aktualnosti.htm
4. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Рус. яз., 1980. – 1982. – Т. 2 – И – О, М.: Рус. яз, 1981. – 779 с.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? [Текст] / Пер. с фр. и послесловие С. И. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетейя, 1998. – 288 с. (серия «Gallicinium»).
6. Зинченко В. Время – действующее лицо [Текст] // Вопросы психологии. – 2001. – №6. – С. 34–35.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Електронний ресурс] Спб.: «Алетейя», 1998. – 258 с. Режим доступу: // <http://lib.rus.ec/b/122249>
8. Коропечь – наш край [Електронний ресурс] Режим доступу: // <http://koropets.org.ua/about>
9. Корчинський Д. Межвременье [Електронний ресурс]. Режим доступу: // <http://galicia-trono.narod.ru/gallart/unaunso.html>.
10. Костенко Л. Вибране [Текст]. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
11. Кулик И. Межвременные трудности [Електронний ресурс] // Комерсант. УКРАИНА. – 2006. – № 9 (20. 01. 2006, ПТ) Режим доступу: // <http://www.kommersant.ua/doc.html?DocID=642085&IssueId=29996>.
12. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: «Советская Энциклопедия», 1987. – Т. 1. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 671 с.
13. Михальченко М., Самчук З. Україна доби межичасся. Блиск та убозтво куртизанів [Електронний ресурс]. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 1997, 1988. – 288 с. Режим доступу до книги: // <http://www.ruthenia.info/txt/vidrodzenia/myhalchm/index.html>
14. Орос Я. Яфет і Хам: Хроніка міжчасся (кінець XX ст. від РХ – початок I ст. ДД). – К.: ФОП Жупанський. – 2009. – 296 с. Режим доступу до твору «Модуль Яфета»: // http://www.bukvoid.com.ua/library/yaroslav_oros/modul_yafeta/1.html.

15. Николаев А. Исторические циклы. Введение в теорию. [Електронний ресурс]. Издательство: Полиграфист, – 2002. – С. 104. Режим доступа до книги: [//http://www.xsp.ru/author/outpub.php?id=495](http://www.xsp.ru/author/outpub.php?id=495).
16. Подьячева Т. Влияние социально-психологических факторов на эффекты восприятия времени [Текст] // Психологические исследования: Сборник научных трудов. Выпуск 3. / Под ред. А. Ю. Агафонова, В. В. Шпунтовой – Самара, Изд-во: «Универс-Групп», 2006. – С. 49–54.
17. Психология телесности между душой и телом / ред.-сост. В. Зинченко, Т. Леви. [Текст]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. – 731 с.
18. Рак И. Мифы древнего и раннесредневекового Ирана [Текст]. – Спб.: Журн. «Нева»: Летний сад, 1998. – 559 с.
19. Семків В. Маневри межичасся. Поки тривають переговори про створення коаліції, глава держави вписує свої пропозиції для більшості та меншості [Електронний ресурс] // Україна молода. – 2007. – 10 жовтня, №185. Режим доступа до газеты: [//http://www.umoloda.kiev.ua/number/1016/180/36747/](http://www.umoloda.kiev.ua/number/1016/180/36747/).
20. Словник церковно-обрядової термінології [Електронний ресурс] Режим доступа до словника: [//http://slovopectia.org.ua/43/53392-0.html](http://slovopectia.org.ua/43/53392-0.html).
21. Скуратівський В. Український рік: розповіді [Текст]. – К.: Веселка, 1996. – 235 с.
22. Стус Д. Випадіння з Впадіння [Текст] // Київська Русь. Межичасся. – 2009. – Кн. 3–4. – С. 5–8.
23. Чигакова-Ноширо В. В межвремя (рецензия) [Електронний ресурс] Режим доступа: [//http://afisha.mail.ru/event.html?placetype=4&id=331378&rev=1#resenz](http://afisha.mail.ru/event.html?placetype=4&id=331378&rev=1#resenz)
24. Штонь Г. Художня реальність і постмодерн [Текст] // СіЧ. – 2002. – №4.
25. Щербатюк А. Вітер осяянь. Підстави нової чуттєвості. Герменевтичний коментар [Електронний ресурс] – 2001.– (серія «Бібліотека «І») Режим доступа до книги: [//http://www.ji.lviv.ua/ji-library/scherbatiuk/scherb-kn.htm](http://www.ji.lviv.ua/ji-library/scherbatiuk/scherb-kn.htm).
26. Яценко И. Межвремя [Електронний ресурс]// Самиздат. – 2005. Режим доступа до журналу: [//http://zhurnal.lib.ru/y/yacenko_i/mezhvremenxe.shtml.spakij.livjournal.com.15655.html](http://zhurnal.lib.ru/y/yacenko_i/mezhvremenxe.shtml.spakij.livjournal.com.15655.html)
27. Тлумачення слова «Криза» [Електронний ресурс] Crisis = danger + opportunity: The plot thickens. Режим доступа: [//http://itre.cis.upenn.edu/~myl/language/log/archives/004343.html](http://itre.cis.upenn.edu/~myl/language/log/archives/004343.html)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Застеба Ольга Сергіївна – здобувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ВІЙНА ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО ЕНТУЗІАЗМУ («ЩОРС» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА)

ІРИНА ЗАХАРЧУК (РІВНЕ)

У статті проаналізовано стратегічні комунікативні моделі та риторичні формули фільму «Щорс» Олександра Довженка у контексті мілітарної стратегії мистецтва соціалістичного реалізму. Особливу увагу звернено на пропедевтичну місію фільму та розкрито механізм контролю влади над суспільною свідомістю.

Ключові слова: Мілітарний міф, советська пропаганда, моделі пам'яті, естетика соцреалізму, агресія.

Some stratigical rhetorical and communitive models have been analysed in the article to the film «Schors» by O. Dovzhenko. It was realized in the frame of military strategy socialist realizm art. Special stress is on the preparation mission of the fim where state power control on social conscience is revealed.

Key words: military myth, soviet propaganda, memory models, socialist realizm, aesthetics, aggression.

Культурний простір тоталітаризму залишається палімпсестом, котрий очікує на своїх інтерпретаторів. Проблема ускладнюється тим, що простір цей не є однорідний і тільки, на перший погляд, дає прості й однозначні відповіді на непрості запитання. Значною мірою ці питання риторичні і для пошуку адекватної відповіді потребують часової дистанції. З відстані часу можливо виважено й аргументовано вести мову про знакові постаті советського мистецтва, які витворили його комунікативний код і буттєві смисли. Знаковою постаттю для художнього досвіду ХХ ст. є Олександр Довженко, феномен котрого синтезував літературну й кінематографічну нішу. Серед множинних інтерпретаційних моделей, розбудованих довкола спадщини митця, дискусійним залишається творчий доробок 1930-х років у сфері кіно. Як правило, застосовують дві тлумачні моделі. Перша наголошує на закоріненості творчості митця в трансцендентне, культурну свідомість, не підпорядковану утилітарно-практичному диктату, друга – презентує розбудову знакових ідеологем советської культури, наприклад: «Арсенал» (1929) – перемога советської влади на Україні, «Земля» (1930) – колективізація, «Іван» (1932) – індустріалізація, «Аероград» (1935) – новобудови сталінського соціалізму [3, с. 134]. Саме другий підхід викликає найбільше застережень та заперечень. Стаття має на меті проаналізувати змістові коди й наративні моделі фільму «Щорс» О. Довженка, котрий, з одного боку, став яскравою ілюстрацією державного міфотворення, а з іншого – означив символічну межу між советською та українською ідентичністю митця.

Хронологічно час створення фільму «Щорс» дослідники окреслюють від лютого 1936 до березня 1939 року. Порівняно з попередніми фільмами робота над кінокартиною тривала досить довго. Очевидно, можна вибудувати кілька пояснювальних моделей щодо затяжного творчого народження фільму. Проте, на наш погляд, ключ до розкриття творчих лабіринтів дає контекстуальне наповнення суспільної та приватної парадигми.

Суспільне тло, на якому створювався «Щорс», іменують роками Великого терору. Численні політичні процеси, масові розстріли громадян відбувались одночасно з викриттям численних ворогів, котрі, на думку влади, втілювали найбільше моральне та суспільне зло. У двадцяту річницю більшовицької революції 7 листопада 1937 року Сталін підняв тост: «Ми безжально знищимо всіх, хто на ділі або в думках – так, у думках – загрожує єдності соціалістичної держави. За повне знищення всіх ворогів, і їх самих, і їхньої рідні» [4, с. 84].

Під час роботи над фільмом відбувається суд і розправа над військовими лідерами громадянської війни М. Тухачевським, В. Приймаковим, Й. Якіром, котрі, як пише В. Марочко, «належали до військових авторитетів на порядок вище «народного месника Щорса». В ході боротьби з вищим військовим керівництвом було розстріляно 35 тисяч військових вищих рангів. З погляду влади масове знищення тисяч громадян вимагало ритуалу десоціалізації і демонізації жертв. Цій меті слугували заяви, петиції, листи, публічні виступи діячів літератури, мистецтва, моральних авторитетів суспільства. Олександр Довженко бере участь у колективних викриттях і розвінчанні численних «ворогів народу». Його виступи (усні та письмові) стосуються найрезонансніших політичних процесів того часу, зокрема «правотроцькістського блоку» (М. Бухаріна, О. Рикова, Х. Раковського), так званої «змови» в армії та ін. Риторика виступів митця суголосна психо-емоційно еквіваленту доби і рясніє такими оціночними сегментами совєтської новомови як «одщепенці», «герострати», «націоналістичні виродки» тощо [2, с. 177].

Таким чином влада використовувала технологію стирання межі між жертвою та співучасником злочину, водночас надаючи кожному шанс скласти публічний іспит на політичну лояльність. Присутність публічних постатей з погляду влади «освячувала» й «усправедлилювала» не тільки правову, але й моральну легітимність терору. Паралельно традиційна іпостась митця зазнавала відчутних метаморфоз: з вільного художника і творця він перетворювався на державного чиновника, безпосередньо причетного до виконання розпоряджень і постанов влади.

Як зазначає Тимоті Снайдер, «Великий терор став третьою радянською революцією. Більшовицька революція 1917 року змінила політичний режим, колективізація 1930 року створила нову економічну систему, а Великий терор 1937–1938 років зробив революцію у свідомості» [4, с. 118]. Саме діячам мистецтва належала провідна роль у переформатуванні свідомості. Для самих митців цей процес не був легкий. У випадку Довженка робота над «Щорсом» супроводжувалась серцевими нападами і затьяжною хворобою. Можна лише уявити, які депресивні стани й психологічні надриви крилися за фізичною недугою, котра стала символічною ціною за моральне освячення дискурсу влади й особисту інтеграцію в силове поле тоталітаризму. Отже, приватна парадигма, зашифрована за довготривалою хворобою, накладаючись на суспільний вектор сплеску політичних репресій, дає підстави припускати, що тривалий процес роботи над «Щорсом» таїть внутрішній сюжет душевної кризи, котрий залишився поза кадром.

Але для масового глядача «Щорс» постав як фільм, що презентував романтичного мілітарного героя. Ідеологічна доктрина фільму базувалася на кількох імперативах. Передусім це культ війни як способу подолання буттєвих конфліктів, по-друге, настанова на переможну війну, котра була в

минулому і до якої необхідно бути готовим в майбутньому, по-третє, витворення чіткої дихотомічної реальності за допомогою постатей ворогів та героїв.

Головний герой фільму представлений за класичними зразками советської іконографії: мудрий військовий стратег, уважний до солдатів командир, щирий товариш. Бійці Щорса заступаються за скривджених селян, встановлюють справедливий лад після господарювання чужого німецького війська. Енергію і мудрість Щорс черпає від самого Леніна. Промови командира палкі і пристрасні, за риторикою тотожні політичним гаслам. «Щорс повернувся до вікна, і всі кращі богунці востаннє почули слова свого начдива: «Товариші командири Робітничо-Селянської Червоної Армії! Ненавидьте рабство, як смерть, любіть революцію, як життя. Це я вам кажу. А мені сказав Ленін»» [5, с. 64].

Героя фільму важко відокремити від військових операцій та бойових дій. Вся його життєва сила і душевні поривання спрямовані на здобуття чергової перемоги над противником, відвоювання територіального плацдарму, котрий він духовно пере-творює. Складно уявити Щорса в негероїчних умовах буднів, наповнених працею й нудьгою. Саме війна і перемога є неодмінною умовою його самореалізації й формує моделі поведінки. Перебіг військових дій окреслено в парадно-героїчній перспективі з кодифікацією армії як проєкції родини-держави. На початку фільму до війська Щорса вступають повстанці: селяни й робітники, у котрих німці й гетьманці вбили найближчих людей. Полк Щорса стає для них новою родиною, у якій війна усправедливується й набуває нового ідеологічного змісту. «Всі, хто вступає в полк, повинні добре володіти зброєю і розуміти політику Комуністичної партії. Тільки за цих умов ми будемо страшні для ворога. Товариш Ленін говорить: «Людство вступило в еру великих громадянських боїв»» [5, с. 11]. Ці напутні слова з уст командира лунають як політична програма, реалізації якої підпорядкована подієва канва фільму. Водночас політична формула «ери великих громадянських боїв» проєктується на цілком конкретний історичний відтинок 1939 року – очікування майбутньої війни з нацистською Німеччиною. З підтексту фільму майбутня війна постане логічним продовженням війни попередньої. Відповідно постать Щорса задає певну пропедевтичну програму поведінки командирів Червоної армії у майбутній війні.

Пропагандистське наповнення образу Щорса акумулювало множинні рівні соцреалістичної естетики. Передусім це заповнення дефіциту культурної ідентичності, який постійно виникав на обріях соцреалістичного мистецтва. Від проголошення доктрини соціалістичного реалізму перед його творцями постало завдання витворити такий тип самодостатнього героя, котрий презентував нову ідеологію культури коштом актуалізації наративів влади. У радянському кінематографі 1930-х років такими

провідними нарративами були фільми про революцію та громадянську війну, про будівника нового суспільства, новий тип героя, іменованого «новим советським человеком» та оборонні фільми про бойову звитягу Червоної армії та її готовність вщент розгромити ворога соціалістичної держави [1, с. 43].

Фільм Довженка певною мірою синтезував всі нарративні моделі, акцентувавши увагу на мілітарній маскулінності – символі ідентифікації з державою. Микола Щорс постає передусім ідеологічним бійцем, котрий перемагає силою зброї та силою слова. У фільмі політична іпостась Щорса переважає над іпостасю талановитого військового керівника і винахідливого командира. Стратегічні онтологічні та естетичні імперативи фільму розгорнуто в річищі класичних схем мистецтва соцреалізму, провідною серед яких є бінарна опозиція *ворогів та героїв*.

Постаті ворогів Довженко моделює не стільки за мілітарними, скільки за антагоністично-класовими параметрами. До галереї ворогів потрапляють петлюрівці, гетьманці, німці, офіцери білої армії, священники. Арсенал ворожих іпостасей цілком суголосний провідним ідеологемам советської пропаганди. Відповідно вороги, з якими воює Щорс, це передусім вороги советської влади, тому їхня презентація позначена виразними негативними характеристиками. Аморальність, жорстокість, цинізм – риси, котрими їх наділено у фільмі, отже і їхня поведінка та логіка дій представляє істот меншевартісних, політичних маргіналів.

Головним антиподом Щорса як народного героя і месника постає Симон Петлюра – командир українського війська. Постать Петлюри має виразне пропагандистське спрямування, в основі якого – викриття і розвінчання політичного ворога, котрого наділено найнепривабливішими ознаками. І в психологічному, і у військовому, а головне – в моральному вимірі – Петлюра програє Щорсу, тому його боротьба приречена на поразку, а все, що з нею пов'язане, означено в координатах політичного злочину. Отже, за маркуванням постаті ворога і тиражуванням його публічного образу проглядається технологія боротьби за пам'ять, котра набула нової актуальності напередодні Другої світової війни.

Політика пам'яті стає ключовою для советського режиму, котрий прагне розбудувати нову культурну ідентичність, експлуатуючи конгломерат страху та агресії. Серед моделей пам'яті традиційно означають пам'ять колективну та індивідуальну, офіційну та неофіційну. Індивідуальна пам'ять екстраполюється в силове поле пам'яті колективної. Одну з форм колективної пам'яті підтримує влада, котра її присвоює та використовує її мобілізаційний ресурс. Будь-яка війна з урахуванням травматичного, психо-емоційного фактора займає особливу нішу в людській пам'яті, відповідно надається до маніпулятивних технологій возвеличення одних та дискредитації інших цінностей. Враховуючи соціальний контекст фільму «Щорс», варто зазначити, що воєнний нарратив

функціонував як наскрізне тематичне ядро в організації семантичного простору всієї советської культури 1930-х років. За цими культурними пріоритетами виразно проглядалось соціальне замовлення влади: культивування неминучості війни та морально-психологічна підготовка до неї засобами советського мистецтва. Така установка потребувала переавантаження пам'яті про досвід соціальних катаклізм 1917–1920 рр. та інтеграції новоствореної офіційної пам'яті в механізми державної пропаганди та консолідації суспільства.

У випадку «Щорса» присутня виразна орієнтація на групову пам'ять, а саме тієї частини суспільства, котра здобула політичну та військову перемогу в громадянській війні. Пам'ять цієї суспільної групи в кількісному вимірі значно поступалася іншим учасникам війни, але це була пам'ять *переможців*. Ідентифікація з пам'яттю переможців слугувала влучній підміні понять, коли пам'ять певної частини суспільства ототожнювалась з пам'яттю колективною і претендувала на єдину, непомильну. Відповідно колективна пам'ять зводилась до монолітної, у якій не може бути місця для пам'яті інших суспільних груп та інтерпретаційних моделей (як-от українсько-російського та українсько-советського протистояння).

Конструювання колективної пам'яті у фільмі легітимізує та освячує пам'ять офіційну – ту, котру підтримує влада. Збережено всі риторичні формули та репрезентативні моделі владного дискурсу, котрі найчастіше лунають з уст командира Щорса, наприклад, слухаючи скарги українських селян про знуцання панів, він проголошує «На білий терор підповімо червоним терором», а промовляючи перед військовими делегатами зазначає: «Радянська Україна піднімає прапор визвольної Вітчизняної війни! ... вся Росія і Ленін з нами» [5, с. 13]. Відповідно колективна пам'ять – це пам'ять про встановлення і перемогу советської влади та героїзація постаті переможців. У сценарній та фільмовій версії насаджування офіційної пам'яті має на меті вивищити одних (Щорса, Боженка) та принизити й демонізувати інших (Петлюру, Скоропадського, офіцерів царської армії). У системі колективної пам'яті, культивованої фільмом, не залишається місця для пам'яті, що не вписується в офіційну модель (бійців петлюрівського та гетьманського війська). Пам'ять переможених не тільки маргіналізовано, а й позбавлено легітимності, представлено як злочинну, що природно повинна зникнути з колективної свідомості.

Індивідуальна пам'ять не означена як самодостатня і не є паритетною пам'яті колективній. Поза батальними сценами та історією політичної боротьби у фільмі відсутні приватні наративи: індивідуальні історії Щорса, Боженка, комісара Тишлера, Савки Трояна. Лише принагідно згадано про дружин Щорса і Боженка. Дружину Боженка вбивають провокатори, а про існування дружини Щорса можна дізнатися лише з одного епізоду, коли червоний командир пише до неї листа. Приватний лист Щорса нагадує військовий звіт, рапорт, бойове донесення і найменшою мірою схожий на

спілкування двох найближчих людей. В момент особистого горя смерті дружини моральною підтримкою для Боженка стають слова Щорса: «Славний борець революції, командир знаменитої Таращанської бригади, батьку Боженко!...Робочий клас України і Росії разом з урядом і партією висловлює тобі глибоке співчуття в твоєму особистому горі. Робочий клас вірить, що революційні цілі в тебе завжди будуть перемагати особисті, і гордиться тобою.[...] Трудящі бідні селяни і робітники чекають від тебе перемог і тільки перемог. Прийми ж від робітників усього світу в подарунок на пам'ять оцей золотий меч з написом» [5, с. 53]. Водночас смерть (або ж неіснування) найближчих людей відчитується як певна закономірність: для того, щоб народитись для революційної боротьби, необхідно померти для особистого життя і віднайти колективну родину в більшовицькій армії, а згодом в державі трудящих. «Якщо радянські люди наприкінці 1930-х років якось фігурували у високій політиці, то лише як інструмент нарації. Для того, щоб жила велика сталінська історія, мушили померти особистісні історії радянських людей» [4, с. 118]

Відповідно для Щорса і Боженка новостворена Робітничо-Селянська Червона армія стає прообразом нової справедливої держави. Отже, і батальні сцени, якими щедро насичена подієва канва фільму, виконують кілька функціональних завдань: передусім посилюють емоційну напругу в опозиції вороги – герої, надають динамічності оповідженій історії та здійснюють своєрідну психологічну компенсацію оприявнених травматичних ситуацій у пере-житті смертей і втрат. Смерть позбавляється сакрального підґрунтя, трагедійності й набуває театрального пафосу, котрий емоційно підсилюють матриці традиційної культури. «Не бійтесь смерті. Наші героїчні імена ніколи не забудуться людством», – проголошує Щорс [5, с. 24]. Перед тим, як вирушити в похід, бійці Щорса складають клятву, котра за словами їхнього командира «буде не звичайним обрядом, а людською громадянською клятвою бійців революції» [5, с. 16]. Присутність клятви як важливої складової військової стратегії сакралізує всю боротьбу та слугує еквівалентом світського, а не трансцендентного наповнення ритуалу.

Ефекту оптимістичної смерті досягнуто за допомогою використання народних пісень, (які, як правило, звучать на похоронах і весіллі) та палких політичних промов, що витісняють традиційні плачі-голосіння і наповнюють усталений звичаєво-обрядовий простір новим змістом. З піснею бійці Щорса вирушають у бій, з піснею вмирають, і, виконуючи останню волю Боженка, співають «Заповіт» над його могилою, а в завершальних кадрах фільму звучить знаменита «Богунська четверта», що стала символічним маршем.

Музична концепція фільму є засадничою в естетизації війни. Під час взяття Чернігова богунці захоплюють гетьманський духовий оркестр, котрий змушують грати «Інтернаціонал»; з поля бою потрапляють на

весілля з якого знову мчать на війну, мобілізувавши весільних дружок і бояр. Святково-урочистий характер війни витісняє глибоко в підсвідомість психологічні травми і фізичні втрати, неunikні при військовому протистоянні, і найголовніше – блокує пам'ять про страждання, жертви і духовні потрясіння часів Великого терору.

Перезавантаження колективної свідомості коштом мілітарного чинника у випадку «Щорса» сигналізувало про трансформацію ціннісної шкали, у якій традиційні норми милосердя, співстраждання, співчуття підмінено насильством, агресією, гіперболізацією очікуваної небезпеки.

Робота над фільмом та його демонстрація засвідчили існування чітко регламентованого політичного проекту. Від початкового задуму до остаточної реалізації режисера супроводжувала пильна увага найвищих посадових осіб країни, творчих спілок та громадськості. Кожний етап у постанові кінокартини активно коментувала преса, а сам Довженко складав публічні «звіти» про виконання поставленого завдання. Доречно вести мову про колективний мистецький конвеєр соцреалістичного зразка. Підтвердженням публічної уваги слугують публікації в пресі протягом 1935–1939 років. Зустрічаємо повідомлення що колектив київської кінофабрики з ентузіазмом сприйняв завдання створити художній фільм про «українського Чапаєва». Починається всенародний збір матеріалів для написання сценарію фільму. Газета «Советская Украина» повідомляє, що за час роботи над «Щорсом» режисер Довженко отримав близько 1000 листів з пропозиціями і побажаннями [5, с. 102]. Перші варіанти сценарію Довженко читає перед ветеранами Богунської дивізії, про роботу над фільмом йде мова на зустрічі Довженка з керівниками комуністичної партії України С. Косіором і П. Постишевим, (котрі на час завершення фільму оголошені ворогами народу і розстріляні). Для постановки фільму на київській кіностудії спеціально збудували новий павільйон, у зйомках брали участь солдати Київського військового округу та курсанти Першого київського артилерійського училища, всього у масових сценах було задіяно більше 1500 осіб. Фінансові та людські ресурси, виділені в розпорядження Довженка, засвідчують зацікавлення влади у реалізації проекту, котрий маркувався як колективна творчість. Наголос на колективній складовій посилюється після виходу фільму на екран. Прикметно, що першими глядачами стають делегати XVIII з'їзду ВКП(б) та учасники пленуму спілки письменників СРСР, присвяченого 125-річчю з дня народження Т. Шевченка. Саме представники партійної та письменницької влади виступають як експерти й певною мірою інтерпретатори фільму, на який сподівався масовий глядач.

На сторінках преси розгорнено потужну підтримку фільму із розповіддю про кількість переглядів, відгуками глядачів. У розміщенні відгуків збережено чітку суспільну стратифікацію: від представників мистецтва, ветеранів щорсівської дивізії до робітників і селян, котрі ще

пам'ятають Щорса часів громадянської війни. В оцінках фільму домінують ідеологічні формули про «найвеличнішу тему нашої епохи – переможну ходу революції», про «перемогу радянського мистецтва», про те, що фільм «кличе до нових боїв, нових перемог, до нового героїзму» [5, с. 122]. Беручи до уваги, що рік виходу фільму «Щорс» (1939) збігається з початком Другої світової війни, можна вести мову про введення в обіг потужного мобілізаційного ресурсу, котрий акумулював головні постулати державної мілітарної доктрини. Актуальність запропонованої у фільмі наступально-переможної війни зберігається протягом 1939–1941 років і досягає апогею на початок советсько-нацистського збройного протистояння. У перші місяці вторгнення нацистської Німеччини на територію Советського Союзу в кінотеатрах активно демонструють фільм Довженка. Газета «Вечерняя Москва» від 1 липня 1941 року пише, що фільм «Щорс» не залишає сумнівів у нашій перемозі над німецько-фашистською клікою у сьогоднішній Вітчизняній війні [5, с. 134].

Реалії війни виявились набагато страшнішими й жорстокішими. Перед усім советським мистецтвом постала проблема психологічної й моральної адаптації трагічних реалій війни через розбудову нових ціннісних моделей, естетичних акцентів та інтерпретаційних засад. Парадно-героїчний потенціал «Щорса» втратив недавню конкурентоспроможність.

У підсумку варто зазначити, що фільм О. Довженка є знаковим з погляду мобілізації довкола влади та її культури стратегії. Серед її головних ознак – закріплення маскулінного канону в усіх сферах советського мистецтва. Маскулінна домінаната утверджувалась коштом експлуатації мілітарної свідомості, базовим для якої стають категорії героїзму та агресії. Друга світова війна посутньо впливає на видозміну ключових міфологем советського мистецтва. У гендерних алгоритмах літератури і кінематографу відбувається потужна трансформація канону, в якому поруч з маскуліним героєм з'являється потужний і поліфункціональний образ батьківщини-матері. У випадку Довженка перезавантаження гендерних матриць відбувається одночасно з переосмисленням тоталітарного досвіду. В авторській інтерпретації постає версія, яка перерозподіляє ціннісні норми центру та периферії, зміщуючи їх в бік національної ідентичності. Архетип матері-батьківщини витісняється Україною як землею, що зазнала найбільших втрат. Знаковим твором, який символізував розбалансованість канону соцреалізму, стала кіноповість О. Довженка «Україна в огні».

Шлях Довженка від «Щорса» до «України в огні» оприявнює проблему параметрів мистецької ідентичності в силовому полі тоталітаризму і прозорість демаркаційної лінії міжспівучасником насильства та його жертвою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабан Е. «Родина-мать» в советском кино 1941–1945 годов / Елена Барабан // Границы. Вып. 2. / Отв. Ред. О. В. Рябов. – Иваново : ГОУ ВПО «Ивановский государственный университет», 2008. – С. 37–70.
2. Марочко В. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка / Василь Марочко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська» академія, 2006. – 285 с.
3. Пролєєв С. Кінематограф Довженка: експресіонізм чи поетичність / Сергій Пролєєв / Сучасність. – 2005. – № 6. – С. 134–136.
4. Снайдер Т. Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталіним / монографія / Тимоті Снайдер ; [пер. з англ. М. Климчука та П. Грицака]. – Київ : Грані-Т, 2011. – 448 с.
5. «Щорс» : Збірник [Упоряд. Ю. І. Солнцева, Т. Т. Дерев'янка] – К. : Мистецтво, 1984. – 196 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Захарчук Ірина Василівна – доктор філологічних наук, доцент (Рівненський державний гуманітарний університет, кафедра української літератури).

Наукові інтереси: література доби тоталітаризму, політика пам'яті тоталітарних режимів.

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ У ЗБІРЦІ «ЛЕГЕНДИ СТАРОКІЇВСЬКІ» НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Валентина ЗЕЛЕНСЬКА (Кіровоград)

У статті на прикладі окремих оповідок зі збірки «Легенди старокіївські» Наталени Королевої аналізується авторське бачення проблеми національної пам'яті. Стверджується думка про необхідність кожної людини пам'ятати минуле своєї землі. Акцентується увага на відмінностях літературної легенди від фольклорної.

Ключові слова: легенда, тематичний цикл, національна пам'ять.

Adducing the examples of «The legends of ancient Kyiv» stories by Natalena Koroleva, the author's opinion concerning folk-memory is analyzed. The necessity to remember the past of the native land is stressed. Much attention is paid to the distinction between literary and folk legends.

Key words: legend, thematik cycle, folk-memory.

Історична проза з притаманним їй інтелектуальним переосмисленням важливих фактів нашої давнини завжди посідала одне з чільних місць у вітчизняному літературному процесі. Звернення до історичної минувшини було актуальним і для українських прозаїків ХХ століття, зокрема й тих, чия творчість припадає на 40-і роки. Праісторія України – одна із тем, що знайшла своє художнє втілення у вітчизняній літературі зазначеного періоду. Щоправда, говорити про серйозне занурення митців у цю епоху не можна. З одного боку, над письменниками тяжіла ідеологічна заборона виокремлювати історію України з контексту радянської, з другого, відсутність писемних джерел потребувала особливого таланту й бажання заглиблюватися в археологічний і фольклорний матеріал задля реконструкції моделі минулого. Тож не дивно, що до осмислення цієї тематичної царини у 40-і роки ХХ століття звернулася лише Н. Королева у своїх «Легендах старокіївських». Зауважимо, що мисткиня творила поза

межами України і тому ця тема знайшла своє художнє втілення у її доробку, материковим же письменникам дозволено було відтворювати дописемне минуле нашої землі лише з часів Київської Русі, плакаючи міф про неї як про колыску слов'янських народів.

Ім'я Н. Королеви, авторки близько 80-ти літературних творів, добре знають і поважають у вузькому колі фахівців-літературознавців, а широкому читацькому загалу воно відоме мало. А проте її літературна спадщина складає оригінальний і неповторний творчий доробок. Адже, можна сказати, що письменниця дала нове життя стародавньому жанру легенди, який, здавалося б, втратив актуальність для української літератури першої половини ХХ століття, видавши у 1942 році збірку «Легенди старокиївські», яка і стане об'єктом нашого дослідження.

Легенди виникли разом із людиною. Саме завдяки їм відбувалося пізнання навколишньої дійсності, передача певних знань чи просто якоїсь інформації від покоління до покоління. Тож не дивно, що практично в усіх творах епічних жанрів на історичну тематику письменники використовували народні легенди, проте Наталена Королева зі своїми «Легендами старокиївськими» стоїть осібно, адже вона не просто ввела їх у сюжет свого твору, а, художньо переосмисливши, дала їм друге життя як окремому жанру.

Дослідження творчого доробку авторки науковцями відбувалося в декілька етапів, останній з яких, припав на кінець 90-х років минулого століття і позначився появою досліджень В. Антофійчука (євангельська тематика) [1], Н. Сороки (іспанські етнічні мотиви) [11], П. Ямчука (наголос на творчій манері письменниці – імпресіонізмі) [14]. З 2003 року було захищено 5 дисертаційних робіт, присвячених творчості авторки таких науковців, як І. Голубовська [6], І. Остащук [10], К. Буслаєва [3], Ю. Мельникова [7] та К. Усачова [12]. У своїх роботах вони досліджували окремі аспекти художнього феномена Н. Королеви, в основі якого лежить переосмислення релігійно-філософських ідей та трансформації античних мотивів і образів (І Остащук, К. Буслаєва); розглядали жанрові аспекти її прози (І. Голубовська, Ю. Мельникова); виявляли базові джерела творчості письменниці (К. Усачова). Проте об'єктом їхньої уваги були твори письменниці, що належать до великих епічних жанрів, видані ж у 1942 році «Легенди старокиївські» розглядалися лише останньою дослідницею і то з боку їх джерельної бази. Аналіз стану наукової рецепції творчого доробку Наталени Королевої доводить, що, незважаючи на велику кількість досліджень, «Легенди старокиївські» ще потребують системного осмислення, що і пояснює **актуальність** нашої розвідки, котра ставить собі на **меті** визначити особливості художнього висвітлення проблеми національної пам'яті у творах зазначеної збірки авторки. Наша робота покликана також вказати на специфічні риси літературної легенди як прозового жанру.

Літературознавці, аналізуючи творчий доробок Наталени Королевої, зазначають, що її «вабили екзотичні сюжети... Вона... вибирає з життя ситуації виняткові, може, трохи й літературні, придумані...» [13, с. 380], і хоча в «Легендах старокиївських» авторка звертається вже до рідного матеріалу, вона все ж не зраджує своїй манері письма – «Україна-Русь постає в легендах як складова європейського історичного процесу» [5, с. 41].

Пишучи цикл легенд, письменниця звернулася до біблійних, античних, староруських та старокиївських легенд. Вивчаючи їх, вона «шукала зв'язків докиївських і київських легенд зі світом легенд античних, візантійських і скандинавських, – стверджує О. Мишанич, – і далі додає: – Треба було дуже впевнено почувати себе у художній структурі легенди, щоб знайти спосіб стику Гераклових часів із землею Подніпров'я або ж накласти легенди Піренеїв на ці ж старокиївські землі» [8, с. 650].

У невеличкому пролозі до «Легенд...» Наталена Королева образно, вустами Фавна пояснює їх походження, наголошує на необхідності людської душі пам'ятати минуле, бо вона дана людині не лише, щоб брати плоди від Доброї Матері Землі, а й для збереження правдивих думок: «...душа пам'ятає багато, чого не вміють назвати уста. Але ж часто й людська душа забуде, в чім сила зв'язку з минулим. То – зв'язок з Доброю Матір'ю Землею, що її всі ми любимо більш, як гадаємо, бо ж вона дає нам не тільки свої плоди, але ж і баї, що в них заховано зернятко правди...» [9, с. 6]. Авторка просить не шукати в оповідках строгої науковості: це бо не вислід розшуків, дослідів, розвідок, студій. Для неї вони «лише квітки, виплекані двома невтомними садівничками» [9, с. 7], одна з яких зветься Мрія, а друга – Любов.

У легендах перед нами постають канонізовані святі, персонажі давньоруської, давньогрецької та скандинавської міфології, дії яких у різний спосіб пов'язані з Києвом і Подніпров'ям, і лише дві останні легенди – «Явлена вода» та «Хрещеник Попа Івана» відтворюють дещо пізніші події. Ми ж у нашій розвідці звернемося до тих легенд, у яких проблема національної пам'яті, на наш погляд, виражена найбільш яскраво.

Починає Наталена Королева оповіді від скіфського часу. Оскільки писемні тексти, які б зберегли в собі пам'ять про історію, світогляд, філософію цього періоду нашої історії, не дійшли до нас, мисткиня вирішує відтворити його за допомогою легенд. Перша легенда «Опойний дим» – це епізод з життя молодого скита Гошти, який потерпає від невідомої хворості. «Чув, як обкипає серце, але не міг з'ясувати ступеня й характеру своєї досади. От немовби згубив у степу вже переможеного ворога» [9, с. 8]. Переконалий, що так йому поробили грецькі купці, юнак звертається за допомогою до віщуна. Ворожбит, розуміючи, що Гошту охопила звичайна нуда, обіцяє йому допомогти. Щоб повернути скиту колишній бойовий дух, за допомогою конопляного диму він занурює хлопця у щасливе дитинство.

Поступово перед його очима постають майбутні часи, він бачить нащадків у битвах і радіє з того, потім вимальовується картина хрещення киян, у якій його радує меч на поясі провідника: «Як є меч, то буде війна. А це головне...» [9, с. 15], бо не може змиритися душа молодого воїна з грецькою вірою, яка сповідує любов до ворога і милосердя до переможеного: «Ні, таких скитів, щоб мали подібну віру, не може бути...» [9, с. 16], Його лякає, що «правнуки мусять заховати чесноти своїх прадідів» [9, с. 16], тобто вбити у собі пам'ять предків. Аж коли бачить своїх нащадків, що б'ються з татарськими ордами, його серце заспокоюється: «це скити! Такі ж порядні скити, з твердою рукою, з безжальним серцем, з могутнім завзятим духом...» [9, с. 17]. Він розуміє, що віра – то лише слово, звук, вона не змінила людей, не забрала у них пам'ять про минуле своїх предків, лише дала їм любов і милосердя. До цієї теми авторка не раз ще звернеться у своїх легендах.

В оповідці «Михайлик» письменниця піднімає питання походження нашого народу, беручи сюжет уже з українських міфологічних відгомонів. Коли Бог створив Землю, то кожен народ отримав собі країну і ангела-охоронця. Архистратиг Михаїл вибрав собі Україну. І розквітла вона пишною красою і багатством, а архангел вчив своїх людей: «Будь у малому вірним, натхнення шукай у великому!» [9, с. 169].

Щасливо жив народ, доки не прийшов скитський. Саме до нього «виборсався з хаосу передвічного ...ворог відвічний, той, кого архангел зверг у Питьму» [9, с. 173]. Цей ворог навчив скитів жорстокості, безжальності, помсти і злоби, жадоби до влади і направив їх на бористенів, а зробив це підступом, через любов амазонки Томірисі, що жила там, до скита. Настали війни, але найстрашніше сталося, коли люди, не бажаючи більше боротися, пристали на вимогу ворога здати свого вождя Михаїла. Однак той перетворився на золотого Ангела на капличці. У цій легенді письменниця зібрала безліч різних відомостей: тут є амазонки, історичні биліни про багатирів, переказ про князенка Михайлика, який є реальною особою, що оборонив колись Київ від татар. Але найголовніше, що Наталена Королева у міфологічний спосіб, піднявши найдавніші пласти нашої пам'яті, висунула власну версію причини бездержавності й трагічної долі України, яка, на її думку, бере своє коріння від нашої національної провини, що полягає у зраді, свідомій чи несвідомій, та у безпам'ятстві.

Легенда «З повісті врем'яних літ» належить до агіографічних і розповідає про зцілення лепрозного хворого Радослава братом Аліпієм, який після свого дивовижного вчинку став святим.

На перший погляд, сюжет легенди ніби й не містить нічого, крім історії з життя ченця Аліпія, аж ні. Авторка бодай фрагментарно, але вводить спогад про Іллю Муромця, як символ героїчного минулого нашого народу, богатиря, який живе у пам'яті нащадків, що представлені в легенді образами монастирських канонархів Леонтія та Геронтія, які «кожну вільну

годину віддавали улюбленому героєві своїх мрій...» [9, с. 127]. Авторка ніби намагається нам донести, що доки люди будуть зберігати пам'ять про славних захисників рідної землі, доти вони будуть народом, гідним своїх предків.

Серед легенд княжої Русі нашу увагу привертає «Свангільд-князівна» перш за все тим, що розкаже історію заснування Києва вікінгами Києм, Щеком, Хоривом та сестрою їх Свангільдою, яка мріяла потрапити на землю щастя, де «срібнокрилі лебеді мерехкотять своєю біллю в усміхнених... водах..., тремтяче повітря, повне барв, просякне медом і стиглими овочами, що все дзвенить і грає пташиним співом» [9, с. 60]. І справдилося пророцтво таємних рун – знайшли брати разом із сестрою ту країну і не мечем і вогнем, а словом мудрим здобули її. Проте, бажаючи підкреслити давність нашої столиці, Наталена Королева зауважує, що Київ «від віку на цій землі лежить... А Кий?.. Він лише зі сну збудив місто старе...» [9, с. 66]. Не забула авторка в цій оповіді наголосити і на необхідності кожного народу пам'ятати і шанувати колишню славу їх предків. В описі світлиці вікінгів зустрічаємо: «...де зберігається непереможна, прадідня зброя, де посвятний вогонь щоденно приймає офіру тіням предків» [9, с. 60–61].

Проблему пам'яті порушує мисткиня і в легенді «Аскольдова могила», яка розкаже про підступну смерть князя Аскольда-Миколая від дій язичницького жерця. Тіло князя, не захотівши покинути місце своєї загибелі, там і було похоронене разом з тілами його воїнів. А з крові княжої виріс дуб, гостроверхий як тополя, прозваний у народі «княж-дубом». І відтоді пішов звичай між друзями давати клятву вірності й побратимства на цій місці. У 1113 році потрапив на це місце князь Мстислав Володимирович і побачив там відновлений язичницький жертovníк, над яким сумно шепотів дуб, «немов дивуючись, як легко забувається племенем людським ясна минувшина, але ж стара ворожнеча все слід свій лишає» [9, с. 79]. І подовжив князь пам'ять про Аскольда-Миколая, збудувавши на тім місці кам'яну Свято-Миколаївську церкву.

У «Перуновому проклятті» Наталена Королева епізодом знищення храму Перуна показує важливість для народу старих святинь і звичаїв, які, з покоління в покоління передаючись, ставали невід'ємною частиною його життя: «Кожний звук до неї з дитячих літ. І порожнеча на «Перуновому холмі» відбилась в серці болісною раною... Було ніяково. Як після трусливого вчинку» [9, с. 193]. І як символ нескінченності людської пам'яті стало повернення мешканців після знищення ними храму по домівках точно так, «як колись, зі свят у Перуновому гаю...» [9, с. 193]. І хоч святе колись для кожного місце зруйнували, в пам'яті людей їх вчинок залишився Перуновим прокляттям, яке через покоління допомогло Ярославовичу посісти батьківський трон, посіявши за те «ворожнечу братню у цій землі» [9, с. 196] що так і загніздила тут довіку.

Пам'ять людська. Що без неї людина! Розуміє це і княжна Анастасія («На Ярославовому дворі»), тому і бере з собою у чужу країну дзвін, щоб лунав він як згадка минулої невмирущої слави її землі до найдальших країн, а ще грушку «благодатну» як символ батьківщини, що залишився в її уяві ще з дитячих літ. Час знищив згодом дзвона, але пам'ять про нього не дає забути людям слова його майстра: «У великому натхненні шукай, будь вірний і в малому!» А грушку, яка так і залишилася живою і свіжою, «як згадку про дитячу радість» [9, с. 205], поклали згодом у труну до Насті.

Сюжет легенди «Кирило Кожум'яка» загальновідомий: у Дніпрі з'явився змії лютий, «на Київ отрую дихання свого кидає, пошесть-мор на хрещений люд напускаючи» [9, с. 210], а щоб змії відступився, має князь Володимир віддати йому свою доньку Людмилу. Погодився князь із цією вимогою, бо за цим його рішенням доля людей київських стояла. Але Кирило, що жив на Боричевому узвозі, спас князівну від лихої долі, убивши змія в поєдинку. Ніякої не взяв він собі від князя дяки, лише, бажаючи зберегти для своїх нащадків пам'ять про їхніх предків та походження, попросив: «...щоб оселя моя – доки Київ Києвом – Кожум'яками прозивалася. Щоб рід мій про те пам'ятав, з якого кореня вийшов... й чим лишиться навек – хоч би й як ласка князя його обдаровувала» [9, с. 215].

Цією книгою письменниця віддала шану своїй батьківщині, виявила усю силу любові до цієї землі та її народу. Сюжети оповідань Наталени Королевої різні, та зміст їх переконує, що створила їх вона, як пам'ять про історію українського народу, часто – героїчну, іноді – не зовсім, таку, якою вона була.

Легенди є частиною міфології народу, відтворюють його найдавніше життя. Їх не можна сприймати як достовірний історичний факт, та іноді такі народні твори містять більше правди, ніж свідомо, бездоказово «змонтована» історія. Легенди часто стають основою для написання художніх творів, іноді на них посилаються і фахівці-історики, пояснюючи якусь подію минулого.

Підсумовуючи, скажемо, що літературознавча наука визначає жанр легенди як фольклорний або літературний твір, що містить розповідь на фантастичну тему. ...легенда найближче стоїть до міфу, оскільки, як і в останньому, в ній ідеться про фантастичні події, проте, на відміну від міфу, в основі легенди лежить, хоча й щедро прикрашена вигадкою, розповідь про реальні історичні події та про реальних історичних осіб, які з тих чи інших причин запали в народну пам'ять [4, с. 280]. Окремого конкретного визначення літературної легенди немає, проте цей факт не заважає письменникам розробляти такий жанр, про що свідчать «Легенди старокиївські» Наталени Королевої. Оскільки, крім визначення особливостей художнього висвітлення проблеми національної пам'яті в окремо взятих творах із уже згаданої нами збірки письменниці, **метою** нашої розвідки є також з'ясування специфічних рис літературної легенди як

прозового жанру, то виникає необхідність у визначенні відмінностей між останньою та легендами, що належать до фольклорних. Проаналізувавши ряд легенд, які в обробці письменниці стали цікавою компіляцією античної і староруської міфології [2, с. 14], ми бачимо, що за основу літературної легенди митцям, як правило, служить фольклорний міф, завданням якого є теоретичне, пізнавальне з'ясування та пояснення причин або історії походження й розвитку тих чи інших важливих життєвих явищ... [4, с. 279], трансформований у народну легенду, котру автор подає, як відсутній у фольклорі й вигаданий власне ним факт, з метою відновлення й утвердження в свідомості читачів національної пам'яті.

Отже, Наталена Королева своїми «Легендами старокиївськими» відродила до життя цей, здавалося б, уже забутий для української літератури у першій половині ХХ ст. стародавній жанр. У її збірці Україна вперше в творчості авторки постає самостійною і головною темою не випадково, адже вона чудово усвідомлювала, що історичні легенди містять той цінний матеріал про нашу минувшину, за допомогою якого можна акумулювати таку важливу для українців у всі часи проблему національної пам'яті. Аналізуючи оповідки різних тематичних циклів, які входять до збірки, ми прийшли до висновку, що для авторки актуалізація зазначеної проблеми полягає у нагадуванні землякам того, що Україна – це держава, яка має свою давню історію і славні традиції. Вона пішла на свідоме поєднання античних і давньослов'янських міфів, тим самим ставлячи українців в один ряд з давніми греками, аби цим підкреслити давність їх походження. Даючи українцям янголами-охоронцями давньогрецьких богів на чолі з Паном (покровителем усієї природи), виводячи їх родовід од них, письменниця вказує на прадавні корені нашого народу, які дають йому право на власну окремішність. Своїми оповідками Наталена Королева доводить необхідність людської душі пам'ятати минуле, щоб не був утрачений зв'язок зі своїм корінням, щоб не було жодної можливості визнати українців безбатченками, відібрати історичне право бути незалежною нацією.

Осмислення особливостей художньої інтерпретації проблеми національної пам'яті в українській літературі на сьогодні потребує радикальних студій. Наша розвідка – один із перших кроків на цьому шляху.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антофійчук В. Євангельський контекст у творчості Н. Королевої / Володимир Антофійчук // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 36–44.
2. Буслаєва К. Античні образи в циклі «Легенди старокиївські» Наталени Королевої / Катерина Буслаєва // Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – № 2. – С. 14–17.
3. Буслаєва К. Трансформація античних мотивів у творчості Наталени Королевої.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Буслаєва – Дніпр. нац. ун-т. – Д.; 2005. – 19 с.

4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К.: Либідь, 2006. – 488 с.
5. Голубовська І. Виплекані мрією і любов'ю / Ірина Голубовська // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 41–44.
6. Голубовська І. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ірина Голубовська – Національний пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2003. – 20 с.
7. Мельникова Ю. Романтична проблематика християнського міфу в «Quid est Veritas?» («Що є істина?») Наталени Королевої.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Юлія Мельникова – Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
8. Мишанич О. Дивосвіт Наталени Королевої С. 633–653 / Олекса Мишанич // Післямова до Королева Наталена. Предок: Історичні повісті; Легенди Старокиївські. – К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
9. Наталена Королева Легенди старокиївські / Наталена Королева. – К., – 2006. – 250 с.
10. Остащук І. Релігійно-філософський дискурс у романах Наталени Королевої.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Іван Остащук – Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2004. – 20 с.
11. Сорока Н. Іспанська культура крізь призму творчості Наталени Королевої / Надія Сорока // Всесвіт. – 1999. – № 9–10. – С. 154–161.
12. Усачова К. Агіографічні та епічні інтертексти в прозі Наталени Королевої.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Усачова – Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ. – 2008. – 16 с.
13. Шевчук В. Загадковий і манливий світ Наталени Королевої / Валерій Шевчук // Дорога в тисячу років. – К.: Рад. письменник. – 1990. – С. 378–385.
14. Ямчук П. Імпресіонізм в українській прозі 1890–1930-х років.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Павло Ямчук // Одеса. – 1998. – 15 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зеленська Валентина Миколаївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблема національної пам'яті в історичній прозі.

ПОСТАТЬ МАТЕРІ У ЛІРИЧНИХ ПОВІСТЯХ І. ЧЕНДЕЯ: РЕАЛІСТИЧНІ ТА МОДЕРНІ ЕЛЕМЕНТИ

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

У ліричній прозі І. Чендея найповніше проявилися неореалістичні засади його творчості. У них прозаїк простежує унікальність процесу формування людської особистості, поетизує життя та світосприйняття.

Ключові слова: лірична проза, світосприйняття, образ матері, автобіографізм.

I. Chendey's lyrical stories best of all his works represent his new realistic creative credo. In autobiographical works the writer follows the ways of self-development of people.

Key words: lyrical stories, autobiographical works, self-development.

Серед усього доробку І. Чендея можемо виділити повісті з домінуванням ліризму. Це три автобіографічних твори «Луна блакитного овиду», «Казка білого інею» та «Кринична вода» («Сестри»), а також повість «Іванові журавлі». Саме в ліричній прозі І. Чендея найповніше виявилися неореалістичні засади його творчості: на відміну від класичного

реалізму, що розвиток особистості пов'язує із життям суспільства, прозаїк простежує унікальність процесу формування людської особистості. В. Дончик назвав автобіографічні твори І. Чендея «художніми документами» [2, с. 148].

У творах прозаїка, за словами М. Стрельбицького, «інтимне, особисте вплітається в загальнонародне» [1]. Сказане стосується передусім ліричних спогадів дитинства «Луна блакитного овиду», своєрідної діалогії про матір – лірично-філософської «Казки білого інею» та «Криничної води» («Сестер»), оповідань «Книжечка», «Вікна у світ». Низка творів має присвяти членам родини прозаїка: «Казка білого інею» присвячена матері Василю, «Іванові журавлі» – тестеві Івану, оповідання «Теплий дощ» – дружині Марії тощо.

«Луна блакитного овиду» має новелістичну будову й складається з двадцяти розділів-новел, низка яких з'являлася в періодичній пресі як оповідання. Перший розділ, що не має назви, виконує функцію зачину. Звертання до символічного образу луни визначає новелістично-мозаїчну композицію: художній світ повісті ілюструє уривки пам'яті. Ліричність вступу акцентує, що ця пам'ять є не інформативною, а емоційною. Зав'язкою твору – знахідка старої колиски, у якій виколісувався оповідач-герой твору, його брати і сестри. Автор увиразнює живу та яскраву уяву, силу пам'яті оповідача використанням слухових образів: побачивши стару колиску, він одразу «почув скрип убитих до зволока ковальських гаків, чув дитячий плач і мамину зажурену пісню-колисанку» [3, с. 170].

Композиційними центрами розділів-новел є постаті членів родини оповідача, його хрещених батьків та сусідів, предметні деталі та окремі події. Вибір саме цих епізодів для розгляду й аналізу визначає їх як елементи підсвідомого пошуку оповідачем-дитиною майбутнього життєвого шляху та ідеалів, власної концепції як митця.

Зосередження на подіях родинного життя, глибоке занурення в психологію персонажів дає підстави під час аналізу повісті апелювати до психоаналітичних підходів З. Фрейда, згідно з якими батьки, за Едіповим комплексом або його подальшими трансформаціями, в уяві дітей є втіленнями ідеалів. Зародження гуманістичного пафосу творчості І. Чендея найповніше простежується саме в автобіографічних повістях. Автор наділяє оповідача двома рівнями свідомості: дитина бачить в своєму оточенні лише позитив, ідеалізує його, особливо, коли йдеться про рідних людей. Малий Івась не ображається на впертість і запальність діда Петра, скупість батькової мачухи тощо, а як доросла людина намагається зрозуміти й навіть виправдати вияви негативного в людських характерах апеляцією до соціальних чинників або ж подає їх як індивідуальні, неповторні риси характеру.

Спосіб зображення батьків оповідача споріднює «Луну блакитного овиду» І. Чендея із «Зачарованою Десною» О. Довженка. Письменники з боєм говорять про нереалізований потенціал від природи обдарованих

людей: у батькові Івана «боровся талант з неможливістю виявити себе, реалізувати себе» [3, с. 185]. Цей образ І. Чендей наділяє багатим внутрішнім світом, філософським ставленням до життя, смерті й старості, адже і в ній (старості) він був прекрасний, «бо прийняв її як дар долі» [3, с. 182]. Героя він змальовує із «до тонкощів [...] розвинутим чуттям справедливості, любов'ю до правди» [3, с. 176]. На рівні портретних деталей показує працьовитість, змальовуючи його «широку і тверду мозолясту долоню» [3, с. 178], робить символом «закону, [...] справедливості, [...] честі і прямоти» [3, с. 177].

Трепетною дитячою любов'ю та поклонінням дорослої людини оповитий образ матері. Гіперболізацію величі материнської постаті автор увиразнює поданням слова Мати з великої літери, використанням на її означення яскравих епітетів «добра і ніжна», «велика і свята в чистоті і безмежній доброті своїй» [3, с. 171], епітетів-прикладок «непроспівана пісня», «політ, що не звідав небесної блакиті» [3, с. 171], «велика трудівниця з постійними клопотами і турботами», «страдниця» [3, с. 174]. Духовне багатство людини І. Чендей підкреслює здатністю бачити красу в побутових речах, творити цю красу: коли мати оповідача з повісті «Луна блакитного овиду» розчісувала косу, «на неї ішли дивитися, як на диво» [3, с. 172]; була також вправною в косиченні дівчат, мовби передаючи їм частину свого поетичного єства.

Залюблений у традиції рідного краю, оповідач відзначає ставлення своїх земляків до різних імен, їхній поділ на улюблені й «так собі» [3, с. 170], і в цій складовій образу матері виділяє її велич та непересічність, удається до гіперболізації, називаючи ім'я Васирина «найліричнішим і найніжнішим у світі» [3, с. 171].

Оповідь у «Луні блакитного овиду» є синтезованою: у ній співіснують імпресіонізм вражень і почуттів дитини та аналіз їх з відстані років дорослою людиною. Письменник іноді надає цим аналітичним висновкам форми афоризмів: «Чесно робити тяжко, але від чесної роботи легко на душі» [3, с. 178]; «Чи не в кожній рекламі є крихта і лайдацтва, підступної хитрості і брехні» [3, с. 196]; «Бувають і такі польоти, що першими є для рятунку життя» [3, с. 220].

І. Чендей іноді розмежовує постаті двох оповідачів, аби наголосити на змінах у людській психології: у розповіді про нечисть у сусідській хаті малого Івася найперше цікавить диво незбагненого та надприродного, а дорослому оповідачеві болить горе покинутої дитини. Синтез дитячої уяви з дорослим аналітичним началом та майстерністю І. Чендея дивитися на світ очима героїв, відчувати разом з ними створюють тривекторну нарацію повісті, що поряд із ностальгійним сумом надає творові неповторних самобутніх рис, виводить авторську оповідь далеко за межі документальності.

Повість «Казка білого інею» друком з'явилася 1979 року в однойменній книзі, до якої увійшли також оповідання «Цимбаланя» і «Теплий дощ». Образ матері, один із вершинних у творчості письменника, відіграє важливу роль в утвердженні авторського ідеалу. Дві повісті характеризуються синтезом образів героїні (матері) та оповідача (сина). Твори мають асоціативно-ретроспективну фабулу. Сюжетною зав'язкою повісті «Казка білого інею» є подорож героїні до церкви в Усть-Чорну, щоб замовити заздравний молебен на честь піввікового ювілею синів-близнюків. У «Казці білого інею» письменник проникає до внутрішнього світу героїні, змальовує її думки та почуття, простежує особливості асоціативного мислення. Мотиваційним джерелом останнього є багатий внутрішній світ жінки, що ввібрав минуле, сучасне й надії на майбуття. Предметні деталі лише наштовхують її на думки. «Казка білого інею», складаючись із розділів-новел, подібна до системи з підсистемами. Розділ «Злидні» у свою чергу складається із трьох підрозділів-новел «Ножиці», «Цоркотало», «Пампушки».

Зав'язкою повісті «Кринична вода» («Сестри») є зустріч двох сестер, одна з яких зламала ногу й змушена лежати в ліжку. Прихід сестри не тільки розраджує недужу, а й відчиняє вікно у світ, що під час хвороби зачинилося для неї. Закрилося, бо життя для жінки-горянки полягає в праці. Мати переймається, бо «не просто лежить челядник, а робота лежить мала і більша» [3, с. 377]. Сестри не лише обговорюють каліцтво, а й згадують різні події зі свого життя. Образ матері в повісті значною мірою набуває рис настроєвого чинника. Особлива композиція «Казки білого інею» розкриває багатогранний внутрішній світ головної героїні, що увиразнюється різними її іпостасями: «Не знала будня без праці»; «Була вірною дружиною і матір'ю була» [3, с. 373].

Передаючи репліки та внутрішнє мовлення головної героїні повістей, письменник не перенасичує мову діалектизмами, навпаки, мова матері правильна й відповідає нормам літературної. На перший погляд, це може здатися неприродним, адже героїня – неосвічена сільська жінка. Проте це не суперечить любові автора до істини: він не виставляє на огляд фотокартку, а висловлює власне бачення. Як і в більшості своїх творів, у «Казці білого інею» І. Чендей використовує народні прислів'я та приказки. Це робить мову повісті яскравішою, колоритнішою, дає авторові можливість влучніше висловити ту чи іншу думку. Ужите у творі прислів'я «Батьків – як горобків, мати – одна» [3, с. 265] свідчить про яскраво виражений Едіпів комплекс оповідача. Тісне переплетення оповідей героїні та оповідача («Казка білого інею»), матері та сина («Кринична вода» («Сестри»)) свідчить про нестандартний вихід із Едіпової ситуації, а саме – через самоідентифікацію сина із матір'ю. У «Казці білого інею» І. Чендей використовує прийом перевтілення автора в персонажа: він ніби дивиться

на світ очима героїні, незважаючи на те, що розповідь ведеться від третьої особи.

Сприйняття героїнею етапних подій у житті – першого поштовху ще ненародженої дитини, народин, смерті дочки і телички – письменник подає через метафоричні образи інею та черешневого цвіту. Важливу роль у цих метафорах відіграє колористичне протиставлення, використання антонімічної пари «чорний – білий» стосовно інею.

Метафоричні образи, в основі яких лежать явища природи, підкреслюють життєствердний пафос твору і творчості І. Чендея загалом. Синтез образів матері й оповідача, яким може бути син-письменник, у «Казці білого інею» не такий виразний і акцентований, як у «Криничній воді» («Сестрах»). Автор наділяє героїню рисами ідеалу, в його тлумаченні вона є справжнім митцем. Подібно до персонажа новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», мати із «Казки білого інею» відкрита для розуміння краси навіть у найкритичніші моменти свого життя. Зображене має імпресіоністичне забарвлення, важливими для прозаїка є не події, не факти, а емоції, що з ними пов'язані.

Розділи «Казка білого інею» та «Билиця білого черешневого цвіту» є одою материнству. У сфері жіночого духовного світу І. Чендея насамперед цікавить психічний стан під час вагітності. На означення стану вагітності письменник використовує діалектизм *самодруга*, що точно змальовує фізичний і психічний стан персонажів: перебування двох тіл і душ в одному цілому подвоює фізичні і душевні сили, додає мужності в потрібний момент. Коли героїня вперше відчула поштовх дитини, це стало для неї (матері) своєрідним одкровенням щодо її призначення на світі: «На галявині [...] охопило її від раптовості і несподіванки щемливою, незвіданою ще ніколи перед тим радістю – дитину в собі почула» [3, с. 310]. Радість материнства в повісті є характеротворчим чинником, визначає подальше самоусвідомлення жінки. Іній на деревах є символом початку нового етапу в житті: «Певне, через це іній і явився одкровенням, і вся від цього вона ставала тепер проникливо святковою, піднесеною. [...] І радість ця віднині з нею була на все життя» [3, с. 310]. Дарування нового життя додає героїні фізичних і духовних сил, є джерелом відродження: черешневий цвіт залишився в її пам'яті, як символ її «першої материнської молодості» [3, с. 312]. Мить материнського одкровення письменник підносить до рівня своєрідного пантеїстичного ангела-охоронця, адже коли героїня знепритомніла від сердечної хвороби, перед її очима постав іній на сонці. Мати відчуває свідомий зв'язок із природою, а через неї – з усім світом. Ледь не померши, своє одужання вона пов'язує із власним розумінням законів світопорядку: «Я ще горам потрібна, раз смерточка відступила... Напевно потрібна...» [3, с. 298].

Архетип самоті на прикладі образу матері в «Казці білого інею» та частково в «Криничній воді» («Сестрах») виявляється через злиття з

архетипом Великої Матері. Розділ «Казка білого інею» в однойменній повісті є її композиційним та пафосним центром. Радість материнства та сила, що з'являється внаслідок цього, визначають суть твору. «Казка білого інею» присвячена матері письменника та містить чимало автобіографічних елементів, проте в згаданому розділі автор відходить від документальних фактів, щоб увиразнити момент материнського просвітлення: Іван та Петро не були першими дітьми Василяни.

Слова *казка* та *билиця* в назвах відповідних розділів свідчать про їхню композиційну завершеність та підкреслено інтертекстуальний характер. «Билиця білого черешневого цвіту» є продовженням оди материнству. Відчуття єдності двох душ в одному тілі є, в трактуванні І. Чендея, чимось *казковим*, навіть божественним, а диво народження – більш земним (тому й «*билиця*»). Героїню сповнює сила, відчуття власної недоторканності, нездоланності: «Вона ж бо не одна, самодруга – у ній невинна і безгрішна душа. А з такою і вона, мати, недоторканна і лихий силі неприступна» [3, с. 313].

Антонімічна пара «білий іній» – «чорний іній» у художньому світі «Казки білого інею» відповідають антонімічній парі «життя – смерть». Ці поняття подано через призму світовідчуття головної героїні. Розділ «Чорний іній» має два смислових вузли: смерть дитини та смерть тварини. Стосовно обох смертей письменник проводить думку про фатальну зумовленість через порушення неписаних законів народної моралі, звичаїв, обрядів. Пуповину новонародженій Юлинці відтяли ножицями, якими перед тим стригли померлого. Народна мораль акцентує: те, що торкнулося смерті, не може допомогти новому життю. Ножиці, що дали назву одному з підрозділів розділу-триптиху «Злидні», є символом з подвійним значенням. Цей символ акумулює два види пам'яті: енергетика смерті, що оповиває річ, не дала персонажам морального права вкинути ножиці «після мерця [...] до живої ріки» [3, с. 322], поєднується із енергією пам'яті про добрі діла покійного, якому ця річ належала. На рівні предметної деталі письменник показує перехрещення двох правд, двох моральних настанов. Вони не заперечують, а доповнюють одна одну. Співіснування життя і смерті ще раз підкреслює складність внутрішнього світу головної героїні та пантеїстичний пафос повісті. Душевний біль матері через ранній відхід дитини послаблюється через віру в те, що вона «ангеликом пішла [...] на небо» [3, с. 351]. Несподіваним творчим рішенням письменника є те, що смерть корівки спричиняє більше душевного болю матері, аніж смерть маленької доньки. Причину загибелі тварини автор та головна героїня вбачають у порушенні народних звичаїв, адже Циганочка була обіцяна «за голову» кумі. Сільський ветеринар Хома пояснює це так: «То [...] пішло за головою... Для бідного скупитися не треба ніколи... Гріх!..» [3, с. 359].

На позначення образу матері в повістях «Казка білого інею» та «Кринична вода» («Сестри») І. Чендей використовує перифрази «владичиця

гір», «владичиця Ясенови» та «владарка мама». У словах героїні відбите двоїсте ставлення до неї письменника: як смертна людина, вона усвідомлює довговічність, якщо не вічність природи й скороминущість людського життя, бо «буде Ясенова зеленіти і травами цвісти й тоді, коли не буде» її, «нас не буде» [3, с. 406–407], – а як поганська богиня, зливається з горою, стає її людським продовженням: «...Вона, моя висока зелена Ясенова, мені наречена і віддана, а я віддана їй» [3, с. 408].

І. Чендей наділяє героїню філософським розумінням світу, добра і зла. Мудрість «Еклезіаста» про те, що все «пливе й минається», письменник пов'язує із любов'ю героїні до рідних околиць: «Не минається тільки Дубове, сама річка Тересва, самі гори близькі й далекі довкола, а з ними всіма і красуня Ясенова. [...] Не минаються стежини, менші й більші дороги по землі, бо в них є справді щось від жил із кров'ю в живому [...]. Не минається те добре, що залишається, як певно, не минається й зло... І [...] коли ти звідси, з Дубового, ти по вік віків і тут» [3, с. 373].

Художній «Казки білого інею» є відображенням внутрішнього світу головної героїні, а вона сама – утіленням авторського ідеалу.

У повісті «Кринична вода» («Сестри») постаті головної героїні та оповідача чітко розмежовані. Об'єкт оповіді неоднорідний: письменник заглиблюється у внутрішній світ матері, будує асоціативні ланцюги між спогадами, виражає захоплення, або ж робить постать матері Василини лише каталізатором спогадів. І. Чендей творить складний художній час повісті, фрагменти котрого пов'язані між собою, як складники багатокомпонентних речень. Під час відвідин сестри героїня розповідає про сумну пригоду, що з нею трапилася. Ця недуга викликає в пам'яті іншу, а дорога до лікарні й неухвально лікар нагадали їй про каліцтво сина й невдалу допомогу йому. Центром складної конструкції стає предметна деталь – окуляри. Вони є головним героєм двох притчеподібних уставних епізодів-спогадів оповідача про окуляри кубикаря і діда й розповіді матері про невдалу купівлю цієї речі.

Локусом твору є селянська хата, проте розмови й згадки розсувають стіни, розширюють її до розмірів усього світу. Навколо предметної деталі – «монокля», що колись був окулярами – письменник будує метафоричне розуміння внутрішнього багатства матері, удається до гіперболізації: «І крізь затертий, зачовганий окуляр для моєї мами світ у творенні добра, у благодатних трудах, у душевній і сердечній щедрості відкривався тільки безмежним! [...] Як багато завжди бачила *саме вона!*...» [3, с. 448].

У повісті «Кринична вода» («Сестри») мати і син у часі, що співвідноситься з реальним, є пасивними. Письменник не наділяє їх жодною активною дією. Стосовно матері, що змушена нерухомо лежати, аби не зрушити зламану кістку, це є логічно виправданим. Дещо невмотивованою є пасивність оповідача-сина: він не зустрічає тітку, не встає подати їй материні окуляри. Він, звичайно, присутній при розмові

сестер, інакше б це суперечило законам правдоподібності подання художньої інформації. Син виконує лише функцію спостерігача. На відміну від «Казки білого інею», зосередженій на психології та сприйнятті світу героїнею-матір'ю, у «Криничній воді» («Сестрах») письменницька увага розподіляється між сином і матір'ю. Ця повість є сюрреалістичною фотографією різних шарів свідомості оповідача. Бесіда двох сестер та спогади матері на рівні складних асоціативних зв'язків викликають спогади з дитинства оповідача. Якщо в «Казці білого інею» ірреальність та богоподібність головної героїні сприймаються як органічна частина її ества, то в другій повісті так званої діалогії письменник наголошує, що такою її робить саме уява сина. Письменник-психолог ускладнює структуру твору інтертекстуальними епізодами, розгорнутими асоціативними замальовками. Плетиво твору є надзвичайно складним і розгалуженим. Каталізаторами виникнення образів і цілих картин в уяві оповідача є портретні (руки матері) та предметні (окуляри) деталі.

Любов сина наближається до любові Христа до Богородиці, хоч себе оповідач не прирівнює до Бога. Слово «мати» на позначення головної героїні цього твору письменник використовує нечасто, а в «Криничній воді» («Сестрах») – постійно. У першій повісті автор простежує самоідентифікацію персонажа, а друга присвячена синівській любові. Інший бік Едіпової ситуації, а саме неприязнь до батька, також яскравіше простежується в «Криничній воді». Героїня «Казки білого інею» лише один раз, на початку твору називає чоловіка недбайливим, а в підрозділі «Пампушки» цінує його працьовитість і любов до дітей. Бучу, здійснену через купівлю забавки («Цоркотало»), жінка (а разом з нею і автор-оповідач) не засуджує, адже сварка була продиктована вічними злиднями. Неприязнь до батька в повісті «Кринична вода» відчують і тітка, і мати. Сина дивно вразило звертання тітки до батька в третій особі – «він». Образа на чоловікову злостивість і запальність, що іноді доходила до жорстокості, звучить і в словах матері оповідача: «Суєтливий, нервозний неборак такий, що покаяніє і кара» [3, с. 381]. Письменник-реаліст і турботливий син у подальшому висловлюють захоплення працьовитістю батька. Глава родини не раз поводить себе як домашній тиран і в інших творах І. Чендея: Василь Порадюк у повісті «Терен цвіте», Михайло Пригара в романі «Птахи полишають гнізда...».

У «Казці білого інею» І. Чендей підносить будь-яку працю в руках матері до рівня мистецтва. Правдоподібніше цей аспект розкритий у «Криничній воді», адже робота є справою повсякденною. Автор правдиво відтворює картину селянського життя й психологію українців: більша частина домашньої роботи завжди лежить на жіночих плечах. І. Чендей у багатьох творах наводить прислів'я, що три кути в домі тримає жінка. Тому вона часто самотня, а водночас самодостатня й сильна. Цього аспекту письменник торкається і в повісті «Кринична вода» («Сестри»), адже батько

«ніякої жури не має» [3, с. 394], а мати будь-що має переробити всі домашні справи.

На діалектиці почуттів сина-оповідача до матері в повісті «Кринична вода» («Сестер») автор наголошує, зображуючи народини. Якщо в «Казці білого інею» вагітність та народження дитини є своєрідним божественним одкровенням, то в «Криничній воді» автор порівнює два світогляди, дві психології – дитини й дорослої людини з відстані років. Перевтілюючись у себе колишнього, адже саме перевтіленням, а не звичайним спогадом можна назвати таке тонке сприйняття подій, отже, перевтілюючись, оповідач вдається до зіставлення. Подібно до того, як займенник «він» стосовно батька встановлює емоційну дистанцію між батьками оповідача, так «воно» в значенні новонародженої дитини відчужує від неї старших. Письменник майстерно передає особливості дитячої психології: нерозуміння дива народження поєднується зі звичайними дитячими ревностями. Маленькому хлопчику «тоді здавалося, що мама уже менше буде любити» [3, с. 398]. Уже дорослий оповідач усвідомлює материнську велич та безмежність її любові: «Вона ніяк не помаліла. Навпаки, з нами і вона більшою стала» [3, с. 399]. Дитячі спогади про сповивання матір'ю дітей стали основою для розгорнутого порівняння рук матері з руками музиканта. Співаючи оду материнським рукам, І. Чендей вдається до своєрідного рефрену: «Де творилося добро, там були мамині руки»; «Де тільки творилася краса, були мамині руки» [3, с. 449].

Таким чином, особливість зображення в автобіографічних повістях полягає в поєднанні правдивості зображення не лише реалістичних, а й справді реальних постатей та подій з ідеалізацією їх письменником. У творах «Луна блакитного овиду» та «Кринична вода» («Сестри») автор психологічно тонко розкриває образ оповідача (яким фактично є сам), поєднуючи погляди на дійсність дитини та дорослої людини.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Грицишук Т. Світ його журавлів. Т. Грицишук // Соціал-демократ. – 1998. – 5 груд.
2. Дончик В. Зупинені миті: Статті, спогади, полеміка. / В. Дончик. – К.: Рад. письм., 1989. – 324 с.
3. Чендей І. Вибрані твори: В 2-х т. / І. Чендей. –Т.2. Повісті. – К.: Дніпро, 1982. – 516 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: особливості літературного процесу ХХ століття.

МАЙСТРИ КІНО ПРО ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛІТЕРАТУРИ Й КІНЕМАТОГРАФА

Володимир КОНДРАШОВ (Кіровоград)

У статті проаналізовано особливості поглядів класиків світового кіно (С. Ейзенштейна, М. Ромма, Вс. Пудовкіна, А. Тарковського) на проблему взаємозв'язку літератури й кінематографа.

Ключові слова: Ейзенштейн, Пудовкін, Ромм, Тарковський, взаємодія мистецтв, кінематографічність, інтерактивність кіно і літератури

The article analyzes the features of the views of the classics of world cinema (S. Eisenstein, M. Romm, S. Pudovkin, A. Tarkovsky) to the problem of the relationship of literature and cinema.

Key words: Eisenstein, Pudovkin, Romm, Tarkovsky, cinematic, interactivity of the cinema and literature

Становлення кінематографа як нового мистецтва зійшлося з часом, коли література здавалося б наглухо закріпила за собою титул «королеви мистецтв». Не секрет, що показником освіченості людини того часу було, передусім, знання нею літератури, закоханість у слово, здатність читати і розуміти твір. Саме з літератури й театру прийшли в кінематограф ті, хто закріпилися в історії світової культури як корифеї кіно, його класики, засновники різного роду напрямків і течій.

Ті, хто почав творити нове мистецтво, принесли в нього чимало суто літературного, характерного для своєї епохи. Залюбленість у літературу як перманенту рису доби вони переносили на екран, витворюючи тим самим нове мистецтво, нерозривно пов'язане з мистецтвом слова. Власне, запозичення тем, ідей, сюжетів для кіно з літератури було необхідною передумовою для становлення «найважливішого з мистецтв».

Водночас, прагнення ввести кінематограф у систему мистецтв як окремий його вид привели до гасла про очищення його від різного роду «чужорідних елементів», до яких зарахували й літературу. Виникла досить цікава тенденція: митці кіно виховані літературою і в літературі всіляко намагалися відріктися від неї, розвиваючи ідею «чистого мистецтва» з його власною системою зображально-виражальних засобів. Дослідження такого процесу взаємопроникнень, відмінності поглядів і суджень саме тому і є **актуальним**, оскільки уможливорює нам побачити те історичне підґрунтя, на якому зараз постала теорія взаємозв'язку кінематографа та літератури.

Мета роботи полягає в тому, щоб дослідити особливості поглядів майстрів кіно на особливості поглядів метрів кіно на взаємозв'язок літератури і кінематографу.

Реалізація мети потребує виконання ряду **завдань**: описати погляди майстрів кіно на взаємодію мистецтва кінематографу та літератури; показати історичну змінність поглядів на досліджувану проблему.

При аналізі праць Вс. Пудовкіна, М. Ромма, С. Ейзенштейна, В. Шкловського, А. Тарковського була помічена своєрідна тенденція

сприйняття літератури митцями кіно: це, по-перше, своєрідне прагнення очистити кінематограф від нав'язуваних йому стосунків з іншими мистецтвами, аби довести його окремішність й оригінальність; а, по-друге, бажання відшукати першооснови кіно в літературних джерелах, довести спільність принципів образотворення та можливість їхнього використання в кіно.

Варто зазначити, що розбіжності в поглядах на зв'язок між літературою й кіно виникли практично тоді ж, коли «виявилось що кінематограф не тільки може просто фіксувати ті процеси, що відбуваються перед об'єктивом знімального апарата, але й він може викладати їх на екрані особливим, тільки йому притаманним прийомом» [14, с. 96]. Проблема ускладнена ще й тим, що «немає прямих предків кіно, а предки дотичні» [9, с. 307]. Тим цікавішим видається нам аналіз поглядів видатних діячів кіномистецтва на досліджувану проблему, адже вони, по-перше, мають безпосередній стосунок до кінематографа, а, отже, і використання літератури в ньому та навпаки; а, по-друге, були безпосередніми учасниками становлення й трансформації «вуличного балагану» в мистецтво кіно.

На ранніх етапах становлення і розвитку кінематографу прикметним стало бажання очистити кінематограф від нав'язаних йому «предтеч» і «родичів». Особливо яскраво таке прагнення виявилось в період німого кінематографа, коли мистецтво активно формувало свою власну кіномову, побудовану на принципах монтажу. С. Ейзенштейн підсумовував у праці «Література й кіно»: «Щодо «взаємин» можу сказати, що зараз пройдено послідовний шлях очищення кінематографа від: 1) літератури <...> 2) театру <...> 3) живопису...» [10, с. 527]. Митці, що починали свій шлях в період «Великого Німого», запевняли, що кіно «...уже досить самостійне для того, щоб безпосередньо із свого власного матеріалу і на сімдесят п'ять відсотків оминаючи літературу, виконувати директивні дані і покладене на нього соціальне замовлення» [10, с. 527]. Кінематографісти намагалися всіляко відмежуватися від примітивного перенесення літературної фабули на екран, від простого копіювання сюжету, характерного для багатьох кінокартин першої третини ХХ століття. Було проведено ряд цікавих експериментів зі створення «чистого» безсюжетного кіно, яке впливало б безпосередньо на глядача поєднанням візуальних елементів; напівдокументальних кінострічок; помічено також прагнення візуально передати «потік свідомості» через екран (згадаймо знаменитий «Кабінет доктора Калігарі», що став початком німецького кіноекспресіонізму) тощо.

У цей час митцями кіно була висунута теза про те, що кіно має суттєві переваги над літературою, адже, як зазначалося, відсутність безпосереднього впливу зримим образом або звуком не дає змоги літературі повністю відображати навколишню дійсність. Режисер зі світовим ім'ям Всеволод Пудовкін так описує перевагу кіно над літературою: «Широке

охоплення об'єктивної дійсності, можливе для літературного роману, повністю можливе й для кінематографа. Більш того, безпосередність сприйняття зорового образу (замість його літературного опису) і гнучкість прийомів монтажу допомагає кінематографу легко справлятися із завданнями, майже неможливими для літератури» [14, с. 175]. На думку режисера, «...відсутність видимих образів обмежує можливості літератури в сфері безпосередньої чуттєвої передачі зображеного читачеві чи слухачу» [14, с. 173], тоді як у кінематографа в цьому плані можливостей значно більше. Дослідник, утім, упускає один дуже суттєвий момент: здатність слова створювати в уяві реципієнта візію, візуальний образ, що будується на попередньому досвіді того, хто сприймає й співвідноситься саме зі сферою пізнаваності й несвідомого водночас. Варіативність такого образу є безмежною, що дає можливість кожному читачеві по-своєму «будувати композицію кадру» кожного твору. До того ж, саме на візуальності, кінематографічності деяких письменників постійно наголошували митці кіно.

Варто говорити про те, що до аргументів на користь «чистого кіно» було зараховано монтаж як основну складову мови кіно, яка є характерною для всіх видів мистецтва, однак у кінематографі монтаж утілюється у своїй чистій формі. Як зазначав С. Ейзенштейн, «сила монтажу в тому, що у творчий процес залучаються емоції і розум глядача. Глядача змушують пройти той же шлях творення, який пройшов автор, створюючи образ. Глядач не тільки бачить зображені елементи твору, але й переживає динамічний процес виникнення й становлення образу так, як переживав його автор» [9, с. 170]. Водночас, уже на ранніх етапах становлення теорії «монтажної мови» кінематографу прозвучала думка про те, що «природа монтажу властива усім видам мистецтва, і в кінематографі вона набула лише більш досконалої форми й невідворотно буде розвиватися далі» [14, с. 177]. С. Ейзенштейн, підтримуючи цю тезу, навіть висловив твердження про те, що «принцип монтажу можна вважати стихією японської образотворчої культури» [9, с. 283], а «традицію першопланової композиції підхопили для мене два Едгара. Едгар Дега й Едгар По» [8, с. 503]. Автор «Броненосця «Потьомкін»» знаходить у творчості Е. Золя класичні форми кінооповіді: «розгорніть будь-яку сторінку Золя. Вона настільки пластично, зримо написана, що на ній буквально можна робити «виписки», починаючи з ремарок режисера...» [10, с. 309].

Досить цікавою є думка С. Ейзенштейна щодо принципу перенесення творчості письменника на екран. Говорячи про наслідування класиків молодими літераторами, він звертає увагу на можливість такого ж «наслідування» кінематографістами. Наслідування руху іншого письменника-класика, початкового руху його думки й почуття є тією можливістю «використовувати літературу не лише в інтересах прямих літературних спадкоємців, але й в інтересах кінематографу» [9, с. 307].

Слід зазначити, що не всі класики кіно так пристрасно боролися за збереження «класичної», якщо можна так висловитися, монтажної мови. Наприклад, уже набагато пізніше, у 60-х роках ХХ століття, автор культових фільмів «Сталкер» та «Дзеркало» Андрій Тарковський, учень вітчизняних «першопроходців» кінематографу, зауважував: «Важко погодитися з досить поширеною оманною, згідно з якою монтаж є головним формоутворювальним елементом фільму, що нібито фільм створюється за монтажним столом. Будь-яке мистецтво потребує складання, монтажу» [18, с. 39]. На протигагу монтажу композиційному, режисер пропонує «монтаж всередині кадру», говорить про ритм всередині кадру як про «повновладну доміанту кінематографічного образу» [17, с. 24], відкидаючи практично саме твердження про наявність кіномови: «Специфіка кіно – це скульптура з часу. У кіно немає своєї мови в значенні системи ієрогліфів. Кіно не оперує мовою. Воно оперує реальністю» [17, с. 24].

Досить цікавим фактом виступу на захист окремішності від літератури і театру та оригінальності мови кіно в вітчизняній історії мистецтва є маніфест радянських режисерів (його підписали такі майстри, як С. Ейзенштейн, Г. Александров, В. Пудовкін) під назвою «Майбутнє звукової фільми. Заявка». Суть його основних положень зводиться до заперечення можливості передачі через кіно безпосередньо мовлення акторів, оскільки це може привести до руйнування мови кіно, що існувала на той час. Звук та слово, на думку тих, хто підписав звернення, мав іти «врозріз» із зображенням, асинхронно, «контрапунктом», тим самим підсилюючи драматичний ефект, що створюється за допомогою камери та монтажу.

Така заявка стала відгуком радянських митців на винайдення звуку в кіно й мала на меті, передовсім, захистити молоде мистецтво від нав'язуваних йому «родичів», зокрема театру. Мова монтажного німого кіно, що саме формувалася на той час, на думку авторів «Заявки», була оригінальним явищем, а винайдення звуку повернуло б кінематографу «сценічність» і «театральність», обмежило б можливості режисера у сфері монтажу. «У дозвуковий період історії кінематографа слово суворо й очевидно підкорювалося зображенню, завжди опосередковуючись суто зоровими формами» [11, с. 111]. У ранній період становлення кіномистецтва слово виконувало декілька основних функцій: напис як деталь сюжетної дії, вмонтована в ряд зображень; слово-титр, що передавало як слова персонажа, так і авторський текст; слово, що зображувалося і, відповідно, читалося глядачем через міміку та артикуляцію актора. Таке внесення слова в зображальний ряд, на думку Л. Козлова, стало причиною «складеного у 20-х роках уявлення про кінематографічність слова» [11, с. 112]. Винайдення звуку в кінематографі суттєво похитнуло сформоване на той час домінування зображення та

монтажних принципів побудови кінотвору, що практично склалися в стійку й досить потужну систему. Саме звук, на нашу думку, суттєво посилив позиції літературного начала у фільмі. З його появою довелося «...відмовитися від багатьох можливостей кінопоетики, відкритих і розроблених у дозвуківому кіно» [11, с. 115].

Майстри кіно звертають увагу й на вплив, який кінематограф чинить на літературу. Митці зауважують, що під впливом кінематографа з літератури зникає своєрідний «психологізм», під яким вони розуміли внутрішнє розгортання конфлікту, а натомість з'являється певна авантюризм і динаміка розгортання сюжету (варто тут згадати про досить поширені в першій третині ХХ століття літературні жанри з приставкою «кіно-»: кінороман, кіноповість тощо). У контексті літератури, роздумуючи над проблемами появи й раннього функціонування кінематографа, котре В. Шкловський розглядає значною мірою як крах класичних форм мистецтва, автор «Літератури й кіно» подає декілька «пророчих» тверджень, що спираються на помічені ним загальнокультурні процеси першої третини ХХ століття. Стосуються вони передусім змістово-формальних трансформацій, які відбувалися з літературою під впливом нового мистецтва. Запозичивши сюжет в літературі, кіно зробило його однією зі своїх ключових рис і вже таким чином впливає на літературу. У той же час звучить твердження про те, що кінопоетика – це поетика чистого сюжету, адже до цього вона доведена самим характером зйомки, але до того ж, як зауважує в праці дослідник, приходять і світова література.

Широковідомою є зацікавленість С. Ейзенштейна творчістю О. С. Пушкіна, до якої режисер неодноразово звертався у своїх лекціях для студентів режисерських спеціальностей. Автора «Стачки» по праву можна назвати першовідкривачем «кінематографічності» письма російського поета. Уже класичними стали «кінематографічні» аналізи творів Пушкіна, проведені С. Ейзенштейном. Саме у творчому доробку класика російської поезії режисер виокремлює характерний для кіно принцип організації матеріалу: «І якщо взяти за правило, що послідовність розміщення слів визначає їхню позицію від переднього плану «кадру» в глибину (що достатньо природно), то майже кожна фраза Пушкіна співпадає з абсолютно точно окресленою схемою практичної композиції» [8, с. 506]. Режисер зазначає, що чіткість і строгість опису того чи іншого явища або події в митця наскільки яскрава. «що можна майже повністю відтворити зримий образ, який конкретно пронісся перед очима нашого поета. Саме такого, що пронісся, що доступно динаміці літературного опису там, де пасує невідворотно нерухоме полотно картини» [8, с. 505]. С. Ейзенштейн також звертає увагу на те, що таке розуміння багатьох творів О. Пушкіна стало можливим тільки завдяки кіно: «І от чому рухома картина пушкінських побудов могла так гостро відчуватися лише з приходом кінематографа» [8, с. 505], адже засоби кінематографа в текстах

докінематографічного періоду є настільки замаскованими, що досить часто про них неможливо здогадатися. Доречно тут згадати, що Михайло Ромм писав про творчість видатного російського поета: «він бачить світ майже завжди так, як бачить його хороший кінематографіст – у вигляді змінних, рухомих, чітко обмежених у просторі картин» [16, с. 113].

Бажання Ейзенштейна знайти початки кінематографічного у творчості російського поета, певно, викликані так званою «зримістю» (за висловом Б. Брехта) багатьох образів, створених ним. Проте, як зауважують дослідники, багато чого з пушкінських рядків не може бути перенесено на екран. В. Шкловський у все тому ж знаменитому аналізі «Мідного вершника» Ейзенштейном знаходить рядки, передача яких можлива лише літературно й неможлива кінематографічно: «Как пахарь, битва отдыхает», «Невы державное теченье» та багато інших.

Окрім О. С. Пушкіна, майстри кіно звертають увагу й на інших письменників, у чиєму творчому доробку можна знайти риси кінематографічного (навіть незважаючи на те, що деякі з них з кінематографом були не знайомі). Це, передусім, Р. Стівенсон, Е. Золя, А. Чехов, М. Гоголь, Ч. Діккенс, Л. Толстой, В. Шекспір та багато інших. Це пояснюється вродженим кінематографізмом, характерним для митців слова, що наділені особливою здатністю до образно-зорових уявлень (візій). Апелюючи до всіх органів чуттів, вони створювали чіткі, виразні, завершені візії, при цьому використовували на інтуїтивному рівні такі художні засоби, які згодом перетворилися вже в кінозасоби, стали надбанням кінопоетики.

Майстри кінематографа зробили великий внесок у становлення й розвиток теорії мистецтв. Їхні праці з теорії режисерської справи, сценарної майстерності, літератури, безпосередня діяльність у кіно дають змогу нам глибше проникнути в проблему взаємодії літератури й мистецтва кіно. Підсумовуючи основні погляди визначних діячів кіно на питання взаємодії та взаємовпливу літератури й кінематографа, переважну більшість думок можна класифікувати у два русла: 1) своєрідне прагнення «очистити» мистецтво кіно від нав'язуваних йому зв'язків з іншими мистецтвами та довести його окремішність й оригінальність; 2) бажання відшукати першооснови кіно в літературних джерелах та довести спільність принципів образотворення в них.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. Андреев Ю. А. Волшебное зрение: Специфика литературы в современных преломлениях / Ю. А. Андреев. – Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1983. – 407 с.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен. – М.: «Искусство», 1972. – 373 с.
4. Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн. 2: Учебное пособие / И. Беленький. – М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. – 416 с.

5. Брехт Б. О литературе. Изд. 2-е, доп. / Б. Брехт . – М.: Художественная литература, 1988. – 525 с.
6. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка / Л. Генералюк // Слово і час. – 2003 – №3 – С. 52–60.
7. Головня А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М.: Искусство, 1965. – 240 с.
8. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах: Т.1. / С. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», 1964. – Т.1. – 1964. – 612 с.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», 1964. – Т.2. – 1964. – 568 с.
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», 1964. – Т.5. – 1967. – 600 с.
11. Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М.: Искусство, 1980. – 228 с.
12. Котова-Олійник С. В. Візуальні репрезентації гендеру в культурі: теоретичні та методологічні підходи до вивчення проблеми / С.В. Котова-Олійник// Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2009 – № 47. – С.27–32.
13. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин: «Ээсти Раамат», 1979. – 84 с.
14. Пудовкин Вс. Собрание сочинений в трех томах / Вс. Пудовкин. – М.: «Искусство», 1974. – Т.1. – 1974. – 470 с.
15. Пуніна О. Явище кінематографічності прози: демаркація двох типів / О. Пуніна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2009. – Вип. 13. – С. 74–86.
16. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре / М. Ромм. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1975. – 264 с.
17. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. – Л., 1989. – 118 с.
18. Тарковский А. Уроки режиссуры / А. Тарковский. – М.: ВИППК, 1993. – 47 с.
19. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М., 1977. – С. 326–345.
20. Филер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантом и соискателей, а также преподавателей культурологи / А. Я. Филер. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.
21. Филиппов. С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино [Электронный ресурс] С. Филиппов. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.htm>.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кондрашов Володимир Валерійович – аспірант кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: інтерактивність кінематографу та літератури, прояви кінематографічного мислення в творчості українських письменників-шістдесятників.

ПОВІСТЬ-ФЕЄРІЯ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «ЕПІЗОД З ЖИТТЯ ЄВРОПИ КРИТСЬКОЇ»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті досліджується тематика, проблематика, сюжетно-композиційна побудова повісті-феєрії Д. Гуменної «Епізод з життя Європи Критської», розглядаються особливості змалювання образів персонажів та мови твору.

Ключові слова: жанр, стиль, феєрія, тема, проблема, конфлікт, сюжет, композиція.

Themes, problematics, story-line and compositional structure of enchanted spectacle "Episode of Europe Cretan" by D. Gumenna are investigated in the article, peculiarities of characters' depicting and narrative language are under consideration also.

Key words: genre, style, enchanting spectacle, theme, problem, conflict, subject, composition.

Ім'я української емігрантської письменниці Докії Гуменної поступово, але занадто повільно повертається в рідну літературу. Фахове дослідження творчої спадщини авторки триває, про що свідчать розвідки М. Мушинки [5], А. Погрібного [8], Т. Садівської (Т. Николук) [6; 8], В. Петрова [7], П. Сороки [11] та інших. Однак на території материковій Україні побачили світ лише декілька творів авторки: «Діти Чумацького Шляху», «Благослови, мати!», «Хрещатий яр», «Дар Евдотеї». За межею невідомості для українського читача дотепер залишається надзвичайно велика кількість історичних романів, повістей, новел, оповідань, нарисів та есеїв діаспорної мисткині: «Велике Цабе», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє», «Золотий плуг», «Небесний змій», «Прогулянка алеями мільйоноліть» та інші. На наш погляд, знайомство з художніми здобутками Д. Гуменної неодмінно має відбуватися, слово письменниці повинно бути знайоме сучасному українцеві, юному й зрілому, якщо він прагне збудувати свою державу. Проза авторки про минуле нашої землі пронизана ідеями патріотизму й гордості за Україну, а це ті якості, яких сьогодні бракує нашому суспільству і які треба плекати в кожному з нас.

Д. Гуменна належить до тієї категорії письменників, які прагнули довести неповторність культури наших предків, право стояти на рівні з високорозвиненими європейськими державами. Саме ця ідея зріднила авторку з колегами-емігрантами, котрі в 40–50-і роки ХХ століття заснували літературне об'єднання, іменоване Мистецьким Українським Рухом. Вітчизняна діаспорна спільнота ставила собі на меті, передусім, вивести рідну літературу на європейський рівень, поставити її набутки врівень з досягненнями світової культури: «Час ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високомистецькій досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос і авторитет у світовому мистецтві» [12, с. 3]. Кожен із письменників цієї організації розглядав історію України у зв'язку з історією Європи. Вони

бачили майбутній розквіт своєї землі лише в союзі з прогресивними західними сусідами.

Ідеї мурівців зазвучали у творах Докії Гуменної ще до її зближення з цією організацією. 1944 року, у розпал Другої світової війни, з-під пера Д. Гуменної виходить феєрія «Епізод з життя Європи Критської» (надрукована 1957 року). В основі цього твору – філософські роздуми героїв давньогрецьких міфів над позаполітичними причинами великого розбрату в Європі 40-х років ХХ століття. У контекст розмови про майбутнє цивілізованого світу, утягнутого у світову війну, авторка вводить і питання про право на самостійність, державність східної окраїни Європейського континенту – України. Однак твір, незважаючи на оригінальність жанру й теми, став об'єктом уваги тільки монографії П. Сороки «Докія Гуменна. Літературний портрет». Цей факт і визначає **актуальність** нашого дослідження, котре покликане простежити за жанрово-стильовою природою «Епізоду з життя Європи Критської» Д. Гуменної.

Жанр – одна із найбільш дискусійних категорій у літературознавстві. Учені-філологи по-різному трактують поняття «жанр» у теоретичному й історичному планах. Жанр (від фр. *genre* – «манера, різновид») у мистецтвознавстві – рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних особливостей. Літературний жанр – термін, який використовується у філологічній науці для класифікації художніх творів за типами їхньої поетичної структури. [4, с. 417]. На думку авторів «Теорії літератури» О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва, жанр – це «історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту й форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [2, с. 251]. Жанровий зміст – це концепція світосприймання, осмислення дійсності, яка розкривається через проблематику, тематику, систему образів, сюжет, композицію, конфлікт, стиль, просторово-часові координати, а також через художній досвід епохи, напрям, течії, школи.

Щодо стилю, то «Літературознавчий словник-довідник» дає таке його термінологічне визначення: «... сукупність ознак, які характеризують твори одного часу, напрям, індивідуальну манеру письма» [4, с. 656]. У «Теорії літератури» стиль трактується як «сукупність художніх особливостей літературного твору. В широкому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрям), цілої літературної доби» [2, с. 344]. До стилетвірних чинників художнього твору відносять «світovidчуття (образне мислення) письменника; тематику і проблематику, яка його переймає; закони і норми обраного ним жанру. Носіями стилю виступають елементи форми художнього твору: від фабули і сюжету, які перетворюють тематику твору, формуючи його з життєвого та уявного матеріалу, до мовних виразових форм (оповіді, розповіді, описи, монологи, діалоги) з їх

лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звукowymi особливостями» [4, с. 656].

Виходячи із поставленої мети, наша розвідка з'ясує, насамперед, справедливість авторського трактування жанру «Епізоду з життя Європи Критської» як феєрії, а також визначить специфіку ідейно-тематичного спрямування твору, проблематику, дослідить систему персонажів, котрі причетні до головних сюжетних зіткнень, укаже на особливості його композиції та мови.

Оскільки Д. Гуменна називає свій твір феєрією, ми, передусім, зупинимо увагу на фахових визначеннях цього терміна. «Літературознавчий словник-довідник» характеризує його як жанр, властивий лише драматургії. У світовій театральній практиці вистава-феєрія з'являється ще в XVII–XVIII століттях. В українській літературі елементи феєричності вперше зустрічаються в неоромантичних драмах XIX – початку XX століття. Це «театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом, специфічними ефектами і трюками» [4, с. 705–706]. Для цього літературного жанру «характерні виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо» [4, с. 706].

Розвиток подій у феєріях подібний до фантастичних казок. А характерною ознакою останніх є те, що «в них органічно поєднуються міфічне, фантастичне і героїчне начала. Провідні мотиви: змієборство, добування і використання чудодійних предметів... Герої фантастичних казок, як правило, наділені надзвичайною силою, здібностями, винахідливістю, які допомагають їм подолати усі випробування на шляху до мети» [4, с. 330–331]. Щодо конфліктів казки, то вони переважно побудовані на загальнолюдських проблемах, розв'язка яких – це демонстрація цілковитої перемоги добра над злом.

Виходячи ж з термінологічних визначень феєрії, казкового й фантастичного як її визначальних ознак, можемо стверджувати, що авторське трактування жанру «Епізоду...» як феєрії потребує деяких пояснень, уточнень.

На нашу думку, твір Д. Гуменної варто визначити як повість з елементами казки або казкову повість, або повість-феєрію, оскільки в ній розгортається одна сюжетна лінія, у якій розповідається читачеві про вельми важливий день із життя Європи, який відкриє очі Березині на проблеми народів, котрі живуть на її теренах, зокрема України, який дасть розуміння того, що збереження духовності – це запорука гармонійного існування людства.

Для сюжетів казок властива відсутність розгорнутих описів природи й побуту, «замкнутість» часом і відсутність акценту на просторі дії. В «Епізоді...» ж чітко окреслюються часові й просторові координати подій (рису, характерна для жанру повісті). Читачеві відкриваються два етапи

розвитку Європейського континенту – дохристиянський – і 40-х років ХХ століття – Другої світової війни. Виснажена гонитвою за славою й новими територіями своїх дітей, мати Європа прилітає на острів Крит – праземлю, аби відновити сили, аби знайти пояснення розбрату між народами й країнами. Батьківщина бачиться героїні як ідеальна казкова країна. У змалюванні критських просторів Д. Гуменна робить наголос на цілковитій гармонії природи цієї колиски європейської цивілізації: «Блакить і ще блакить. І на море глянеш – синява, і в пустельні береги – фіялкові обриси ніби вгадуваних гір, і в небі ультрамарини... помічає Європа розкішного крислатого дуба, що росте при видолинку, а під ним річечку. А на річці лебідка біла плаває» [3, с. 11–12]. Діаметрально протилежною до цього бездоганного краю зображений європейський континент у ХХ столітті: «Око її зачепилося на погорілий пом'ятий танк, закритий наполовину в піску. Під танком біліло щось, либонь, людський кістяк. Німецька каска, автомат...» [3, с. 20]. Такий часовий і просторовий зв'язок у повісті символічний, оскільки він привертає увагу реципієнта до історії своєї землі, спонукає жити в такому ж благодатному краї, яким була наша земля в давні часи.

Якщо у творах феєричного жанру світової літератури, як-от: «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Синій птах» М. Метерлінка, «Лісова пісня» Л. Українки, «Над Дніпром» О. Олесь та ін. конфлікт побудований на опозиції природа (гармонія) – людина (дисгармонія), у повісті-казці Д. Гуменної «Епізод...» зіткнення протилежностей подане не в стосунках суспільства й навколишнього світу, а у відмінностях внутрішньої суті людей, тих пріоритетів, які кожен з нас визначає для себе. Одні живуть раціоналізмом, розрахунком, учинками інших рухає інтуїція. Ці якості, на думку авторки, постійно змагаються в людині ХХ століття, вони є причинами війн і непорозумінь.

Дійовими особами аналізованого твору Д. Гуменної є герої з грецької та української міфологій – Європа, Зевс, Гая (Земля), Україна. Число фантастичних персонажів повісті складають також Рацію й Інтуїція – діти Європи, що уособлюють матеріальне і духовне начала людської сутності. І герої з міфів, і вигадані авторською уявою персонажі наділені особливими здібностями. Вони й легко рухаються в часі та просторі, завдячуючи силі свого бажання чи літакові, і розв'язують надскладні проблеми, поєднані з долею європейських держав, правом їх на самостійність розвитку. У художню панораму твору вплетені й фантастичні видива, через які героям відкривається причина Другої світової війни. Абстрактні поняття в цих епізодах повісті набувають людських рис. Між алегоричними образами Демократії й Аристократії, Нації і Пролетаря Клясовича, Духа і Матерії точиться суперечка про те, хто важливіший у світі. У філософських діалогах цих героїв читачеві відкривається позиція авторки на те, які життєві

орієнтири потрібно обирати людству задля злагоди. Отже, цьому зв'язку визначення жанру «Епізоду...» як феєрії не викликає заперечень.

Жанр казки дає можливість Д. Гуменній у досить оригінальний спосіб донести читачеві сюжетні перипетії свого твору. Відправною точкою авторської оповіді в повісті стає грецький міф про викрадення Зевсом Європи, про те, як він приніс її на острів Крит, як народилися їхні спільні діти. Однак Д. Гуменна дозволяє собі дещо переосмислити давню грецьку оповідку. Згадка про минуле Європи – це лише привід до початку розмови про її теперішнє. У повісті, як уже зазначалося, – це Друга світова війна, і ті причини, котрі штовхнули людство до неї. Богиня Гая (Земля), з якою зустрічається героїня на острові Крит, дає їй зрозуміти, що причиною великого кровопролиття є те, що людська спільнота занадто егоїстична, переймається матеріальними благами, утратила зв'язок зі своїм минулим. А винною у всьому є Європа, яка повністю присвятила себе амбітному чоловікові Зевсові. Її нащадки Раціо й Інтуїція (у цьому випадку Д. Гуменна відхиляється від традиційного міфу, оскільки Європа була матір'ю трьох синів – Міноса, Радаманта і Сарпедона) не однаково отримують материнську любов й увагу. Сина Європа плаче, захоплюється його технічними винаходами й сприяє їхньому розвитку в суспільстві, а от доньку вона занедбала, до її думок ставиться несерйозно. У кінці твору Берегиня континенту усвідомлює свої помилки. Вона бачить, що є народи, зокрема Україна, які не мають великих досягнень у науці й техніці, але вони мають потужну історичну пам'ять, тому прагнуть збудувати свою державу. Поспілкувавшись із Україною, Європа згоджується дати східній частині її території право на самостійність. До Берегині приходять віра в те, що духовне, творче вище за матеріальне, прагматичне й тільки воно сприятиме гармонії у світі.

Прикметно, що по різні сторони конфлікту повісті Д. Гуменна ставить чоловіків і жінок. Раціональний світ в «Епізоді...» презентують Зевс та Раціо, духовне начало сконцентроване в образах Європи, Гаї, Інтуїції, України. Саме через думки й дії героїв жіночої статі письменниця показує правильний, на її думку, шлях розвитку цивілізації, ті пріоритети, яким треба віддавати перевагу в людських стосунках. Авторка, на наш погляд, у цьому творі продовжує традиції вітчизняної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, бо її персонажі-жінки постають сильнішими, розумнішими й далекогляднішими за героїв-чоловіків. Саме на них Д. Гуменна покладає місію порятунку людства від війни, об'єднання Європи заради збереження культури, історії й державності народів, що її населяють.

Головна героїня твору Європа змальована як сильна самодостатня жінка ХХ століття. З перших сторінок повісті-феєрії Д. Гуменна робить акцент на її прекрасній зовнішності: «Вона була не зовсім звичайно вдягнена, як на пілота. Граціозність Європина нагадувала й паризькі модельки, і критських дам із стародавніх розписів на стінах палацу царя

Міноса» [3, с. 11]. Однак, зображуючи долю цього персонажа, письменниця постійно вдається до зіставлень, оцінок її внутрішнього стану, переживань у часи дівочтва й після одруження із Зевсом. У спогадах Європи про юність – цілковита гармонія, безтурботність: «Цей алябастрово-мармуровий палац несходимий... Як гарно вбрані жінки, які химерні зачіски, скільки прикрас! ... А вище стоять чоловіки... І всі дивляться униз, на майдан, де хлопці та дівчата з биками грають...» [3, с. 16]. А от сучасне жінки-Берегині континенту позбавлене приємних відчуттів: «Я мов очманіла. Усе мчусь, мчу кудись, все в шаленому бігові. А спитай мене, – сама не знаю, по що» [3, с. 19]. Європа у ХХ столітті вже не має того позитиву й спокою, який відчувала на батьківській землі в дохристиянські часи. Статус охоронниці землі, матері, дружини змушують її розв'язувати надскладні проблеми. Сенс життя героїні – це вже не розваги, а пошуки відповідей на питання: «Чому я мушу все життя стікати кров'ю? Що за доля – весь вік серце запікається тугою за побитими, посіченими синами, поганьбленими дочками моїми?... Мене завжди роздирають суперечності: нація встає на націю, кляса проти кляси...» [3, с. 21].

Варто зауважити, що авторка досить-таки суворо оцінює те, як її героїня виконує свою місію Берегині континенту, дружини і матері. Устами Гаї письменниця дорікає Європі за те, що та втратила самотність, що стала цілковито підвладною чоловікові Зевсу, його войовничій натурі. Та й дітей виховує по-різному. Сина Раціо обожнює за винаходи, уважає, що тільки завдяки його відкриттям можливий прогрес суспільства. А от доньку Інтуїцію занедбала, не вірить, що творче мислення здатне змінити світ на краще.

Богиня Землі Гая пояснює Європі, що причиною її нещастя є втрата духовного зв'язку з минулим. Героїня, як це і властиво для жанру казки, перероджується. Вона повністю змінює свою тактику поведінки з чоловіком і дітьми. Берегиня чітко усвідомлює своє головне завдання на цьому етапі розвитку суспільства – припинити війну й домогтися єдності народів континенту.

У творі є ще один важливий епізод, який доводить, що Європа стає розважливою й мудрою матір'ю тих націй, що заселяють її землю. Коли до неї приходять Україна просити права на самостійність, Берегиня спочатку зверхньо дивиться на зухвалість цієї дівчини, проте реально оцінює можливості східної окраїни континенту на власну державність, окреслює ті проблеми, які потрібно буде здолати підневільному народові на шляху до політичної волі.

Загалом варто погодитися зі словами П. Сороки, що Європа в повісті Д. Гуменної змальована як інертна пані, що «мріє про спокій, безтурботність і нірвану солодкого існування» [11, с. 356]. Повертаючи її через розмови з Гаєю в реальний світ, письменниця робить закид світовій спільноті повернутись обличчям до проблем кожної нації та континенту.

Образ праматері людства Гаї в повісті увібрав у себе ті риси, якими наділена Берегиня Всесвіту в грецькій та українській міфологіях. Ге́я (дв.-гр. Γαῖα, діалектні форми Ге Гῆ або Га) – давньогрецька богиня землі [10]. Вона бачиться Європі спочатку як Лебідка, Овда, Евдотея. В «Українській міфології» за редакцією В. Войтовича такими властивостями наділена богиня Дива (Дивія, Діва, Ма-Дивія) – Велика Мати природи. Вона мала здатність пертворюватися в «зозулю, лебідку чи іншу провісницю, оповіщала коханих, матерів, родину про трагічні випадки, що траплялися у житті» [1, с. 146–147]. Прикметно, що авторка, змальовує у творі зовнішність цієї богині за українськими національними традиціями: «У високому очіпку, у брунатній вовняній спідниці трикутними дзвонами, як колись за Європиного дівування носили» [3, с. 28]. Такий акцент, на наш погляд, – це спроба переконати читача в тому, що вітчизняна культура, традиції тісно пов’язані зі здобутками інших народів.

Гая в повісті є втіленням архетипу Матері-Берегині людства. Головна риса її характеру – мудрість. Але, як і для Європи, для цієї героїні властива бездіяльність. Ні в родинні справи Зевса і Європи, ні в долі націй та народів богиня не втручається. Вона дає право своїм дітям самотійно вибирати життєві дороги. Гая радить і допомагає тільки вразі, коли в неї про це просять. Хоча мати Землі дає зрозуміти Європі, що проблеми континенту подібні до родинних непорозумінь між нею і Зевсом: «Ви там все перевели на копійчану мірку, під мікроскоп поклали. ... Не своїм розумом живеш. За тим Зевсом занастила свою силу, свою волю, своє обличчя. Спільноти нема в тебе» [3, с. 22–24].

Якщо до образів Європи та Гаї Д. Гуменна ставиться із симпатією, то життєві пріоритети Зевса оцінюється авторкою негативно. Насамперед зауважимо, що Зевс (Дій (гр. Zeus, род. відм. Dios)) в античній міфології – «син Кроноса й Реї, верховний бог греків, цар і батько богів та людей... Він уважався повелителем людської долі й тримав у своїх руках терези, на яких зважував добрі й погані вчинки смертних» [10]. Образ ж цього головного олімпійського бога в повісті є втіленням ідей фашизму. Таке письменницьке маркування персонажа прочитується вже в його портретній характеристиці: «З темряви, з дощових пасмів визирнули круті роги і голова бика, але так то тільки здалося. Зевс, на мить показавшись биком, явився у звичайній подобі олімпійця. Лише коли ущухла буря, хмари посунулися за обрій моря та засяяло знову сонце, Гая й Європа побачили: Зевс ходить у формі генерала сучасної армії» [3, с. 42].

Письменниця щораз наголошує, що войовничість – головна риса її героя. У його словах дуже легко вгадується життєве кредо Гітлера про арійців як найвищу расу: «Все життя – війна, боротьба. У війні народжується вища порода людей – їм і належить майбутнє» [3, с. 46]. Д. Гуменній, яка з власного досвіду знала про фашистські порядки, оскільки

пройшла окупованою Україною до Європи пішки, абсолютно неприйнятними були ці ідеї.

Авторці феєричної повісті Зевс не симпатичний і як чоловік. Вона щораз наголошує на егоїстичній натурі персонажа. Він дозволяє собі принижувати й глузувати з Європи, поводитися з дружиною, як з рабинею. Таке ставлення чоловіка до жінки письменниці не приймала. На це в Д. Гуменної були свої причини. У 30-і роки ХХ століття авторку за правдомовні твори про радянську дійсність було усунуто від літературної праці й зроблено це було «стараннями» саме митців-чоловіків. Особиста доля письменниці також не склалася. На наш погляд, відсутність гармонії в стосунках Д. Гуменної з чоловіками проектується певною мірою й на її підхід до змалювання образу Зевса як глави родини.

Зауважимо, як і Європі, головному богові Олімпу письменниці дає можливість виправитись, змінитись. Герой все-таки піддається вмовлянням дружини припинити війну: «Єдине, що я можу зробити, це лише послати перемогу тому, хто найглибше засвоїв ідею єдиної Європи. Нам треба доброго господаря» [3, с. 47]. У цій тезі звучить авторське переконання в тому, що людство не розгубить свої духовні надбання, свою історію і культуру, адже вони є запорукою гармонійного життя цивілізованої спільноти.

Зображення образів Зевса та Європи в повісті Д. Гуменної «Епізод...» побудоване на антитезі. Цей же принцип авторка використовує при змалюванні їхніх дітей – Раціо та Інтуїції. Син має гарну зовнішність, «він був би дуже вабливий, – підкреслює письменниці, – якби не оця сухість, що виключила усякі поняття сентименту з його комплексу» [3, с. 51]. Він – опора для батька й матері. «Раціо такий розумний..., – хвалиться Гаї Європа. – Він такий спритний. Золота голова... якби не було винаходів Раціо..., то не було б і поступу, нашої цивілізації» [3, с. 30–31]. Натомість вихованням Інтуїції Європа із Зевсом не займаються. «Диви – хирляве, а вертке яке», – дивується їй Гая. Дівчина має незвичайну здатність бути там, де її присутність потрібна. Вона добре усвідомлює, що станеться з людством, коли воно зневажатиме свій культурний досвід, набутий віками. «Наша цивілізація постала не із забіяцького дубця, а з інтелекту тих праматерів-жінок, що допитувались таємниць природи» [3, с. 31–32], – підкреслює героїня. Таке прозріння прийде в кінці повісті й до її брата Раціо, коли він закохається в Україну й перейметься долею її бездержавного народу.

Міркуючи над майбутнім європейської спільноти, утягнутої в Другу світову війну, Д. Гуменна порушує й питання про історичну перспективу власного народу. В «Епізоді...» до богів з проханням самотійності для своїх земель прилітає дівчина Україна. Вона змальована Д. Гуменною в дусі персонажів народних героїчних казок, які, проходячи через складні життєві випробування, досягають омріяного.

Зовнішність героїні вражає Гаю, Зевса й навіть красуню Європу: «Синьоока, чорнява дівчина там сиділа... Такої, у короні, ще не бачила. То й не корона була, а просто заплетена коса обгортала вінком голову. У мережаній білій сорочці, у вовняній вишнево-брунатній плахті – оце й все. Що яскравого було на ній – вузька зелена крайка оперізувала стан» [3, с. 58]. Однак прихильне ставлення богів до України визначає не тільки вона. Дівчина-край наділена феноменальними властивостями відроджувати й плекати свою самобутність, незважаючи на нищення культурних надбань її народу зайдами-завойовниками. Вона має потужну національну пам'ять, яка здатна перебороти будь-які перешкоди на шляху до власного самоствердження: «Якби однаково, то вже давно б кипіла у московських щах разом з вогулами, остяками, чуддю та іншими московськими родичами. А я – яка була, така й зосталася. Ні московські школи, ні московське управління не переробило мене на московський лад» [3, с. 67]. У творі героїня досягає своєї мети. Європа дає право Україні будувати власну державу й приймає її до своєї спільноти.

Образ нашої батьківщини в повісті Д. Гуменної «Епізод...» виписаний як образ відчайдушної, цілеспрямованої особистості, загартованої життям, котра готова задля здійснення свого бажання на будь-які жертви. Уведення його в художню тканину повісті дало можливість авторці у прихованій формі говорити про Російську імперію, Радянський Союз як про держави, які завдали найбільшого лиха нашим землях впродовж усієї історії. Більше того – Д. Гуменна робить натяк у творі на те, що режим країни Рад мало чим відрізняється від фашистського. Обидва змагаються з націями. Нацисти борються за чистоту своєї арійської раси, а, отже, заперечують право на державне буття інших народів. Комуністи ж прагнуть стерти межі національної самобутності й збудувати універсальну пролетарську спільноту, яка переймається лише класовими інтересами. Письменниця переконує читача, що в змаганні ідеї бути власником світу й нації перемога – за останньою: «Моя сила в тому, – говорить Нація, – що в надрах моїх не одна суспільна форма зародилась, а з них знов нові. Не розквіт, не одне згасання переживу ще» [3, с. 118].

Система проблем, казковість сюжету «Епізоду з життя Європи Критської» Д. Гуменної зумовлюють й особливості композиції твору. Повість складається з трьох частин, кожна з яких поділена на розділи. У першій частині – експозиція і зав'язка подій, у другій – розвиток і кульмінація, третя – розв'язка. Кожен з розділів твору сюжетно завершений і пов'язаний за змістом з попереднім та наступним. Для композиції феєрії характерним є використання й позасюжетних елементів, зокрема пейзажів і ліричних відступів. Вони завжди логічно пов'язані із перипетіями твору, увиразнюють простір дії й аргументують внутрішній стан героїв.

Якщо говорити про мову повісті-феєрії Д. Гуменної «Епізод з життя Європи Критської», то для неї характерними є використання епітетів

(«пінисті хвилі», «блакитні серпанки», «мудрий, видющий погляд», «скажений вітер», «синя далечінь», «буйний вітер», «вишневі хутори» та ін.), порівнянь («звуки ніжні, мов невидимі дзвоники сосни, як шелест вітру» [3, с. 26], «Перекотиполе ж весело кружляє на всі боки, наче вальса кружляє» [3, с. 30], Україна, «мов гірський водопад, вирує» [3, с. 79] та ін.), українських народних прислів'їв («... м'яко стелив, та твердо довелось спати» [3, с. 66], «Стережись, щоб із цієї іскорки та не вийшло пожежі» [3, с. 70], «Казав пан: кожух дам, та слово його тепле» [3, с. 77]) та приказок («не мого розуму діло», «на дію є протидія», «хапатися за соломинку»), застосування інтертекстуальних натяків («Тебя не было, нет и быть не может» [3, с. 66], «У своїй хаті – свою правду, і силу, і волю» [3, с. 75]), цитувань («А в мене натура, як тура», «Будем жити, вино пити, яничарів бити...» [3, с. 88]), стилізація оповіді під фольклорні твори («Упала я на травах буйних і заплуталася, а татарин не хотів відставати від гурту й покинув мене. Отак і лежала, не знаю скільки часу. Очі закотилися, губи запражені, ноги в ранах, зап'ястя погноєві від мотуззя, а все тіло в чорних синяках... Понахилилися надо мною трави пахучі, шепчуть: «Не вмреш, Україно!». Пролітає орел сизий, крилом черкає – «будеш жити!» каже. А мені нічого не треба, тільки води хоч росиночку... Роса й каже: «Я тут, дочко!» Трави заросилися, омили рани мої цілющо. Так я й оклигала» [3, с. 65]. Діалоги героїв виписані переважно в художній манері, але почасти в них натрапляємо на публіцистичні моменти (суперечки Нації і Пролетаря Класовича, Ідеаліста і Матеріаліста, Духа і Матерії).

Спостереження над «Епізодом з життя Європи Критської» Д. Гуменної дає нам право стверджувати, що за жанром цей твір – повість-феєрія із логічно побудованим сюжетом, котрий складається із змістовно цілісних епізодів-міркувань героїв над проблемою майбутнього Європи в період Другої світової війни, історичної перспективи України як її частки, пошуків відповіді на глобальне філософське питання про те, що стало причиною непорозуміння у світі, породило фашизм, виплекало комунізм. Ходом розповіді у своєму творі письменниця переконує читача, що втрата зв'язку з минулим, ігнорування національної самобутності народів стало причиною дисгармонійного існування людства, і тільки плекання цих якостей може повернути мир і спокій світовій спільноті. Центральний конфлікт «Епізоду...» – боротьба раціонального й ірраціонального в особистості. Саме він визначає групування персонажів твору. По різні боки в сюжетних зіткненнях твору перебувають чоловіки й жінки. Образи Зевса, Раціо уособлюють тих людей, пріоритетом життя яких є матеріальні блага. Образи Європи, Гаї, Інтуїції, України акумулюють у собі пам'ять, духовну спадщину поколінь, котрі, як свідчить розв'язка повісті, непереможні.

Головна підтекстова ідея аналізованої повісті-феєрії (це, до речі, засвідчує й мова твору) – переконати реципієнта, що Україна – це

неповторна культурна частка світу, а не тих держав, у складі яких вона довгий час перебуває.

І насамкінець зауважимо, що дослідження творчості діаспорної мисткині Д. Гуменної, як і її твору «Епізоду з життя Європи Критської», на наш погляд, ще чекає нових літературознавчих інтерпретацій. Наша стаття – це ще один крок до розкодування специфіки художнього мислення письменниці.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Войтович В. Міфологія України/ Вадим Войтович – К. : Либідь, 2002. – 632 с.
2. Галич О. А. Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; За наук. ред. О. Галич. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. Гуменна Д. Епізод з життя Європи Критської: феєрія/ Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Слово, 1957. – 142 с.
4. Літературознавчий словник-довідник [за ред. Р. Гром'яка] – К. : Видавничий центр «Академія», 1997. – 750 с.
5. Мушинка М. П'ять разів «похоронена», а все ж таки жива / Микола Мушинка // Сучасність. – 1995. – №4. – С. 139–143.
6. Николук Т. Інтертекстуальність як спосіб «інакомовлення» у повісті Докії Гуменної «Небесний змії» / Тамара Николук // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 22–30.
7. Петров В. Лист-рецензія / Віктор Петров // Гуменна Д. Велике Цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С.149–155.
8. Погрібний А. Образ, увиразнений листами (штрихи до силуетки Докії Гуменної) / Анатолій Погрібний // Українознавство. – 2005. – Ч. 3. – С. 54–59.
9. Садівська Т. Твори Докії Гуменної в контексті «наукової белетристики» / Тамара Садівська // Слово і час. – 2004. – №3. – С. 70–76
10. Словник античної міфології. Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів – Київ, 1985. – 236 с. – Режим доступу до публікації: <http://litopys.org.ua/slovmith/slov.htm>
11. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока – Тернопіль, 2003. – 495 с.
12. Чого ми хочемо? / МУР (Мистецький український рух). Збірники літературно-мистецької публікації. Збірник 1. – Мюнхен – Карльсфельд, 1946. – С. 3–7.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лаврусенко Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: сучасна українська література, історична проза про дохристиянські часи.

НОВЕЛА О. ГЕНРІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ (ДО 150-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО АМЕРИКАНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА)

Людмила ЛИСЕНКО (Кіровоград)

У статті досліджуються особливості жанру новели видатного американського письменника О. Генрі.

Ключові слова: О. Генрі, оповідання, жанр, американська традиція.

The article focuses on the peculiarities of O. Henry's style of short story.

Key words: O'Henry, short story, genre, american tradition.

О. Генрі (Уільям Сідні Портер (O. Henry; William Sydney Porter) (11.09.1862 – 05.06.1910) – американський письменник, майстер жанру оповідання кінця XIX – початку XX століття. Його ім'я стоїть в одному ряду з талановитими майстрами новели – Е. По, В. Ірвінгом. Але О. Генрі – це особлива сторінка в історії американської та світової літератури. Письменник вперше наблизив повсякденне життя до читачів, показавши, що в ньому поєднуються і трагедія, і комедія, що люди, як актори в театрі, залежать від великого режисера – долі, і що, коли вони нарешті знімають свої маски, їм відкриваються високі духовні цінності та справжній смисл буття [7, с. 341].

Новела в літературі Америки кінця XIX – початку XX століття є провідним жанром. Особливості її розвитку не випадково привертають увагу українських та зарубіжних дослідників, оскільки в ній відображені основні закономірності літературного процесу цього періоду. Наукова новизна цього дослідження вбачається в тому, що новела О. Генрі вперше аналізується у соціокультурному контексті американсько-українського діалогу. Метою цієї статті є виявлення особливостей сприйняття новели американського класика.

Новела (оповідання), цей давній жанр світової літератури, який з'явився в епоху Відродження, як невелике оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало “новини дня” (звідси назва жанру), набув в Америці другої половини XIX ст. особливо сприятливих умов для свого розвитку. Швидкі темпи зростання промислового виробництва, наявність масових журналів, відсутність інших засобів інформації сприяли широкому розповсюдженню мистецтва оповідання.

Особливості малої форми – її рухливість, гнучкість, здатність відгукуватися на важливі події часу – також допомагали утвердженню новели в літературі США. У новелі раніше і повніше, ніж в інших формах, виявилися національна своєрідність американської прози, особливості національного характеру, місцевого колориту. У ній знайшли розвиток традиції народного оповідання, фольклорного гумору і сатири [5, с. 180].

Незважаючи на тісний зв'язок з європейською, американська новела з моменту її виникнення переосмислює художній досвід Старого Світу. Вже у творчості В. Ірвінга, найбільш значного з перших новелістів, важливу роль відіграє пародія, у якій відобразилися пошуки американцями власних засобів для зображення дійсності.

Основоположник національної американської новели Едгар По був теоретиком жанру гостросюжетної романтичної новели з несподіваним фіналом. У його творчості така новела, створена на парадоксах, стала засобом саркастичної оцінки американської цивілізації. Е. Готорн збагатив романтичну новелу психологізмом. У другій половині XIX ст. Б. Гарт

розширив межі жанру: ввів реалістичний зміст, місцевий колорит, демократичного героя, наповнив новелу гуманізмом та гумором. З іменем М. Твена пов'язана нова ера в історії оповідання. М. Твен зробив народний гумор засобом літератури, створив нового героя, народну мову. Його оповідання сприяло народженню нового виду новели в американській літературі – жанру короткого оповідання (short story), заснованого на анекдоті, парадоксі, пародії. У 90-х роках паралельно до короткого оповідання розвивається власне реалістичне. Т. Драйзер, Дж. Лондон, Ф. Норріс творили правдиві замальовки американської дійсності, пройняті пафосом протесту проти суспільства. Літературна боротьба на межі століть торкнулася і новели. Творчі засвоєння досвіду європейських письменників приводять до появи в американській літературі нових жанрових різновидів оповідання: нарис, репортаж, заснований на факті. Продовжується розвиток романтичної новели в творчості Дж. Лондона [4, с. 38].

Критично-сатиричні оповідання створюють М. Твен, А. Бірс, О. Генрі. Новелістика О. Генрі була якісно новим жанром в літературі Америки. Він зумів вкласти значні проблеми свого часу, критичну оцінку дійсності, реалістичний зміст у рамки класичного, короткого оповідання, зберігши при цьому його легкість, витонченість, цікавість, ефектний фінал. Письменник використав усі аксесуари розважальної літератури свого часу – прийом таємниць, паралельних сюжетних ліній, фальшивих розв'язок, комізм ситуацій і мови, багатостильність. Оригінальність новели О. Генрі – в нетрадиційній організації матеріалу, в зображенні звичайного і тривіального у несподіваному ракурсі, завдяки чому серйозні проблеми сприймаються легко. Новела О. Генрі – це одночасно і жартівливе оповідання, й оповідання парабола, осмислення якого починається за межами твору. Потішна ситуація допомагає виявити нісенітності дійсності. Розвиваючись у руслі сатирико-гумористичної традиції, О. Генрі збагатив її засобами комічного, ідучи від “дикого гумору” Заходу, з його гіперболізмом і гротеском, до сатиричного зображення життя “у формах самого життя”, не виходячи за межі життєвої достовірності [8, с. 40]. Новела О. Генрі – динамічна, іронічна, витончена, досконала за композицією, з оригінальним сюжетом, стилем та мовою – мала певний резонанс і в українській літературі.

О. Генрі – один з найпопулярніших американських новелістів початку ХХ століття, добрий талант, який у своїх коротких динамічних оповіданнях та новелах дарує людям віру в любов, без чого не може бути життя, як його не може бути без кисню у повітрі. Він блискучий майстер. Як вдало відзначила І. Левідова, твори американського письменника – “...не поверхова імітація літературних прийомів – це завжди комічний бурлеск, маленька петарда, яка розриває соціально-побутові, психологічні штампи” [6, с. 19].

Автор полонив своїх читачів не тільки гострою соціальною тематикою. Він здобув широке визнання як неперевершений оповідач.

О. Генрі нерідко називають “романтиком ХХ століття”, дорікаючи йому за майже казкову штучність фіналів, за відсутність чіткої соціальної перспективи у поглядах на суспільство, за прагнення прикрасити дійсність присутністю дива. Ще за життя письменника у середовищі літературних критиків за ним міцно закріпилася репутація “великого розрадника”.

Загальна тональність новел О. Генрі й справді була досить далекою від тієї соціальної загостреності та викривального пафосу, що стрімко зміцнювали свої позиції в американській літературі початку ХХ ст. Якщо так звані “розгрібачі бруду” (Е. Вортон, Е. Синклер, Ф. Норріс, Дж. Лондон та ін.) змальовували США як країну зруйнованих мрій та вражаючих контрастів, то О. Генрі пропонував читачеві дещо відмінну візію реалій тогочасного суспільного життя. Далекий від будь-якої політичної заангажованості, він зображав страждання й радості, будні і свята “маленької людини”, такого собі пересічного американця, що живе у складному й жорсткому світі, щоденно виборюючи право залишатися людиною. Саме йому й були адресовані новели О. Генрі, які несли в собі розраду і втіху, даруючи промінчик надії. Тож не дивно, що твори О. Генрі часто порівнюють з “різдвяними оповіданнями” відомого англійського письменника Ч. Дікенса, в яких добро завжди перемагає зло, а герой, гідний кращої долі, обов’язково знаходить своє щастя [3, с. 26].

У рецензії на збірку О. Генрі “Запалений світильник” (1907) літературний критик Генрі Джеймс Сміт писав: “У його історіях є щось таке, перед чим неможливо встояти, навіть попри усі їхні недоліки; вони такі життєрадісні й безтурботні, такі геніальні в своїх коментарях і так приємно забарвлені сентиментальністю, яка своєю оманливістю нагадує Бродвей, але водночас є навдивовижу спонтанною й щирою” [4, с. 35]. Саме щирість була домінуючою у ставленні О. Генрі до своїх героїв. Створений ним американський міф, у якому завжди знаходиться місце для щасливого випадку, посмішки Фортуни чи дотепного жарту, мав у його сучасників чималий успіх. Протягом 1910 – з 1920 років загальний наклад його творів, виданих лише англійською мовою, сягнув п’яти мільйонів. Це був своєрідний рекорд серед тогочасних англомовних письменників, перевищити який вдалося лише видатному британцеві Редьярду Кіплінгу.

О. Генрі ввійшов у літературу як майстер цікавих оповідань. Він зумів посісти своє місце серед найкращих оповідачів в американській літературі завдяки оригінальності свого таланту. У публіцистичному монолозі “Репортер Пошти” О. Генрі висловив своє ставлення до навколишньої дійсності: “Життя не трагедія і не комедія. В ньому поєднуються і комічне, і трагічне одночасно... Руки долі міцно тримають нас за мотузки... і смикають то в один, в той в інший бік. Незрячі ляльки, ми все говоримо і говоримо на краю непізнаної вічності” [4, с. 47]. Письменник уважав, що

суспільне життя нагадує величезний театр, де люди – маріонетки, котрі виконують чиюсь злу волю. Можливо, цим мотивується традиційний для О. Генрі прийом гри, до якої залучаються не тільки герої, але й читачі. За допомогою літературної гри письменник закликає читачів до осмисленого сприйняття дійсності, до розуміння справжнього і фальшивого, до боротьби з приреченістю маріонетки. До останньої хвилини життя автор вірив, що коли людина знайде своє реальне обличчя і духовні цінності, стіни соціального театру впадуть, і ніхто не зможе більше керувати людиною, окрім неї самої.

Письменник довів до досконалості провідний жанр американської новели. Його твори вирізняються захопливою фабулою, добрим гумором. Їм притаманний принцип “подвійної сюжетної пружини”, що спрацьовує у фіналі. Типова риса літературної манери письменника – несподівана розв’язка. Справжня розгадка старанно і непомітно готується від самого початку, але приховується підстановкою оманливою розв’язкою. Жанр новелістичних творів вимагав від письменника особливих виразних засобів. Саме тому новели О. Генрі насичені каламбурами, смішними словами. Також письменник часто використовував образи та аналогії з літератури, Біблії, міфології, історії. Цікаві порівняння, влучні метафори для характеристики персонажів, їх портретів ми можемо знайти майже у кожній його новелі [3, с. 26].

О. Генрі – це приклад блискучого опанування жанру новели. Американський письменник – неперевершений у використанні точної і виразної деталі, а особливо у вигадуванні незвичайного фіналу. За допомогою кількох деталей письменникові вдавалося змалювати яскравий характер персонажів, їхнє життя.

Оповідання автора неможливо переплутати з іншими новелами. У житті письменника було не так багато веселого, але його твори завжди сповнені яскравого гумору, який допомагає героям перемагати незгоди. Письменник сміється над обставинами, у які потрапляють люди, над обмеженістю міщан, які не розуміють прекрасного, над представниками влади, які знушаються з народом [10, с. 17].

В оповіданнях О. Генрі дуже мало соціальної критики, майже немає викривального сарказму (нищівного сміху, сповненого ненависті і презирства), а є лише тонкий гумор (добродушний сміх над людськими недоліками) та іронія (глузлива, їдка насмішка над вадами людей і суспільства). Але позиція автора цілком зрозуміла: він на боці простих людей. Героями новел О. Генрі стали вихідці із найбідніших верств населення, проте вони мають такі духовні якості, таку веселу вдачу, таку шляхетність, якої немає у вищих колах. Усупереч обставинам герої письменника борються за життя, за місце під сонцем. Дуже часто ця боротьба завершується трагічно, але автор прославляє тих, хто не хоче миритися з прикростями долі.

О. Генрі можна було б назвати своєрідним запізнілим романтиком, американським казкарем ХХ століття, але природа його унікальної новелістичної творчості ширша за ці визначення. Гуманізм, незалежна демократичність, пильність художника до соціальних умов свого часу, його гумор і комедія переважають над сатирою, а “втішливий” оптимізм – над гіркотою й обуренням. Образ, що виникає ніби на очах, відверто умовний, набуває скороминущої ілюзорної вірогідності – і назавжди залишається в пам’яті. Звільняючи своїх героїв від “глобальних” роздумів і рішень, О. Генрі ніколи не відвертає їх від моральних орієнтирів: у його маленькому світі діють тверді закони етики, людяності – навіть у тих персонажів, чиї дії не завжди погоджуються із законами. Надзвичайно багатою, асоціативною і вигадливою є мова його новел, насичена пародійними пасажами, ілюзіями, прихованими цитатами й усілякими каламбурами, які ставлять надзвичайно складні завдання перед перекладачами. За всієї своєї оригінальності новела О. Генрі – явище суто американське, що виросло на національних літературних традиціях.

Отже, новела О. Генрі є якщо не визначним, то, принаймні, досить помітним явищем. Її могли викривати за авантюрність, розважальність та сентименталізм, уважати зразком у побудові сюжету та композиції, але важко заперечувати її популярність, гуманістичний пафос, силу її іронії та сатири.

БІБЛІОГРАФІЯ

3. Братко В. О. Від жанру до змісту // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – №6. – С. 23–24.
4. Венгеров Л. Зарубіжна література. 1871–1973 / Л. Венгеров. – К. : Вища школа, 1974. – 558 с.
5. Вербовська Л. Т. Шедевр маляра Бермана // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – 2001. – №6. – С. 25–27.
6. Внуков Н. А. Тот, кто называл себя О. Генри / Н. А. Внуков. – Л., 1969. – 55 с.
7. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. : Л – Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 864 с.
8. Левидова И. М. О. Генри и его новелла / И. М. Левидова. – М. : Художественная литература, 1973. – 249 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів. – К., 1997. – 748 с.
10. Міщук В. В. Життя і творчість О. Генрі. Соціальні та естетичні погляди письменника. Роман „Королі і капуста” // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996. – №10. – С. 39–44.
11. О. Генри. Избранные новеллы / О. Генри. – М. : Правда, 1978. – 448 с.
12. Рада І. М. Із любові до мистецтва: як аналізувати новели О. Генрі // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – № 3. – С. 17–18.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Людмила Лисенко – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвокультурологія, література Англії та Америки.

ПРО ВРОДЖЕНУ «КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ» ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДОКІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ПЕРІОДУ

Анна МАЗУРАК (Кіровоград)

У статті досліджуються «кінематографічні» прийоми в художній літературі, які творилися ще до виникнення мистецтва кіно. На матеріалі спостережень багатьох відомих практиків і теоретиків кіно простежено вплив поетики літератури на формування виражально-зображувальної системи кіномистецтва. Таким чином створюються методологічні засади для дослідження інтерактивних стосунків літератури і кіно на рівні поетики.

Ключові слова: монтаж, кадр, кінопоетика, кінозасоби, візія, візуалізація, кінематографічність в літературі, мізансцена, ракурс, атракціон.

In this article «cinematographical» methods are studied in literature, that had been created yet to the origin of art of the cinema. On material of observations of many well-known practitioners and theorists of the cinema influence of poetics of literature is traced on forming of the distinctly-depicting system of cinematographic art. Thus established methodological principles for the study of interactive relations of literature and film at the level of poetics.

Key words: montage, a shot, cinemapoetics, cinematographical methods, vision, visualization, cinematographicness in literature, mise-en-scene, angle, attraction.

У дослідженнях інтерактивних стосунків літератури і кіно не раз зауважено, що «кінематографічність» у літературі може бути двох видів. Так, наприклад, Ольга Пуніна, узагальнюючи наукові спостереження, що стосуються саме цієї проблеми, розрізняла *приховану, вроджену* та *імітовану* або *штучну кінематографічність*, яка є результатом свідомого запозичення письменниками різного роду прийомів з арсеналу кіно [11, с. 3–4]. Стосовно імітованої кінематографічності відомий режисер Сергій Ейзенштейн писав, пояснюючи, чому не знімають фільми за творами Дос Пассоса, який активно вводив у свої літературні тексти елементи кінопоетики: «Його кінематографічність, – пояснював він, – йде з кінематографу. Його прийоми – кіноприййоми, назад взяті з других рук. [...] Це все одно, як намагатися відтворити рух власного відображення, яке побачене у дзеркалі...» [18, с. 94]. Мода на таку імітовану кінематографічність поширювалася в 20-х роках, коли Великий Німій активно демонстрував нові, здавалося б, суто кінематографічні виражальні засоби. У той же час мало хто звертав увагу на те, що кінематограф як новий вид мистецтва, що так бурхливо розвивав свої виражальні можливості, багато в чому опирався саме на літературу, запозичуючи її, вироблені протягом довгого часу існування мистецтва слова, художні виражально-зображувальні засоби. І це зрозуміло, бо література в період становлення кінематографу була найбільш впливовим і найбільш масовим видом мистецтва – її статус як королеви мистецтв не підлягав сумніву.

Михайло Ромм зауважив в одній із своїх лекцій, що «будь-яке мистецтво будується як система нашарувань на фундаментах попередніх

епох» [13, с. 76]. Саме це і відбулось із новим сьомим видом мистецтва: опираючись на двохтисячолітню історію мистецтв, використовуючи величезний досвід художнього відтворення життя, що був напрацьований видатними митцями багатьох епох, кінематограф зумів пришвидшено пройти свій шлях розвитку і сформуватися як новий вид мистецтва.

Але щоб простежити вплив поезики літератури на формування виражально-зображувальної системи кіномистецтва, необхідно вияснити проблему *прихованої* або *вродженої кінематографічності*, про яку писала О. Пуніна. **Актуальність** цієї проблеми має кілька аспектів. По-перше, вона надзвичайно важлива для теоретико-компаративістського підходу у вивченні інтерактивних стосунків літератури і кіно, виражально-зображувальні арсенали яких перебували і перебувають у процесах постійних взаємовпливів, взаємозапозичень, взаємообмінів. Виявлення «кінематографічної» складової у виражально-зображувальному арсеналі художньої літератури – це просто необхідний крок у формуванні теоретико-компаративістського підходу у вивченні інтерактивних стосунків літератури і кіно.

Важливим є й другий аспект. Вивчення вродженої «кінематографічності» літератури сприяє глибшому осмисленню художньої літератури як синтетичного виду мистецтва, для якого *візуальна* складова є надзвичайно важливою, у певному розумінні навіть вирішальною. Бо ж відомо, що процес сприймання літературного тексту є процесом візуалізації слова. Треба погодитися з думкою, що відображення літературою життя є нічим іншим як втіленням пластично-зорових (переважно), слухових, нюхових та інших образів та вражень у слово. Тому погляд на образи та враження, що закодовані у слово, крізь призму кінематографічних кодів, породжує ефект «нової точки зору» і через те може бути корисним для подальшого осмислення таємниць виражально-зображувального потенціалу художнього слова.

Чи можливо визначити найбільш ефективний шлях дослідження вродженого «кінематографізму» докінематографічної художньої літератури? На нашу думку, такий шлях полягає у вивченні та узагальненні поглядів видатних кінорежисерів на проблему вродженої «кінематографічності» художньо-літературних текстів. С. Ейзенштейн, М. Ромм, В. Пудовкін, А. Тарковський та інші постійно зверталися до художньої літератури з метою виявити в ній вроджений «кінематографізм», використовували «кінематографічну» складову літературних текстів як багатий ілюстративний матеріал для своїх лекцій з питань кінорежисури, які вони читали студентам ВДІКу. Ці лекції та статті, що належать видатним майстрам кіно, які водночас були його теоретиками, містять у собі надзвичайно цінний матеріал, осмислення та узагальнення якого дозволить створити надійний у науковому плані концепт вродженої «кінематографічності» літературних текстів.

Свої спостереження режисери здійснювали на матеріалі творів видатних майстрів слова – О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, Е. Золя, В. Гюго, Ч. Діккенса, М. Пруста, Дж. Джойса, братів Гонкур, Г. Флобера, Гі де Мопассана, Е. Хемінгуея та багатьох інших. Твори художньої літератури вони аналізували з метою пошуку в них монтажних елементів та різних художніх прийомів, які мають кінематографічну природу.

Спектр вроджених «кінематографічних» засобів, які були виявлені названими режисерами в суто літературних текстах, є досить широким. Але найбільшу увагу вони приділяли монтажу, який, як відомо, характерний для всіх мистецтв, в тому числі і для мистецтва слова.

Одним з перших, хто звернув увагу на наявність засобів кінопоетики в літературних творах, був Сергій Ейзенштейн. У своїх працях «Монтаж 1938», «Вертикальний монтаж», «Діккенс, Гриффіт та ми» та інших він аналізує класику світової літератури на предмет пошуку кіноприйомів і в першу чергу засобів монтажу. Кінотеоретик у своїх лекціях постійно звертав увагу майбутніх режисерів на зв'язок літератури і кінематографу, на їх спільні риси та відмінності, демонструючи все це на прикладах аналізу творів словесного мистецтва. «Є письменники, – розмірковував режисер, – які пишуть, я сказав би, безпосередньо кінематографічно. Вони бачать «кадрами». [...] І пишуть монтажним листом. Одні бачать монтажним листом. Інші викладають події. Треті компонують образи кінематографічно. У деяких знаходимо всі ці риси разом» [18, с. 94]. Але водночас Ейзенштейн наполегливо наголошував на тому, що звертання режисерів до літератури у пошуках художніх прийомів не повинно бути простим запозиченням і механічним їх перенесенням. Тут мова йде «про глибоке осмислення законів літературної поетики й образності, про професійний аналіз художньої форми» [18, с. 91–92].

Дослідник найчастіше звертався до літературної спадщини О. Пушкіна, наголошуючи на тому, що цей автор постійно користувався прийомами монтажу. Пушкін, зауважує режисер, засобами слова здатен створювати такі виразні візії, що герої буквально оживають на сторінках його творів. Як приклад довершеного монтажу Ейзенштейн наводить уривок нічної втечі Марії з поеми О. Пушкіна «Полтава»:

*...Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот...*

Ейзенштейн виділяє тут три звукові моменти – «кінський тупіт», «козака мова» та «жіночий шепіт» – які створюють емоційно насичений образ втечі. Дослідник зауважує, що Пушкін використовує при описі цієї сцени монтаж з метою візуалізувати в уяві реципієнта завершений образ втечі, а також змусити його емоційно пережити цю подію. Автор завершує

монтажну фразу кадром, яким апелює до іншого органу відчуття, а саме до зору:

*...И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.*

Ейзенштейн називає цей останній кадр «зорово-пластичним «крупним планом» [16, с. 179]. І водночас це нібито крапка в монтажній фразі, яка завершує формування образу події.

Варто окремо зупинитися на понятті «монтажної фрази» в художній літературі у трактуванні кінорежисера. Одиницею монтажу, як відомо, є кадр, а певна кількість кадрів складається у *монтажні фрази*, які Ромм порівнює з абзацами в словесному тексті. Захоплюючись природним «кінематографічним» мисленням багатьох митців слова, Ромм заохочував майбутніх режисерів вчитися вмінню будувати монтажні фрази в кіно саме у них.

Отже, «кінорежисерський» талант Пушкіна полягає в тому, що в аналізованій вище монтажній фразі він зміг таким чином відібрати та монтажно поєднати звукові та зорові образи-«кадри» саме таким чином, що в уяві постає єдиний емоційно довершений образ втечі Марії.

Але за допомогою монтажу письменник створює не тільки образи подій. Ейзенштейн відзначає, що у Пушкіна можна повчитися умінню використовувати монтаж задля послідовного зображення та характеристики образу персонажів. З метою продемонструвати це вміння поета, режисер наводить уривок з тієї ж поеми – опис Петра Першого:

*I. ...Тогда-то свыше вдохновенный
II. Раздался звучный глас Петра:
III. "За дело, с богом!" Из шатра,
IV. Толпой любимцев окруженный,
V. Выходит Петр. Его глаза
VI. Сияют. Лик его ужасен.
VII. Движенья быстры. Он прекрасен.
VIII. Он весь, как Божия гроза.
IX. Идет. Ему коня подводят.
X. Ретив и смирен верный конь.
XI. Почуя роковой огонь,
XII. Дрожит. Глазами косо водит
XIII. И мчится в прахе боевом,
XIV. Гордятся могущим седоком.*

Ейзенштейн приходиться до висновку, що якщо розбити цей опис на окремі кадри, плани та ракурси, то кількість рядків та «кадрів» повністю співпадає. Кінорежисер відзначає, що Пушкін мав природне кінематографічне бачення, і свої яскраві кінематографічні візії виражав в абсолютно кінематографічній манері. В даному випадку він не подає образ Петра одразу і повністю, а висвітлює за допомогою різних виражальних

засобів окремі його риси. Таким чином, в уяві реципієнта формується чітка, послідовна візія Петра. «Кадр» за «кадром» Пушкін доповнює її найдрібнішими подробицями, використовуючи різні плани та ракурси. «1, 2, 3 (рядки. – А. М.) – це чудовий приклад, – аналізує уривок Ейзенштейн, – підкреслено значущого показу дійової особи. Тут наявні три ступені, три етапи в його появі. 1. Петро ще не показаний, а поданий спершу тільки звуком (голоси). 2. Петро вийшов з шатра, але його ще не видно. Видно лише групу його улюбленців, що виходять з ним з намету. 3. Нарешті, тільки в третьому уривку з'ясовується, що виходить Петро. Далі: сяючі очі як основна деталь в його образі (4). Після цього – все обличчя (5). І тільки тоді вже вся його фігура (ймовірно, по коліна) для того, щоб показати його рухи, їх швидкість і різкість. Ритм і характеристика рухів тут виражені «імпульсивністю», зіткненням коротких фраз. Показ фігури в рід дається лише в сьомому уривку, і вже не протокольно, а яскраво (образно): «Он прекрасен». [...] Так лише у восьмому шматку Петро розкривається у всій своїй (пластичній) потужності» [16, с. 181].

Цей уривок режисер вважає також зразком найскладнішої звукозорової композиції. Пушкін так само послідовно подає звуки та слова Петра:

I. ...Тогда-то свыше вдохновенный

II. Раздался звучный глас Петра:

III. «За дело, с богом!»...

Отже, з перших рядків поет підключає звуковий елемент – голос Петра. Після прочитання їх стає зрозумілим, що Пушкін мав на меті спочатку підготувати читача, створити певний настрій. Ейзенштейн зауважує, що Пушкін, вибудовуючи виразність вислову, що належить Петру, послідовно розкриває спочатку його натхненність, потім звучність. Далі ми повинні впізнати вже голос Петра і лише тоді вже зрозуміти самі слова. Отже, послідовно подані аудіо-візуальні подразники допомагають створити завершений виразний пластичний образ Петра. Ейзенштейн вважав, що про «засоби монтажно-ї та пластичної виразності Пушкіна та про значення цього лаконічного майстра слова для кінокультури можна було б писати дисертації» [17, с. 196].

Режисер та мультиплікатор Ю. Норштейн також вважав Пушкіна видатним кінематографістом. Аналізуючи рядки з «Євгенія Онегіна», режисер підкреслює, що поет з таким умінням підбирає слова, з такою влучною протяжністю, що візії вникають самі собою.

На красных лапках гусь тяжельый,

Задумав плыть по лону вод,

Ступает бережно на лед,

Скользит и падает; весельый,

Мелькает, вьется первый снег,

Звездами падая на брег.

В цих рядках Норштейн вбачає різкі зміни ритму, різні плани, але більш за все його захоплюють прояви таланту Пушкіна саме як мультиплікатора. Режисер наголошує, що такі яскраво зорові описи Пушкіна свідчать про його схильність до мультиплікації. «Те, що Пушкін тут видатний кінематографіст, – зауважує режисер, – в цьому немає сумнівів. Але тут він ще й більш видатний мультиплікатор. Звичайно, Пушкін у всьому великий. Мультиплікатори повинні вчитися у нього. Тому що його віршовані рядки є надзвичайно пластичними та кольорово, монтажно й музично досконалими» [14, с. 178].

Ромм також багато аналізував твори літератури з метою пошуку в них монтажних елементів та різних художніх прийомів, які мають кінематографічну природу. У своїх лекціях для майбутніх режисерів, які були видані під загальною назвою «Питання кіномонтажу», Ромм порівнював кінофільм з літературним твором на макро- та мікрокомпозиційному рівнях: «Подібно до того як прозовий літературний твір ділиться на глави, глави – на частини розділів (абзаци), а абзаци – на фрази від крапки до крапки, точно так само в монтажній будові картини існує своя складна архітектоніка, складне співвідношення частин» [13, с. 270]. Монтажні фрази, які складаються з рухомих або нерухомих кадрів, стверджує режисер, – це неначе абзаци картини, а декілька монтажних фраз утворюють вже епізод.

Так само як і Ейзенштейн, Ромм звертав особливу увагу на творчість О. Пушкіна, вважаючи, що в його творах можна знайти зразки справжньої кінематографічності. Аналізуючи повість «Пікова дама», він знаходить в ній чіткі, завершені монтажні фрази, які автор будує неначе за законами кінематографу. Режисер аналізує уривок, у якому Герман опинився перед будинком графині. Він починається з загального плану – з опису вулиці, потім йде середній план – під'їзд та карети біля нього. А далі – крупний план людей, які виходять з карет: *«Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башимак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара»* [13, с. 90]. Але і в цьому, здавалося б, звичайному прийомі – крупному плані – Пушкін використовує, як зазначає Ромм, гострий образний прийом – «частина замість цілого». «Частина замість цілого» або *pars pro toto* – це риторичний прийом, варіант синекдохи, який полягає в заміні назви предмету назвою його частини. Ейзенштейн, пояснюючи цей прийом, зазначав, що він є засобом примусити виникнути в уяві образ явища, а не зображувати явище. Кадр, а особливо крупний план, є частиною (тобто *pars*), яка, згідно цього закону, викликає в свідомості добудову цілого образу (тобто *toto*). Ейзенштейн наголошує, що образ, який виникає завдяки цьому прийому, та образ, який народжується завдяки зіткненню двох кадрів, зовсім не є

однаковими. У другому випадку кадр-образ фактично вже зображений режисером, це продукт чужої волі, вважає Ейзенштейн, тоді як в першому випадку зображення образу є уявним, «тобто на основі заданого pars – індивідуально в кожній глядачі по-своєму побачене, по-своєму створюване, по-своєму створене (toto). Абсолютно ясно, – продовжує свою думку режисер, – що ступінь інтенсивності *переживання такого образу* набагато сильніший, ніж *зображення, яке виконано і створено кимось іншим*. У даному випадку буде залучений весь творчий апарат уяви глядача» [16, с. 409]. Якщо деталь (pars), вірно підібрана, то це дозволяє, зазначає Ейзенштейн, колосально зекономити засоби.

Інший дослідник кінематографу В. Божович зауважив, що саме використання прийому «частина замість цілого», принципу монтажного поєднання контрастних елементів, розклад дії на фази та їх поєднання в залежності від замислу автора і є ознаками природного кінематографічного бачення письменника [2, с. 58].

Отже, Пушкін, згідно цього прийому, не зображає людей, які виходять з карет, а за допомогою крупних планів звертає увагу на їх взуття, і тим самим дає зрозуміти, до яких соціальних станів вони належать. Ці «кадри» не лише яскраво образні, а й інформаційно насичені. Цьому сприяє те, що Пушкін вдається до різних ракурсів бачення цього дійства з точки зору Германа. Коли він описує ноги та взуття людей, які виходили з карет, то це ракурс на рівні очей Германа, бо карети у той час були дуже високі; коли ж у наступній фразі Пушкін пише, що «шуби та плащі миготіли повз величавого швейцара» [13, с. 90], то використовує ракурс зі спини. Ромм наголошує на тому, що О. Пушкін «малює світ майже завжди так, як це робить гарний кінематографіст – у вигляді змінюваних, рухомих, чітко обмежених у просторі картин, які можемо для простоти називати кадрами. У кожній з таких послідовно виникаючих картин-кадрів ми легко знаходимо і крупність, і ракурс» [13, с. 216].

Так само детально Ромм аналізує кадрування окремих фрагментів поеми «Мідний вершник», знову доводячи, що письменник користувався, звичайно ж, на підсвідомому рівні головними законами монтажу, які стали визнаними і набули теоретичного усвідомлення як засоби кінопоетики лише в 20-х роках ХХ століття. Це, наприклад, закон монтажу за крупностями.

Наведемо уривок з поеми, який аналізує Ромм:

*Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,*

*Вскипела кровь. Он мрачен стал
 Пред горделивым истуканом
 И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! —
 Шепнул он, злобно задрожав, —
 Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
 Бежать пустился. Показалось
 Ему, что грозного царя,
 Мгновенно гневом возгоря,
 Лицо тихонько обращалось...
 И он по площади пустой
 Бежит и слышит за собой —
 Как будто грома грохотанье —
 Тяжело-звонкое скаканье
 По потрясенной мостовой.
 И, озарен луною бледной,
 Простерши руку в вышине,
 За ним несется Всадник Медный
 На звонко-скачущем коне; ...*

Аналізуючи опис сцени, коли Євген перебуває біля пам'ятника Петра, Ромм доводить, що спочатку автор дає загальний план, а потім поступово починає прискорювати монтажний темп та наближати «камеру» до цих двох героїв. «Можна представити собі цей кадр, – аналізує уривок з поеми Ромм, – як наїзд або ряд поступових укрупнень, бо Євген бачиться рядок за рядком все ближче:

*«Стеснилась грудь его...» (поясний план),
 «... Чело*

*К решетке холодной прилегло...» (голова кризь решітку),
 «Глаза повернулись туманом...» (лоб та очі)*

Іншими словами, Пушкін пильніше вдивляється в Євгена, все ближче підводить нас до нього» [13, с. 216]. А потім поет знову «віддаляє камеру», щоб ми мали змогу побачити ще й Петра, потім знову наближає до Євгена з метою продемонструвати його емоції від цієї зустрічі. Через те, що весь твір побудований на зорових образах, зазначає режисер, Пушкін передає внутрішній стан свого героя, показуючи крупними кадрами вираз його обличчя та очей. Монтажну фразу письменник, як завжди, завершує знову загальними планами, тим самим уповільнюючи монтажний ритм. Ці останні кадри є яскравими зорово-звуковими картинками. «Отже, в даному уривку можна знайти, – завершує свій аналіз М. Ромм, – і мізансцену, і монтаж, і ракурс, і зміну крупності кадру, що разом є могутнім знаряддям кінематографічного мистецтва» [13, с. 220]. Ці роздуми видатного режисера і теоретика кіно ще раз підтверджують думку, що високохудожній

літературний текст, як правило, відзначається своєю яскравою візуальністю, яка організована письменником на принципах, що пізніше, уже з появою мистецтва кіно, будуть іменуватися як кінематографічні.

Багато уваги М. Ромм приділив творам Л. Толстого, вважаючи, наприклад, текст роману «Війна і мир» підручником з монтажу та кінодраматургії для режисерів. Він наголошує, що в цьому творі вперше в історії поетики жанру роману великі частини монтуються за внутрішньозмістовими, а не за зовнішньосюжетними ознаками. Аналізуючи у своїх лекціях поетику цього роману в аспекті його кінематографічності, Ромм виокремлює монтажні фрази, розбирає їх за кадрами. Він показує на чисельних прикладах, наскільки письменник володіє монтажним мисленням. На відміну від Пушкіна, для манери якого характерний тонкий внутрішньоєпізодний монтаж з точним підбором деталей, «Толстой немов би живописує крупними мазками» [13, с. 300]. Він є повчальним в плані монтажу більш крупних частин твору, при веденні монтажної драматургії, хоча в нього теж можна знайти завершений, чіткий внутрішньоєпізодний монтаж.

Відмінною рисою творів Льва Толстого є активне використання різних видовищно-афектних моментів. Письменник застосовує їх не просто заради видовищного ефекту, а задля розкриття характеру героїв, щоб показати, через які випробування вони проходять. Деякі мізансцени автор буде взагалі як чисте видовище, навіть без звуку. Як приклад Ромм наводить епізод з П'єром Безуховим під час розстрілу, коли той втрачає на час слух і може лише бачити цю трагічну сцену. Цей епізод, відзначає Ромм, автор буде, акцентуючи на його візуальності. Тому заради більшого ефекту він взагалі «вимикає» звук. Або ж не менш видовищна сцена в іншому романі автора «Анна Кареніна», коли Каренін розмірковує про ситуацію, що склалася з Анною, та про розлучення з нею. Тут Ромма захоплює те, як «Толстой неначе дає оператору та режисеру світлові вказівки у поєднанні з мізансценою» [13, с. 81]. Коли Каренін, розмірковуючи, ходить по дому і входить до світлої кімнати, де все знайоме та близьке, йому здається все одразу зрозумілим, рішення приходить саме собою. Але ж коли він далі заходить до темної кімнати, то все знову повертається до первісного стану, стає незрозумілим. На думку режисера, ця сцена є яскраво кінематографічною та видовищною.

Пушкін та Толстой, зауважує Ромм, взагалі багато уваги приділяють значенню світла при розкритті внутрішніх конфліктів своїх героїв. У «Піковій дамі» Пушкін зображує крупним планом Германа, коли той, освітлений вуличним ліхтарем, стоїть вночі під будинком графині. Ромм відзначає, що для літературного твору ніби то не так важливо, чи освітленою є людина, чи ні, але письменник має настільки кінематографічне бачення, що показує свого героя у тяжкі хвилини роздумів саме так, щоб читач міг його краще роздивитися [13, с. 290]. Н. Горницька у своїй праці,

присвяченій Пушкіну, написала: «Багатий арсенал кінематографічних засобів – монтаж, світло, своєрідне кадрування – зробили «Пікову даму» єдиною в своєму роді й суто кінематографічним явищем» [3, с. 286].

Роман Еміля Золя «Пастка» теж зацікавив Ромма елементами кінематографізму у своїй поетиці. Він сповнений гострими, видовищними епізодами, видовищними образними характеристиками середовища. Автор так мобілізує зображальні засоби, що вони «викликають зорові образи надзвичайної сили» [13, с. 86].

Стосовно використання монтажної конструкції, проза французького письменника також виявляється цікавою. Він використовує паралельний монтаж, але дає не дві окремі сюжетні лінії, а показує то головну героїню твору Жервезу, то якихось людей, місто, то знову Жервезу. Ромм зауважує, що цим чергуванням інтимних сцен з масовими видовищами, Золя вводить читача у зображуване середовище, створює необхідний настрій. А зображення підйому сходами одного з персонажів роману до помешкання, де живе Жервеза, режисер взагалі вважає ідеальним для постановки у кіно, – тут внутрішнє кінематографічне бачення письменника проявило себе найяскравіше. В цьому епізоді Золя немов би використовує і декорації, і світло, чітко вимальовує мізансцену: *«Справді сходи В, сірі, брудні, зі засмальцьованими перилами, з пооббиваними стінами, що наскрізь пропахли міцним кухонним запахом. На кожному поверсі в обидва боки від сходів відходили вузькі, лункі коридори; до них вели жовті двері, замазані до чорноти брудними руками. [...] Вузький темний коридор з облупленою штукатуркою, де не де освітлений тьмяними газовими ріжками, йшов вдалину й іноді роздвоювався. Зовсім однакові двері слідували одна за одною, як у в'язниці або монастирі; майже всі вони були широко відчинені, і всі кімнати із їх злидненим умеблюванням були пронизані рудувато золотистим світлом теплого липневого вечора. Нарешті вони підійшли до зовсім темного проходу»* (переклад мій. – А. М.) [19, с. 24–25].

Ейзенштейн теж відзначав майстерність письменника у створенні яскравих кінематографічних образів, його «кінематографічне» образне мислення: «Золя бачить предметно. Він пише людьми, вікнами, тінями, температурами... Сторінку Золя можна просто розномерувати у монтажний лист і за частинами роздавати у робочі цехи» [18, с. 94]. Режисер наполягав на тому, що Золя володів мистецтвом бачити та відчувати усіма п'ятьма відчуттями. Але найважливіше в поетиці письменника з позицій кінематографізму є те, що його творам властиві лаконізм у створенні образів речей та людей, лаконізм побаченого ракурсу, а також мистецтво *paris pro toto*. Цьому Ейзенштейн закликав кіномитців вчитися у Золя. «Розкрийте будь-яку сторінку Золя. Вона настільки пластично написана, – захоплюється режисер, – що по ній буквально можна робити «виписки», починаючи з ремарок режисера (емоційна характеристика сцени), точних

вказівок декоратору, освітлювачу, реквізитуру, артистам та іншим» [16, с. 309].

Окремо зупинимося на розгляді паралельного монтажу в літературі докінематографічного періоду. Загальновідомо, що американський режисер Гріффіт, який вважається винахідником паралельного монтажу в кіно, взяв цю ідею саме з літератури, передусім у Діккенса. Паралельний монтаж є різновидом міжкадрового монтажу. За визначенням Н. Агафонової, він будується як чергування сюжетно-незавершених дій, які передбачають можливість їх мисленнєвого поєднання у сприйнятті людини [1, с. 47]. В. Шкловський зазначає, що суть цього художнього прийому полягає у тому, що головного персонажа однієї частини паралельної побудови залишають в найкритичніший момент та звертаються до іншої паралельної дії [15, с. 32]. Паралельний показ двох або більше сюжетних ліній в романі часто використовується з метою гальмування розвитку подій. Прикладів цього прийому в літературі можна знайти багато, але показовими, на думку Ромма, в цьому плані є романи Льва Толстого «Війна та мир» та «Анна Кареніна», що «побудовані за всіма принципами паралельного монтажу з одночасним веденням ряду ліній» [13, с. 284]. Сам початок «Війни та миру» – це яскравий приклад цього художнього прийому, коли письменник паралельно описує обстановку і настрої у домі Ростових, де панує радість, свято, любов, танці, та дім Безухових, де вмирає старий граф і панують смуток, темрява і свари через заповіт. Толстой робить це дуже контрастно, у відповідності з законом монтажу атракціонів Ейзенштейна. Тільки завдяки такому контрастному показу цих двох домівок, завдяки постійному зануренню то в атмосферу радості, то в атмосферу великого горя, реципієнт глибше та гостріше сприймає зображуване.

Толстой, на думку Ромма, використовує також паралельний монтаж з метою застосування такого важливого художнього прийому як *спосіб відображеної дії*. Цей прийом полягає у тому, що письменник доводить розвиток подій до кульмінаційного моменту, але саме в кульмінації припиняє показувати безпосередньо саму дію, а показує «крупним планом» іншого персонажа і через показ його емоційної реакції характеризує зображувану подію. Режисер вважає, що цей вживаний у літературі прийом має пряме відношення до кінематографічного способу відображення дійсності. У сучасному кіно цей прийом використовується задля підтримки інтересу глядача, тому в кожному кадрі, кожній монтажній фразі або дії має бути якась недомовленість, не до кінця виражена інформація. Отже, усвідомлення цього психологічного закону та активне застосування художнього прийому відображеної дії є ще однією рисою вродженої кінематографічності письменника.

Прикладів таких прийомів у літературі Ромм наводить багато. Скажімо, у батальних сценах «Війни та миру» автор не дає опис самого бою, а готує читача до сприймання цієї події різними зображальними

засобами і лише потім показує батальні сцени з точки зору якогось персонажу з тилу або через уривчасті враження самих учасників. Гострі конфліктні ситуації Л. Толстой також розкриває з допомогою цього методу. Ромм, наприклад, відзначає, що кульмінаційні моменти дуелі П'єра Безухова з Долоховим письменник показує через сприймання іншими учасниками, а «кадри» пострілів взагалі дає лише у звуці. «Чим сильніше та динамічніше розвиток внутрішнього конфлікту, що закладений в епізоді, тим, як правило, вигідніше застосовувати такі прийоми відходу від центральної дії, відпрацьовувати цю дію на її сприйнятті. [...] Різко же виражений конфлікт, який одразу поведе глядачів за собою, дозволяє відходити від нього скільки завгодно. Це давним-давно відкрито в кінематографі, але ще раніше, як бачите, – розповідає своїм студентам Ромм, – вже використовувалося в літературі» [13, с. 314].

Цікавою з точки зору використання монтажу та ритму є структурування п'єс В. Шекспіра. Манера драматурга настільки насичена прийомами кінопоетики, що стає зрозумілим, чому його твори так часто екранізувалися. О. Ліпков прийшов до висновку, що такий інтерес багатьох митців до драматургії Шекспіра полягає у яскраво вираженій «кінематографічності» його п'єс. На підтвердження своєї думки дослідник цитує видатного режисера та сценариста Джона Емерсона, який екранізував «Макбета» в 1916 році: «Під час роботи над сценарієм з'ясувалося, що задача не така важка, як я очікував. Насправді вона була вражаюче легка, тому що шекспірівська драматургічна структура набагато ближче за формою до кіно, ніж сучасна п'єса або роман» [10, с. 31]. Ліпков знаходить цю близькість у динамічності сюжету, у його дієвості, у монтажній побудові творів. А Пітер Брук підкреслював, що п'єси Шекспіра писалися саме для безперервної вистави, що їхня кінематографічна структура з чергуванням коротких сцен, що розривалася другорядними сюжетними лініями, – усе це частина тієї єдності, яка розкривається лише в своїй динаміці, тобто в безперервній послідовності цих сцен, без якої міцність і сила їх впливу ослаблюється в тому ж ступені, як це б сталося з любим фільмом, якби його стали демонструвати з зупинками та музичними вставками між кожною частиною» [6, с. 3].

Завдяки тому, що п'єси Шекспіра сповнені різних кіноприймів, в тому числі і монтажних, до них неодноразово зверталися не тільки як до невичерпного джерела сюжетів для екранізацій, а й до таких, де можна було знайти чудові зразки монтажних побудов та пластичних вирішень в зображенні сцен. Ліпков пише, що, наприклад, Ейзенштейн звертався до шекспірівського «Макбету» при зображенні битви у своєму фільмі «Олександр Невський», а американський режисер та сценарист Олсон Уеллс взагалі сказав одного разу: «Якщо б Шекспір жив сьогодні, він, напевно, був би кінорежисером» [10, с. 59].

Побудову монтажних фраз у Шекспіра розбирав і Ромм. На своїх лекціях він пропонував звернути особливу увагу в п'єсах драматурга на підбір останніх кадрів кожної монтажної фрази, які є перехідною сходинкою до наступної фрази, дії – такі прийоми створювали відчуття композиційної завершеності. Монтажні фрази у Шекспіра чітко й ритмічно правильно організовані, перші і останні «кадри» неначе рамки думки, замикають епізод. «Шекспір веде велику сцену в білих віршах, без рими, – продовжує свій аналіз Ромм, – але два останні рядки в сцені він зазвичай римує. Цим одразу створюється відчуття крапки, завершеності епізоду» [13, с. 276].

Шекспір ще задовго до виникнення теорії «монтажу атракціонів» Ейзенштейна відчув значимість різних атракційних засобів у художньому творі. Досить часто драматург вводить в свої п'єси різні гумористичні діалоги з метою «вивести» реципієнта з одного настрою і підвести до іншого, змінюючи його стан від зосередженої напруги, емоційного співпереживання до розслабленого споглядання. А потім він несподівано знову струшує свідомість читача якоюсь подією. Це ще одна кінематографічна риса творчості драматурга. Недарма Пітер Брук писав: «Після епохи Шекспіра світ не знав театру, який би так притягував глядача, як це робить сьогодні футбольний матч, театру такого ж реалістичного, як телебачення, такого розбещеного як мюзік-холл» [6, с. 2].

Шекспір умів на інтуїтивному рівні відчути та дуже вдало використати закони людського сприймання, що можливо і зробило його п'єси безсмертними. Думається, що саме наявність у митця відчуття та розуміння законів людського сприйняття є одним із складових його художньої обдарованості. Вочевидь, що ця риса художнього таланту є одним із чинників вродженої «кінематографічності» письменників докінематографічної ери. Саме ця риса, яка органічно поєднана із добре розвинутою образною уявою, допомагає закодуванню у художнє слово яскравих візій.

Цікавим видаються спостереження Ейзенштейна та Ромма, що стосуються ролі пунктуації в словесному мистецтві як ознаками монтажу. Ейзенштейн наводить уривок з твору Грибоедова «Горе від розуму», де знаки пунктуації означають розподіл на «кадри»:

*Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек!! и булавок!!!
И книжных и бисквитных лавок!!!..*

Ейзенштейн пише, що знаки оклику свідчать про те, що «кожному з цих атрибутів туалету відведений свій крупний план та перелік їх подано кадрами, які *монтажно* змінюються» [16, с. 186]. Таких прикладів, де знак оклику посеред речення відокремлює наступний «кадр», режисер знаходить багато у Грибоедова. Окремо Ейзенштейн зупиняється на подвійних та

потрійних знаках оклику. Він вважає, що вони свідчать про зростаюче укрупнення планів, про збільшення розмірів деталей.

Цікавим видаються спостереження Ромма, що стосуються ролі пунктуації в словесному мистецтві як ознаками монтажу. На лекції, присвяченій питанням монтажу, він навів приклад з «Пікової дами» О. Пушкіна, де автор ділить фразу не крапками, а саме крапками з комою. Тим самим поет, на думку Ромма, дає один загальний план або низку кадрів: *«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты»* [13, с. 287]. Іноді Пушкін після деяких фраз ставить крапку і тире, що свідчить про те, що почалась наступна монтажна фраза. Режисер вважає, що таким чином Пушкін прямо натякає на роздільне бачення світу, хоча б тим, що він увесь час зупиняє читача то крапкою, то крапкою з комою і навіть крапкою і тире.

Цікавим з точки зору використання літературного монтажу є прийоми вираження плину часу у Пушкіна. Б. Єгоров визначає, що в літературі саме Пушкін «вперше включив особистий час героя в історичний час; зіставив момент теперішнього з минулим часом та вивів теперішнє з минулого» [12, с. 161]. Б. Мейлах теж наголошує на тому, що поет був першовідкривачем поетичних способів «зупиняти» або «розтягувати» час [12, с. 8]. Прикладом кінематографічного прийому «розтягування» часу є епізод з «Пікової дами», коли Герман чекає дванадцятої години, щоб увійти в дім графині. Н. Горницька, аналізуючи цей епізод, вказує, що Пушкін використав «прийом, еквівалентом якого у сучасному кіно є крупний план часу, на сто років раніше за кінематографістів: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать – и все умолкло опять» [3, с. 283]. Пушкін майстерно створює в цій сцені відчуття часу, причому цей образ є як зоровим, так і слуховим. Зорове бачення він передає «кадрами» з годинником, на який герой увесь час дивиться, а слухове сприйняття автор передає вже боєм годинника. Горницька вважає, що Пушкін створив в цьому епізоді психологічно вмотивований звуко-зоровий образ часу.

Довженко також посилався при застосуванні прийому «розтягування» часу в своїх фільмах на літературу, а саме на твори Гоголя. «В описі Гоголя в «Тарасі Бульбі», в цьому геніальному сценарії, який написаний Гоголем сто років тому, йдеться про те, як заряджають закордонне зброя, і перед тим, як заряджають закордонне зброя, і перед тим, як вистрілити. Гоголь описує, ще не вистріливши, задалегідь, як заплачуть ті, по яких вистрілять. А потім стріляють» [7, с. 72–73]. Отже, цей літературний прийом стає з часом суто кінематографічним, піддавшись, звичайно, змін та удосконалень, але, як ми можемо вже зробити висновок, більшість прийомів кіно були від початку вироблені та розроблені впродовж століть в літературі.

Стосовно використання монтажного методу при організації часу з метою досягнення особливої емоційної напруги, цікавим є епізод з роману Гі де Мопассана «Любий друг», коли головний герой Жорж Дюруа о 12.00 ночі чекає на Сюзанну. Тут автор монтажно розтягує час з метою підкреслити емоційну значущість цієї миті для головного героя, щоб зосередити увагу читача на саме психологічному забарвленні моменту. Цей епізод докладно аналізує Ейзенштейн у своїй праці «Монтаж 1938», підкреслюючи, що автор показує дванадцятю годину ночі як емоційний образ, а не як просто астрономічний час. Мопассан з цією метою описує, як годинники б'ють дванадцять в різних місцях знову і знову і таким чином примушує реципієнта пережити це відчуття опівнічного часу. Окрім того, автор створює не просто пластичний образ часу, а й звуковий. «Цей приклад, – пише Ейзенштейн, – може бути зразком найтоншого монтажного письма, де «дванадцять годин» у звуці виписано цілою серією планів «різної величини»: «десь вдалині», «ближче», «зовсім далеко» [16, с. 165]. Режисер вважає, що це три окремі кадри-плани – загальний план, середній та ще більш загальний.

Ейзенштейн окремо виділяє також роман Джойса «Уліс» за його «розтягування» часу. Цей твір з'явився на початку ХХ століття в саме той період, коли молодий режисер був у творчому пошуку нових художніх прийомів. Ейзенштейн зазначає, що цей роман – це крупний план одного дня життя посереднього чоловічка розміром до семисот тридцяти п'яти сторінок.

Особливої уваги заслуговує ще один монтажний прийом з часом, а саме – прийом неспівпадіння хронологічної послідовності подій з композиційною структурою твору або сюжетна перестановка. Цей прийом є прикладом використання монтажу як методу побудови літературного твору. За визначенням В. Шкловського, *сюжетна перестановка* – це «таке явище, коли в художньому творі події подані не в порядку послідовності, а в якомусь іншому» [15, с. 31]. Цей монтажний прийом використовується в літературі, а тепер і в кіно, з метою досягнення певного емоційного стану, емоційного напруження. Шкловський наводить приклади з літературних творів, демонструючи, як активно і часто письменники застосовували цей прийом в словесному мистецтві. Пушкін в «Пострілі» спочатку показує Сільвію під час тренування у стрільбі з пістолету, а потім вже розповідає про його незавершену дуель з графом.

Ще однією ознакою яскравого кінематографічного бачення поета є застосування різних атракціонів з метою максимально ефективно впливати на читача. Термін «атракціон» використовувався у цирку ще на початку ХІХ століття, але відкрив його для кіномистецтва Сергій Ейзенштейн. Він визначав атракціон як «будь-який агресивний момент театру, тобто всякий елемент його, що піддає глядача чуттєвому або психологічному впливу, практично вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні

потрясіння того, хто сприймає ...» [16, с. 270]. Творчість Пушкіна є показовою в плані застосування атракціонів. О. Ліпков у своїй книжці «Проблеми художнього впливу: принцип атракціону» наводить декілька прикладів з творчого набутку поета. Так, атракціон-краса можна зустріти в вірші Пушкіна «Красуня»:

*Но, встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно* [9, с. 42].

Дослідник переконує, що примусити зупинитися навіть від захвату красою вже є атракційним ефектом або «ай-стоппером», якщо застосувати сучасний кінематографічний термін стосовно цього прийому. Атракціон-жорстокість або атракціон-смерть можна знайти у Пушкіна, коли він описує страту в «Полтаві» [9, с. 71]. «Атракціони, – пише Ліпков, – саме в силу здатності привертати загальну увагу і виступають в ролі свого роду драматургічних магнітів, які поляризують силові лінії сюжету, оголюють етичні позиції, виявляють конфлікти протидіючих сил, що приводить їх до зіткнення» [9, с. 205].

Особливого зацікавлення викликає приклад, наведений Ейзенштейном у своїй статті «Вертикальний монтаж». Це зноско до записів в «Щоденнику» братів Гонкурів від 18 вересня 1867 року. В цьому епізоді вражає те, що монтажні елементи, виражені у різних крупних планах та ракурсах, апелюють майже до всіх органів почуттів. Наведемо зображення цього епізоду, взяте зі статті режисера: «У двох кінцях залу, занурених у глибоку тінь, – поблискування гудзиків і рукояток шабелів поліцейських. Блискучі члени борців, що спрямовані у простір яскравого світла. Зухвалий погляд очей. Ляскання долонь по шкірі при боях. Піт, від якого несе запахом дикого звіра. Блідий колір обличчя, що зливається з білявим відтінком вусів. Тіла, що рожевіють на місцях ударів. Спиночки, з яких струмує піт, як з каменів водостоків. Переходи фігур, що волочаться на колінах. Піруети на головах і т. д. і т. д.» [16, с. 191].

Ейзенштейн робить розподіл «кадрів» згідно їх апелюванню до органів почуттів:

1. Дотиково-фактурні (мокрі спиночки, з яких струмує піт).
2. Нюхові (запах поту, від якого несе диким звіром).
3. Зорові:
 - світлові (глибока тінь і блискучі члени борців, що спрямовані в повне світло; гудзики поліцейських і рукоятки їх шабелів, що поблискують з темряви).
 - кольорові (бліді обличчя, біляві вуса, тіла, що рожевіють в місцях ударів).
4. Слухові (клацання ударів).
5. Рухові (рухи на колінах, піруети на головах).
6. Суто емоційні, "ігрові" (вираз очей) і т. д.

Завдяки такому детальному розбору ми бачимо, наскільки талановито та майстерно зроблений цей опис. Через залучення майже всіх органів відчуттів створюється настільки детальна та завершена візія цієї асени, що виникає враження демонстрації гарно знятого фільму.

Особливо повчальною з точки зору кінопоетики є творчість Тараса Шевченка. Дослідниця живописної складової творчого набутку Шевченка Леся Генералюк вважає, що вся творчість митця надзвичайно багата на кінематографічні прийоми. На її думку це обумовлено особливою візуальною обдарованістю, яка до того ж ще була огранена високопрофесійним досвідом живописця. Це позначилося на всій його словесній творчості. Шевченко чудово загодовував у слово картини, що виникали перед його внутрішнім зором (див.: книжку Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук.думка, 2008. – 544 с.). «Ідучи за “вказівками”, що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т. Шевченка, – пише стосовно цього Григорій Клочек, – можна писати художні полотна. Тут прямий зв’язок між образними візіями, що з’являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження» [8, с. 9–10]. Ця особливість художнього мислення поета, що проявилася в образах, сконструйованих за правилами мистецтва живопису, обумовила наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-«кадрів», які дуже часто співвідносилися та з’єднувалися за принципами кінематографічного монтажу. Таким чином пояснюється природа появи елементів кінопоетики ще в докінематографічний період. Тут слушно прислухуватися до думки В. Божович: «Кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень. А попередні десятиліття можна розглядати як період внутрішньоутробного розвитку кіно (Підкр. моє. – А. М.), його поступового визрівання у лоні старших мистецтв, котрі, зі свого боку, підходили до рубежу різних структурних мутацій» [2, с. 6]. Отже, багато факторів посприяли тому, що твори Шевченка – це неначе сценарії до фільмів з чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. С. Фрейліх в своїй книжці «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського» аналізує сцену з поезії Шевченка «Катерина»:

*«Бежит по лесу босая,
И в сугробах тонет,
То Ивана проклиная,
То просит, то стонет.
До опушки добежала -
Да к пруду спустилась,
Возле проруби широкой
Вдруг остановилась.*

*Прими, боже, мою душу,
И ты - мое тело!...
И вода над нею глухо,
Глухо прошумела» [14, с. 445].*

Дослідник виділяє тут монтаж за крупностями (на початку – босі ноги, у кінці – ополонка), послідовну зміну місць (тобто зміна місць точок зйомок) – ліс, замети, галявина, ставок. На думку Фрейліх, тут наявний також прийом непрямого зображення в епізоді. Дослідник зазначає, що Шевченко не показує, як Катерина кидається до ополонка, а подає лише крупний кадр: «вода над нею глухо, глухо прошумела». Цей момент є також прикладом застосування Шевченком атракціону: «дія, таким чином, розпочавшись на загальному плані, – аналізує Фрейліх, – завершується на крупному, і він вступає раптово, тривожно, немов ударом трансфокатора» [14, с. 446]. Отже, в цьому невеличкому епізоді Шевченко неначе справжній кінорежисер застосував різні кінематографічні прийоми, завдяки яким візія цієї трагічної події вибудовується напрочуд завершеною, емоційною, яскраво образною. Поет зміг створити завдяки прийомам монтажу декілька справжніх картин-кадрів, які поєднуються в один загальний коротенький фільм про загибель Катерини. Цей приклад знову ж таки свідчить про те, що дійсно геніальним митцям були притаманні яскраве внутрішнє бачення та монтажне мислення, і завдяки цьому візії, які виникають під час прочитання творів таких митців, наділені художньою енергією.

Багато уваги аналізу саме мізансцен в зорових мистецтвах приділяє Сергій Юткевич. Він розбирає в своїй книжці «Контрапункт режисера» уривок зі «Співаки» І. Тургенєва, де автор попадає в кабак, в якому незабаром відбудеться змагання двох співаків. Цей кабак автор подає в чисто кінематографічній манері, як справжній режисер. «Тургенєв дає, – зазначає Юткевич, – не тільки психологічні та портретні характеристики діючих осіб, планування та мізансцену, але й навіть такий компонент, як світло, грає в цій сцені істотну роль, надаючи їй певний колорит» [20, с. 85]. Отже, режисер виділяє в цьому невеличкому уривку різні мізансцени, ракурси, плани, світло, звуковий супровід. Він наводить приклад точного монтажного бачення письменника, який в мізансцені зовсім в кінематографічній манері подає плани-«кадри» персонажів:

- I. «Я внимательно поглядел кругом: все лица выражали напряженное ожидание».
- II. «Сам Дикий-Барин прищурился».
- III. «... мой сосед, мужичок в изодранной свитке, и тот даже... вытянул шею».
- IV. «Моргач запустил руку в картуз и достал рядчиковый грош».
- V. «Все вздохнули».
- VI. «Яков покраснел».
- VII. «А рядчик провел рукой по волосам».

Таких прикладів мізансцен у Тургенєва можна знайти багато. І хоча деякі, як зазначає Юткевич, зовнішньо досить скупі та мають спокійний темп, але їх виділяє внутрішня ритмічна сутність.

Ще одним письменником, творчість якого виявилась передвісником нових змін в культурі, був Антон Чехов. У творчому спадку письменника можна знайти цілий арсенал різних художніх просторово-часових варіацій. Його називають першим письменником ХХ століття через те, що в його творах проявилися всі ті ознаки, які потім характеризували літературу та культуру ХХ століття. За Горницькою, цими кінематографічними ознаками літератури є лаконічність, конкретність бачення, видовищність, пластичність [4, с. 39]. Чехов дійсно мав яскраве зорове бачення, він відчув нові віяння в мистецтві, зміни в ньому і зміг втілити їх у своїх п'єсах. «Чехова не потрібно оснащувати кінематографічними прийомами, – зазначає Фрейліх, – вони закладені в ньому. Чехов зблизив театр і кіно, його драматургія – предтеча кінематографічного дії» [14, с. 118].

Отже, приходимо до висновку, що вроджений кінематографізм характерний для митців слова, що наділені особливою здатністю до образно-зорових уявлень (візій). Апелюючи до всіх органів відчуттів, вони створювали чіткі, виразні, завершені візії, при цьому використовували на інтуїтивному рівні такі художні засоби, які згодом, з появою та розвитком мистецтва кіно, перетворилися у кінозасоби, стали надбанням кінопоетики. Наведені приклади ще раз переконують, що «кінематографізм» художнього мислення був притаманний багатьом геніальним видатним майстрам художнього слова. Тому Ромм на своїх лекціях переконував майбутніх режисерів, що «навчаючись кінематографу, ми з вами повинні вчитися в першу чергу у літератури. Література – це мати кінематографу» [13, с. 76].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основа анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
3. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура / Н. С. Горницкая. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – С. 278–304.
4. Горницкая Н. С. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. С. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: [сб. ст.]. – Ленинград: Искусство, 1985. – С. 3–59.
5. Демещенко В. В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. В. Демещенко // Вісник Книжкової палати : наук.-практ. журн. – Київ: Держ. наук. установа "Книжкова палата України імені Івана Федорова", 2008. – № 2. – С. 36–42.
6. Демещенко В. В. Вплив Шекспірівської драматургії на кінематограф ХХ століття [Електронний ресурс] / В. В. Демещенко // Мистецтвознавчі записки. – 2010. – № 17. Режим доступу до журн.:

http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2010_17/14.pdf

7. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»: Статьи, выступления, заметки / Александр Довженко. – М. : Сов.писатель, 1967. – 403 с.
8. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 9–10.
9. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона / А.И. Липков. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
10. Липков А. И. Шекспировский экран / А.И. Липков. – М. : «Искусство», 1975. – 351 с.
11. Пуніна О. В. Засоби кіно мови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / Ольга Василівна Пуніна. – Донецьк, 2011. – 19 с.
12. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [Б. Ф. Егоров]. – Л. : «Наука», 1974. – 300 с.
13. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х томах. Том 3 / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1982. – 576 с.
14. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. – М. : Академический проект, 2009. – 512 с.
15. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино / В. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – 456 с.
16. Эйзенштейн С. Изб. произв. в шести томах. Том 2 / С. Эйзенштейн. – М. : «Искусство», 1964. – 568 с.
17. Эйзенштейн С. Изб. произв. в шести томах. Том 5 / С. Эйзенштейн. – М. : «Искусство», 1967. – 600 с.
18. Эйзенштейн С. Кино и литература (Об образности) / С. Эйзенштейн // Вопросы литературы. – 1968. – № 1. – С. 91–112.
19. Золя Э. Западня. Собрание сочинений в 18 томах. Том 6 / Э. Золя. – М. : Правда, 1957. – 212 с.
20. Юткевич С. Контрапункт режиссера / С.Юткевич. – М. : Искусство, 1960. – 448 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мазурак Анна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика, взаємовпливи кіно і літератури, рецептивна поетика, кінопоетика.

СИМ СЛІЗ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Василь МАРКО (Кіровоград)

Розглядається творчість Івана Чендея на рівні структурних та функціональних особливостей символічних образів сльози, уточнюються оцінки окремих творів з погляду їхньої взаємодії з часом.

Ключові слова: концепт, образ-символ, архетип, духовність, господар, люмпенізація свідомості.

The article is devoted to the analysis of I. Chendey's creativity at the level of the structural and functional peculiarities of symbolic images of tears, the evaluation of some works in terms of their interaction with time are specified by the author.

Key words: the concept, the image-symbol, the archetype, the spirituality, the owner, the lumpenization of consciousness.

Хто добре знав Івана Михайловича Чендея, може засумніватися в доцільності визначати образ сльози як оцінкову категорію в його творах: чоловік твердий, він не давав сльозам волі. І все-таки в центр розмови кладу це загадкове слово, уживаючи його в значенні фізичного чи душевного болю, сигналу тривоги, критичної ситуації. Епізодів, де символічний образ сльози зафіксований номінативно, у творах Івана Чендея чимало. Це дало змогу згрупувати акцентовані епізоди навколо проблем, до яких періодично звертається автор, а саме: ставлення до Бога, релігії та церкви («Птахи полишають гнізда...», «Іван»); доля родини, роду й час («Червона цятка на снігу», «Березневий сніг», «Криниця діда Василя»); драма загубленого таланту («Цимбаланя»); біль господаря, позбавленого власності («Пайочка»); смерть як межовий стан людини й проблеми, пов'язані з ним («Останній дзвоник у вересні», «Калина під снігом»); болісні ситуації, проти яких сльози безсилі, бо замість омріяної долі людям дісталися втрачені надії («Чайки летять на Схід», «Ярина»). Письменник прагнув простоти, до якої читачеві й дослідникові треба сходити.

Число *сім* як сакральне у творах Івана Чендея не зафіксоване. Зате в міфологізованій народній свідомості воно відіграє активну роль. Поважне тлумачення дається йому в словнику «Українська міфологія», укладеному Валерієм Войтовичем. Наведу окремі штрихи того визначення: «Сім – божественне число Всесвіту. Складається з трійки – символу неба і душі і четвірки як символу землі і тіла. У ньому – образ бога блискавки і грому Перуна...»

«Сім кольорів райдуги; сім днів тижня; сім днів посту; сьомий день після створення світу – день відпочинку; сім небес; сім променів сонця...» [1, с. 585]. Число *сім* дає змогу виділити певні змістові епізоди у творах І. Чендея, систематизувати їх, простежити перехід від сакрального до естетичного наповнення традиційних образів-символів. Як наслідок, художнє письмо І. Чендея набуває оригінальності й виявляє зв'язок із традиціями.

У творах Івана Михайловича все точно й правдиве. Для нього не було заборонених тем. Він не піддавався ні внутрішньому, ні зовнішньому цензору; довіряв тій правді, серед якої виріс, основи якої засвоїв і захищав. Реального світу, в якому народився й жив письменник, уже немає. Залишився художній світ, створений ним. Авторська позиція сприймається тут як художній діагноз – оцінка суспільної моралі, рівня духовності людини. Відхилення від норм, сконцентрованих в авторському ідеалі, викликають тривогу, слугують застереженням.

На розхитування основ моралі – віри в Бога, поваги до церкви – І. Чендей реагував як на драму народу. У романі «Птахи полишають гнізда...» письменник зобразив тривогу й біль родини Пригар, пов'язані з вимушеним відступом від духовних традицій. Михайло Пригара тривожно роздумує над синовим розкладом уроків, у якому «закону божого не видно».

...Я хотів би, щоб їх вчили, по якому такому подобію і образу створений чоловік. Має він душу чи душі не має?» [2, с. 342].

Тут сліз іще немає. Є внутрішній спротив наступу атеїзму. Сльози будуть пізніше, коли помре Михайлів онук, бо «воно в гріху почалося, і бог йому віку не дав...» [2, с. 560]. Смерть малого Михайлика сприймається як покара батькам за порушення закону. Автор ще бачить вихід із ситуації, висловлений старим Пригарою у формі поради синові й невістці: «Повінчайтеся...» [2, с. 561].

Персонаж повісті «Іван» Каламар опинився в духовній прірві, з якої немає виходу. І. Чендей простежує деградацію представника люмпенізованої влади, котрому, за висновком попа Івана Стаха, «все авансом давалося!» [5, с. 335]. А старий селянин Мацола висловив думку – вирок Каламареві: «...ти ніякого Бога не маєш!» [5, с. 336]. Останній гріх Каламаря – заборона святити паски на Великдень.

Перебуваючи в критичному стані, Іван Каламар перегортає сторінки свого життя, щоб знайти «найщасливіший день». Та жоден згаданий Іваном день не був щасливим, бо Каламар поганив їх злом: щасливі дні сімейного життя з першою дружиною порушував зрадою, яка звела дружину в могилу; утвердження справедливості на селі в повоєнні роки звелося до пиятики й пограбування швейної машинки від удовиці Піковихи. Тільки зараз Каламар усвідомлює зміст гірких слів пограбованої, звернених до нього: «Майте святого Бога при собі, Іване! Ви – свій чоловік! Дитина машинку замозолила у панів гірко, а ви її забираєте» [5, с. 333]. Святого Бога Каламар не мав. Його розпачливий вигук «Де мій Бог?» [5, с. 338], – і його ридання виявилися запізними. Часу на каяття вже не було. Старий селянин Коциба так визначив причину смерті Каламаря: «Трутизна з'їла всього Івана, і віку йому вже не було» [5, с. 344]. У цьому вирокі зійшлися Божа правда й народна правда як досвід життя за християнськими законами, порушення яких несе неминучу покару.

З фінальною сценою життя Івана Каламаря, коли він вигукує: «Де мій Бог?» і тяжко ридає, – перегукується сцена на його похороні, коли Іванів батько не може заплакати за сином, «сльози як заклилися – не текли» [5, с. 343]. Хто скаже, кому було важче: синові, котрий відчув, що життя його кінчається і він стоїть перед вічною дорогою страждання, над якою раніше глузував; чи батькові, котрий, усвідомивши фізичну й духовну причини смерті сина, відчуває, що плачем Іванові вже не допоможеш, що сльозами й власного болю не полегшиш, бо синова смерть обірвала традиційний ритуальний зв'язок – оплакування – між поколіннями. Так у творах Івана Чендея взаємодіють концептуальні величини, утілені в символічному образі сльози, семантика якого (образу) закріплюється конкретним контекстом.

Друга сльоза в художньому світі І. Чендея стосується родини, роду. Письменник не ідеалізує патріархальних цінностей, але глибоко шанує

досвід трудової селянської родини, яка любила рідну землю, любила працю. У родині вчили шанувати батьків, пам'ять і честь роду, дбати про дітей. Серед родинних символів важлива роль належить колісці, через те вираз «Ми з одної коліски» визначав найвищий рівень спорідненості. На основі християнської й народної моралі формувались ідеали І. Чендея. Під селянською стріхою живуть їхні носії: Михайло Пригара, якого автор нагородив багатьма рисами рідного батька («Птахи полишають гнізда...»), мати Васирина, прообразом якої була мати письменника («Казка білого інею»), майстер Іван, його прообразом був тесть Івана Михайловича («Іванові журавлі»).

І. Чендей тонко реагував на занепад моралі в родині (оповідання «Постамент»), на занедбаність кореня роду (оповідання «Криниця діда Василя»), на послаблення родинних зв'язків, на порушення заповіді шанувати батьків (оповідання «Пилюлі з-за кордону»). Не менше болу викликають сторінки Чендеевих творів, де зображено смерть дитини через хворобу – явище, свого часу поширене на Верховині (оповідання «Василько»); через випадкове вбивство (пан лісник «з-за Дунаю» застрелив сільського хлопчика, прийнявши його шапку із заячого хутра за зайця, – оповідання «Червона цятка на снігу»).

А до якої групи болу віднести сльози Микулки Недича, позашлюбного сина партійного чиновника високого рангу? Хлопчик прийшов на перше побачення з батьком, але, відчувши холодне ставлення до себе, тікає від чоловіка, котрий справді був батьком Микулки. Їхнє перше побачення, мабуть, буде й останнім...

Складну ситуацію зобразив І. Чендей у романі «Скрип коліски». Деградований Вертун пропонує дружині Одоті припинити вагітність. Тільки мудрість і мужність жінки привели її до родинної коліски й коліскової як запоруки, що її дитина появиться на світ і виросте. Майбутній матері додають певності слова вчителя: «Коли, Одотю Федорівно, в Забережні не буде матерів, не буде уже й самої Забережі!...» [6, с. 485]. Але чи полегшать ці слова життя без батька майбутньому синочку або майбутній донечці Одоті Федорівни?

Родинні сльози у творах І. Чендея дуже розмаїті. Та всі вони однаково болять, і кожному автор кладе біля свого серця й біля нашого серця. Про одну скажу докладніше. Вона закодована в самій атмосфері оповідання «Криниця діда Василя», ставши наприкінці символічним знаком трагізму світу.

Причина самотності діда Василя не родинний конфлікт, не деградація його дітей, а складні суспільні обставини, коли молоді люди змушені шукати щастя за межами рідного краю. Сини діда Василя знайшли своє місце у світі, одружились. Приїхали з дружинами до батька, принесли щедрі подарунки. Але втратили зв'язок із родинним гніздом. Дома почувуються екскурсантами, жоден не має наміру повернутися додому й колісати діток у

родинній колісці. Чи можна кинути докір синам і доньці, котра мешкає в сусідньому селі, що батько помирає в самотині? Суб'єктивно ні. Але душа щемить, коли чужі люди випадково знаходять діда Василя в хаті мертвим, коли подарунки синів п'ятирічної давності пригодилися батькові для останньої дороги.

Після смерті батька діти продали рідне обійстя. Його нові господарі зрубали горіх – велет, який був знаковим для цілої околиці. У криниці, яку довгі роки доглядав дід Василь, пропадає вода. «В чому було відсвічувати мерехтливим зорям, до чого було задивлятися місяцю, коли ледве помітне гірка сльозинка?..» [4, с. 388] – такою фразою завершується оповідання.

Наведений штрих не випадковий у художньому світі І. Чендея. За труною діда Василя з цього обійстя відходить краса, якою милувалося не одне покоління його роду. Люди не тільки обробляли землю заради хліба щоденного, а й бачили зоряне небо в дзеркалі криниць. Зміліла вода сприймається як знак туги, як останні сльози за господарем, слід якого відтепер берегтиме сільський цвинтар.

Третя сльоза у творах І. Чендея пов'язана зі сферою духовності й таланту. Висока духовність і яскравий талант підносить людину, а занепад цих якостей призводить до руйнування особистості.

Талантом матері, дружини, господині нагородив Всевишній героїню повісті «Казка білого інею». Готовністю робити добро вона підноситься над буднями й стає в ряд носіїв ідеалу автора. Герой повісті «Іванові журавлі» за талановиті руки здобув повагу всіх, хто його знав, й одержав від них шанобливий титул Майстер. Усе, що він робив, було не лише надійним, а й красивим.

Поруч з образами персонажів, котрі мають талант жити, як мати й Майстер Іван, І. Чендей створив образи Цимбалані (однойменне оповідання) та Івана Купали (повість «Далеке плавання»), талант яких виходить за межі буденної праці.

Цимбаланя – талановитий народний музикант. Майстерно грала на багатьох інструментах, поки не захопилася чаркою, і її життя не перетворилось на глибоку драму. Живе без родини. Люди правду кажуть: «Не тоді народилася...» [4, с. 463].

Біографію героїні І. Чендей дає фрагментарно з позиції кількох нараторів. Вирішальне змістове навантаження несе оригінально побудований часопростір. Цимбаланя чужа в тому світі, серед якого живе. На весілля прийшла без запрошення і вже не як музикант. Серед сільської громади живе відчужено, на далекому кутку. Завершується оповідання символічною сценою, де журлива пісня Цимбалані порівнюється з голосом чорної кані, що просить дощу, голосом, готовим упасти самотньою сльозою болю.

Тугу Цилі (таке ім'я Цимбалані) за загубленим талантом і загубленою долею автор передає складною формулою: «Не лишень її серце плакало.

Плакала душа. Тільки очі не плакали...» [4, с. 450]. До подібного прийому письменник удавався в повісті «Іван», зображаючи біль Каламаря – батька на похороні сина. Невиплакані сльози Каламаря-старшого поглинула прірва бездуховності сина, а невиплакані сльози Цимбалани – складний синтез часу й особистої долі. Зате глибинною суттю душевні муки обох персонажів схожі.

І. Чендей був свідком однієї з найбільших драм ХХ століття: більшовицька влада позбавила його краян права власності, позбавляла радості володіння нивою, садом, лісом, радості, яка за довгі роки переходила в любов до рідного краю. Зі складним і болісним процесом великого грабунку пов'язана *четверта сльоза* у творах автора роману «Птахи полишають гнізда...». Михайло Пригара давно пережив грабунок землі державою. А тепер від нього забирають останнє – рідне обійстя, на якому працював він, його батько, дід, прадід. Письменник відчув естетичний зв'язок Пригари зі своїм осередком, зі світом, у якому живе. Ось фрагмент розмови Михайла з головою сільради Дмитром Славинцем: «А за вітер з полонини... За черешневий цвіт на Згариці ви чим мені заплатите?... – Нічим... бо тих грошей ще ніхто не наробив!» [2, с. 368]. Головний конфлікт роману, пов'язаний із руйнуванням патріархального світу, у центрі якого була постать господаря-власника, письменник намагається розв'язати в системі взаємодії цінностей *краса / правда* як основи взаємин *людина / влада*.

В іншому епізоді устами того ж Михайла Пригари письменник визначає економічну й філософську основи внутрішнього конфлікту героя. Пригара звертається до каменя-межовика: « – О, коли б ти мав силу!.. Тоді і я мав би силу!.. – прошепотів Михайло. Дивився, дивився на той камінь. – Ми сивіли і дивились на тебе, як на Бога. Ти мав силу і давав силу» [2, с. 591]. Більшовицька влада знехтувала *законом* власності, як основою моралі. Михайлові залишалась *надія і віра* на майбутнє. Але в житті вони виявились ненадійними...

Ще одну спробу розв'язати чи бодай пом'якшити конфлікт, у якому опинився Пригара, письменник робить у фіналі роману. Постать Михайла подано на тлі блакитного неба: у високо піднятих руках він тримає кирку на довгим держалні. Фігура Пригари нагадує романтизованих героїв мистецтва соціалістичного реалізму. Їхня штучна велич об'єктивно переносилась на образ Пригари, дегероїзуючи його: на колишньому власному обійсті Михайло був не господарем, а найманим робітником. Цієї суперечності не могла *зняти* (Гегель) добра воля окремого представника влади. Так сьогодні уявляється складна взаємодія тексту роману «Птахи полишають гнізда...» І. Чендея з часом.

Проблема *людина / земля / час* оригінально розв'язується автором у повісті «Казка білого інею» та оповіданні «Пайочка». Образ матері в повісті – один із найпоетичніших у творчості письменника. Згадуючи своє життя,

мати благословляє його, благословляє своїх дорослих дітей, як джерело її вічності. Перед її внутрішнім зором весь час стоїть образ гори-красуні Ясенови, до котрої прив'язана як до власної долі.

«Казкою білого інею», як символом краси й гармонії, Іван Чендей урівноважує гіркі й радісні думи матері, що не раз виливались у сльози розпачу. Але рятувала жінку її висока духовність, надаючи її буденній праці ознак місії.

Інший варіант долі жінки-верховинки зобразив І. Чендей в оповіданні «Пайочка». Його героїня Анна давно покинула верховинське село Забереж і мешкає в родині доньки Марії в Ужгороді. Задоволена, про пайочку землі, яку колись наділив їй тато, і не згадує. Та несподівана ситуація активізувала мрії про пайочку. Земляк Дмитро Довгий хоче купити від Анни ту ділянку землі. І її колишне поле несподівано відгукнулося в пам'яті, у душі й серці. І. Чендей тонко передає стан колишньої господині «питоменної пайочки». Їй захотілося «усього один голий раз босими ногами в сінокіс росяним полем тої пайочки піти... Мовби на крилах, вона подалась далеко-далеко від житла в кам'яниці... Вона знала – ніщо-ніщо до неї не повернеться, не повториться для неї, але все-все мимоволі повторилось в пам'яті та уяві, до всього її тепер повертала і все їй повертала пайочка землі на Делуці... І вона раптом сама хотіла до Збережі» [5, с. 126–127]. Донька такого стану матері не розуміє. Для доньки пайочка – звичайний шмат землі, з яким її ніщо не в'яже. А мати на пайочці зазнала щастя молодой господині. Через те останнє прощання з «питоменною» ділянкою Анні болить.

П'ята Чендеєва *сльоза* пов'язана зі смертю персонажа. В оповіданнях «Червона калина під снігом» й «Останній дзвоник у вересні» ця неординарна подія входить до концептуального поля пам'яті. Тут не названо концепту *сльоза*. Біль передано стильовими синонімами й описом стану героя. Це розширює художній діапазон твору.

...Після відходу Ірини, героїні оповідання «Червона калина під снігом», у кращі світи не минуло дев'яти днів. Біль її чоловіка Юрія ще свіжий. Але сліз уже немає. Замість них «ніби *стогін* один виривався болем» [5, с. 239]. Наприкінці оповідання особливо щемливого змісту набувають три деталі: *перший сніг*, *калина під снігом* і *криниця* при дорозі. Вони стали своєрідним концептуально-психологічним обрамленням десятирічних подружніх взаємин Юрія та Ірини. Перший сніг випав, коли вони побралися. Тоді ж напилися води з придорожньої криниці й побачили калину під снігом. Молода дружина захоплено вигукнула: «Червона калина під білим снігом! Краса яка!» [5, с. 249]. Пам'ять Юрія зв'язала два епізоди, віддалені часом. Через десять років після одруження, коли Ірини вже немає серед живих, знову випав сніг – «перший білий сніг без неї» [5, с. 245]. Для Юрія то початок нового відтинку життєвої дороги – дороги самотності й болю. Але на рівні сюжету цей мотив не розвивається. Автор активізує його способом накладання нових вражень на образи калини й криниці, збережені

в пам'яті Юрія й збагачені емоційним досвідом дружини. Побачене тепер (з-під білого снігу «палали вогнем ягідки калини» [5, с. 249]) доповнюється емоційним вигуком Ірини з десятирічної давнини: «Краса яка! ...» [5, с. 249] – і та краса активізує пам'ять, власне, сама стає пам'яттю. Символічного смислу набуває й образ криниці: її вода з побутового ряду переходить у ряд архетипних образів живої води, яка допомагає долати самотність, стає покликом до життя.

Твори, які можна віднести до групи *шоста сльоза* І. Чендея, присвячені проблемі зв'язків закарпатців з «братами зі Сходу». Ця ідеологема добре вписувалася в тоталітарну систему цінностей. Письменники особливо охоче зображували факти переходу молодих верховинців через кордон до Радянського Союзу 1939 року. Однак омріяний рай у *братів* виявився пеклом: наших земляків запідозрили в шпигунстві й кидали за ґрати й відправляли до таборів. Їхні долі не розгорталися в художні біографії, а подавалися як частина долі близьких людей, що залишилися на рідній, але поневоленій землі.

Під цим кутом зору розгляну кілька творів І. Чендея. Батька й неповнолітнього сина, героїв ранньої новели «Чайки летять на Схід» (1953) чужинці розстріляли за зв'язок із партизанами. Тільки чайки, сполохані пострілами, «швидше замахавши крилами, тривожно закружляли над ущелиною і попливли на схід» [2, с. 20]. Трагедію батька й сина автор «знімає» (Гегель) романтичним образом чайок, що тлумачився як символ прагнень закарпатців до свого пракореня. Сьогодні таке тлумачення образів новели потребує уточнень, адже в польоті на Схід чайкам довелося долати не одну трагічну смугу.

До новели «Чайки летять на Схід» прилягає новела «Ярина» (1961). Але істотно відрізняється від неї формою вираження ідеї. Батько говорить про сина, що подався «до більшовиків», прямолінійно, майже гаслами: «Мій син пішов до наших!.. Він іще прийде сюди!.. чей доживу і я тої світлої днинки...» [4, с. 97]. Батько міг не усвідомлювати драми сина. А як бути письменникові, коли умови не дають змоги сказати всю правду, яку він знав?..

Думаю, більше історичної правди в новелі «У вагоні», де автор передав болісні переживання селянина Петра Космача, сина якого Миколу угорці розстріляли в Хустській тюрмі 6 червня 1940 року. Батько везе деталі дубового хреста на могилу сина. І це єдиний знак, у якому сублімовано самотність старого, його зажуру й пам'ять...

Трагічна доля Петра, коханого головної героїні оповідання «Цимбаланя» Цилі (юнак «через ґруні до наших дався... Сарака не повернувся...упав...» [2, с. 283]), залишила відблиск *шостої сльози* на житті дівчини. Вона приречена на самотність і злиденне існування, від чого її не рятує навіть рідкісний талант музиканта. Тугу виливала в ґрі на

скрипці, залишеній Петром, і в пісні. Поки зайва чарка не звузила світ до безнадії.

Суперечлива й невимовна *шоста сльоза* І. Чендея. Жодна її крапля не впала на сторінки його художніх творів, але світ нею повнився. Тільки земля не могла по правді розпорядитися тими сльозами. Вони стали підвладними лише небові. Хто був на похороні Івана Михайловича, запам'ятав проливний осінній дощ. Напевно, то були неவிплакані сльози юнаків, що ходили «на обручі», їхніх батьків, котрі не дочекалися синів, і дівчат, котрі не дочекалися своїх наречених.

Сьома сльоза І. Чендея особистісна. Вона не могла адресуватися смертним, а тільки Творцеві Неба і Землі. Письменник зазнав багаторічних заборон на публікацію його творів і згадок про нього. І от після тих мук 1992 року в столичному видавництві «Дніпро» мав вийти другий двотомник вибраних творів письменника. Іван Михайлович довгий час жив передчуттям цієї радості.

Наприкінці серпня 1992 року я випадково зустрів І. Чендея в Києві. Він був скромно, по-дорожньому одягнений. З рюкзаком на плечі. Мав утомлений вигляд. Я поцікавився, які цінності в рюкзачку. Іван Михайлович жарту не прийняв. Без радості сказав: «Мій двотомник...» У бесіді за обідом з'ясувалося, що в наплічнику справді скарб. Тільки печальний. Коректура другого двотомника, який ...не вийде. З економічних причин. Цей проект буде зреалізовано лише через десять років видавництвом «Карпати» за сприяння Закарпатської обласної державної адміністрації.

Як пережив письменник серпневу подію 1992 року у видавництві «Дніпро», він напише в щоденнику. Його донька Марійка познайомила мене з тим записом. Там не було слова *сльоза*. Але я певен, що вслід за деякими своїми героями автор сам плакав серцем і душею. І ще я певен, що серед рясного дощу на похороні Івана Михайловича були й святі краплі, якими Всевишній благословляв митця, слово якого стало одкровенням.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Войтович Валерій. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
2. Чендей І. М. Вибрані твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1982. – Т.1 Оповідання. Птахи полишають гнізда...: Роман. / Передм. М. Жулинського. – 623 с.
3. Чендей І. М. Вибрані твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1982. – Т.2. Повісті. – К.: Дніпро, 1982. – 516 с.
4. Чендей І. М. Вікна в світ.: Оповідання. – К.: Дніпро, 1987. – 495 с.
5. Чендей І. М. Вибране: В 2 т. – Ужгород: Карпати, 2002. – Т.1.: Оповідання, повісті / Передм. М.Г.Жулинського. – 395 с.
6. Чендей І. М. Вибране: В 2 т. – Ужгород: Карпати, 2003. – Т.2.: Оповідання, роман. – 518 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

НАБЛИЖЕННЯ ДО ШЕВЧЕНКА

АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

Василь МАРКО (Кіровоград)

Подается загальна характеристика циклу “перяславська осінь”, а також концептуально-стильовий аналіз відомих віршів Т. Шевченка “Як умру, то поховайте...” (“Заповіт”), “І золотої й дорогої...”, “Сон” (“На панцині пшеницю жала...”).

Ключові слова: перяславська осінь, Т. Шевченко, “Як умру, то поховайте...” (“Заповіт”), “І золотої й дорогої...”, “Сон” (“На панцині пшеницю жала...”).

The article deals with general characteristics of the series “pereiaslavs'ka autumn”. The author provides conceptual and stylistic T. Shevchenko's famous poems: “As I die, bury me ...” (“Testament”) “And the gold and precious...” “Dream” (“The serfdom wheat sting...”)

Key words: pereiaslavs'ka osin, T. Shevchenko, As I die, bury me ...” (“Testament”) “And the gold and precious...” “Dream” (“The serfdom wheat sting...”).

Висота «Перяславської осені»

У кожного своя дорога до Шевченка. Ось приклад із реальної долі. Давня знайома з Тернопілля в листі до мене вибачається за письмо, можливо, не цілком узгоджене з правописними нормами. Справжня українка, вона зізнається, що ніколи не вивчала української мови в школі, бо в шкільні роки мешкала з батьками в Сибіру, куди родину було вислано. Пані Наталя пише: «Я українську мову вивчала за Шевченком і Лесею Українкою. Ці дві книжки батьки взяли із собою в далеку, чужу землю». Які виміри знайти для цієї людської долі? Яку ціну в тій долі мало Шевченкове слово? Гадаю, пояснення зайві.

Я до свого Шевченка йшов довго. У студентські роки його твори раннього періоду не справили на мене сильного враження. Потрібен був час, знання, щоб збагнути духовний ґрунт, з якого вони вирости й над яким піднялися.

Надзвичайно вразили твори періоду «трьох літ» (1843–1845 рр.), з яких пізніше, з подачі С. Шаховського, виокремилася Шевченкова «перяславська осінь» (жовтень – грудень 1845 року). Свого часу я захоплювався творчим спалахом О. Пушкіна в його «болдинську осінь». А коли усвідомив «перяславську осінь» Шевченка, був приголомшений: воістину то було палання в слові! Дві ліричні мініатюри «Не завидує багатому...», «Не женися на багатій...», написані 4 жовтня 1845 року в Миргороді, прилягають до «перяславської осені». Перебуваючи в Мар'їнському, Перяславі, В'юнищах, Шевченко написав концептуально важливі поезії «Стоїть в селі Суботові...», болісні медитації «Минають дні, минають ночі...», «Три літа», різножанрові поеми «Єретик», «Сліпий», «Великий льох», «Наймичка», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», переспіви Біблії «Давидові псалми». Завершував цей творчий спалах загальновідомий вірш «Як умру, то поховайте...», датований 25 грудня 1845 року. І все це за

неповні три місяці! Поет немовби поспішав реалізувати свої відкриття, бо «прозрівати став потроху» [284].

Шевченка хвилює кардинальне питання:

...що ми?..
 Чиї сини? Яких батьків?
 Ким? За що закуті? [274].

Йому поступово відкривається гірка правда про ту частину українського суспільства, яку називаємо інтелігенцією, елітою, проводирями нації:

Кругом мене, де не гляну,
 Не люди, а змії [284].

Не приносить радості й правда про українське панство в минулому:

Раби, подножки, грязь Москви,
 Варшавське сміття – ваші пани,
 Ясновельможні гетьмани [274].

Поет захищає гайдамаків від образливого звинувачення: «разбойники, воры». На думку Шевченка, гайдамаки стали «за святую правду-волю» [277], а Холодний Яр – то символ помсти за соціальні й національні кривди, символ свободи.

Шевченка турбують думки про майбутнє України. Він активно шукає шляхи подолання соціальних і національних утисків, то закликаючи до соціальної злагоди в ім'я кращої долі України, то застерігаючи суспільну верхівку від можливих катаклізмів. Кінцівка фрагмента вірша «Стоїть в селі Суботові...» – яскраве оксиморонне поле, на якому зібрано визначальні для Шевченка цінності *Україна, правда, воля*. Саме вони творять омріяний образ майбутньої України.

Як бачимо, ішла напружена внутрішня робота, коли жадання волі спонукало поета вдаватися до крайнощів, а серце доводилося гоїти отрутою («серце ядом гою») [284]. Утілення свого ідеалу Шевченко шукає то в родинній ідилії, але вона така рідкість («Сліпий»); то в чеській історії, але коли появиться український Ян Гус?.. («Єретик»). Теперішня доля України болить поетові, бо вона гірка, безрадісна:

Кати знущаються над нами,
 А правда наша п'яна спить [266].

За короткий час осені 1845 року Шевченкове слово вмістило широкий діапазон думок і настроїв.

Для докладного аналізу я вибрав вірш “Як умру, то поховайте...” («Заповіт»). Як і кожен твір поета, він гідний найпильнішої уваги дослідника, через роки та десятиліття слово Шевченка доходить до нас як історично актуальне, художньо досконале, високе, як живий голос нашого генія.

Коротко розгляну також поезії “І золотої, й дорогої...” та “Сон” “На панщині пшеницю жала...”).

Архетип живої/мертвої води

Вірш «Як умру, то поховайте...», за яким закріпилася назва «Заповіт», має межові ознаки. Хронологічно він завершував напружений період у житті Шевченка, який (період) умовно можна назвати випробуванням волею, випробуванням правдою, що відкрилася поетові. Він із болем усвідомив *вичерпаність* попереднього шляху:

...*Не вернуться* знову
Літа мої молодії,
Веселеє слово
Не вернеться... І я серцем
До вас *не вернуся* [284].

Утрата колишніх ціннісних орієнтацій призвела до кризового стану, духовного й фізичного. День 25 грудня 1845 року – то кінець романтичного періоду в житті Шевченка, позначений абсолютною межею – смертю («умру»). У вірші ця абсолютна межа пом'якшена сполучником *як*, що надає фразі «як умру» [284] уявного, умовного характеру. Однак умовність ситуації, закріпленої фразою, не пом'якшує її функціональної ролі. Вона прозвучала – й набула ознак межі, що поділила світ автора на дві частини – посеїбччя і потойбччя. Посеїбччя – усе, що пережив Шевченко до позначеної часової межі й що відбилося в його слові. Потойбччя – то світ цінностей, переважна більшість яких належить до позитивних: *могила, степ, Україна, лани, Дніпро, кручі, гори, Бог, воля, сем'я, слово*. Вони тяжіють до двох ідеалів – *Україна і Бог*. Із їхньої взаємодії випливає ідея твору. Придивімося до них уважніше.

І. Франко започаткував традицію розглядати образи *могили, степу, України* з погляду візуального розширення їхніх масштабів. Не менш ефективним може бути й тлумачення образів-концептів «Заповіту» з погляду семантики цінностей. За такого підходу *могила, степ, лани, Дніпро, кручі, гори* – це знаки України. Там поет хоче бути похований, тобто назавжди поєднатися з Україною, від якої був відірваний; хоче мати змогу й після смерті бачити «Лани широкополі», кручі, Дніпро, чути рев його порогів. Так Шевченко виражає любов до рідної землі.

Концепти *воля, сем'я, слово* – знаки майбутньої України. *Воля* – найвища цінність, без якої поет не уявляє щасливої долі своєї Батьківщини. Тільки вільна Україна може стати «новою сем'єю». У тій «сем'ї вольній, новій» [285] Шевченко сподівається на скромну винагороду – пам'ять («не забудьте пом'янути» [285]). Не гучної *слави* прагне поет, а «тихого слова». Цей синонім-літота *слави* добре вписується в картину майбутнього України, що постійно стояла перед внутрішнім зором Шевченка. Як наслідок, очікуване *слово-відгук* народу («Не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом») і *слово* поета (молитва, псалом) урівноважуються. У переспіві

псалму 12, написаному 19 грудня 1845 року, за тиждень до «Заповіту», читаємо трепетне звернення до Бога:

Спаси мене, помолюся
 І воспою знову
 Твої блага чистим серцем,
 Псалмом тихим, новим [278].

Епітети «псалмом *тихим, новим*» повторяться і в «Заповіті»: «В сем'ї вольній, *новій*», «Незлим *тихим* словом». Вони складова частина картин-ідилій у багатьох творах Шевченка. На таких наскрізних концептах тримається художній світ поета, як ідейно-естетична єдність.

Серед концептів позитивного плану поруч з Україною стоїть слово Бог. Воно для Шевченка найвища ідеальна величина. Заради неї поет готовий покинути навіть Україну:

...І лани і гори –
 Все покину і долину
 До самого Бога
 Молитися... [285].

Зізнання Шевченка дуже особистісне, інтимне. У слові *покину* немає драми, хоча стосується воно найдорожчого для поета – України («І лани і гори»). Друга частина наведеної думки «долину / До самого Бога / Молитися...» не протиставлена першій, а урівноважує її. Україна («...І лани і гори») і Бог перебувають на одній ціннісній осі й творять таку органічну єдність, яка може настати лише за однієї умови, коли Дніпро «понесе з України / У синєє море / Кров ворожу...» [285], тобто Україна здобуде соціальну й національну свободу.

Ідеальна єдність співця-пророка з Богом – одна з романтичних традицій літератури. Таку ситуацію Шевченко подав у ранній поезії «Перебендя»: після контактів з людьми кобзар усамітнюється на могилі для розмови з Богом («бо то Боже слово» [26]). Розмова Перебенді з Богом подана як повторюваний епізод його життя, засіб подолання внутрішньої напруги, яка ще не переросла в конфлікт. У «Заповіті» єднання з Богом («долину...молитися») – то уявний крок до ідеального стану в потойбіччі. Через те могила в «Перебенді» – реальний вітвар для розмови з Богом, а в «Заповіті» – своєрідний національний пантеон. Оскільки в бездержавній Україні традиційного пантеону не було. Романтичний образ могили-вітваря уже не вписувався в систему цінностей «Заповіту» й «перяславської осені» в цілому. Залишились тільки велич уявного поховання та могили, велич степу, України, Дніпра, круч... Кожен із перерахованих концептів освячений українською традицією й любов'ю Шевченка («На Вкраїні *милій*» [284]). Однак окреслена поетом велич пов'язана з межевою ситуацією («Як умру»), що надає величі трагічного звучання, яке активізується пам'яттю посеїбіччя, з позицій якого звучить фраза «...а до того / Я не знаю Бога» [285]. Ця фраза тривалий час тлумачилась як

свідчення атеїзму Шевченка. Такий підхід спрощував складний і болісний процес пошуків поетом душевної рівноваги й способів виходу України з-під соціального й національного гніту. Душевна рівновага поета органічно пов'язана зі становищем України: лише вільна Україна складає повноцінну величину на вертикальній вісі Україна – Бог. Але від нещасливої й милої України поет відмовитися не може; перед Шевченком був ще один ідеал – Бог. І поет наважується на непростий крок: тимчасово («до того», тобто до звільнення України) відмовитися від молитви до Бога («не знаю Бога» – не молюсь до Бога). Отже, мотив цієї фрази не зневага до високого ідеалу, а біль, відчай, які акцентуються численними перенесеннями й напруженою медитативною інтонацією.

Після уявної єдності з Україною, після пережитого відчаю й відмови від розмови (молитви) з Богом Шевченко знову повертається до ключового слова «Заповіту» «*поховайте*», до спонукальної, наказової форми дієслів: *поховайте, вставайте, порвіте, окропіте*. У рішучу тональність наказової форми дієслів добре вписується новий ряд концептів: «*синєє море*», «*кров ворожа*», *кайдани*, «*вража зла кров*». Спробую розкодувати їхній смисл у системі цінностей Шевченкового твору. «Синєє море» – образ чужини, за межів'я, пустої сторони, куди народ відсилав нечисту силу, а Шевченко відсилає «кров ворожу» – основу закабалення України. Отож вираз понести «з України / У синєє море / Кров ворожу» означає звільнити рідну землю від чужого гніту, що є умовою єднання поета з Богом.

Уважного прочитання потребують чотири прикінцеві рядки:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте [285].

Якщо семантика символічної формули «Кайдани порвіте» прозора й однозначна: звільнення від неволі; якщо для слова *вставайте* досить визначити відповідний варіант семантики: активізуйтеся, відроджуйтеся; досить звільнити це слово від впливу контексту й традиції: беріть до рук зброю і захищайте свою гідність, – то смисл виразу «вражою злою кров'ю / Волю окропіте» складніший. На перший погляд, «вража зла кров» – рівноцінний варіант виразу «кров ворожа». Але та рівноцінність тільки видима. В одному семантичному полі з другою частиною виразу – «волю окропіте» – «вража зла кров» набуває іншого значення: стає синонімом архетипного образу живої / мертвої води. Шевченко так гаряче прагнув волі для України, так наполегливо шукав способів її здобуття, що надав образу «вражої злої крові» чарівних властивостей: здатності оживити жадану волю.

У підсвідомості поета, очевидно, перебував архетипний образ живої/мертвої води. Його Шевченко спроектував на свій новотвір – «вражу злу кров» і надав йому принципово іншого, чарівного смислу. Таким

семантичним змінам сприяла постійна налаштованість поета на традиційні для українців цінності: матір, родина, добро, Бог, любов до людей.

Запропонований варіант аналізу й розкодування ідейно-естетичного змісту «Заповіту» дає підстави оцінювати його як програму поета, сформульовану в один з найкритичніших періодів його життя й творчості. Автор виклав позицію з найскладніших питань у системі цінностей, які й досі зберігають орієнтаційне значення.

Знівечені ідеали

Зміст поезії Т. Шевченка «І золотої, й дорогої...», написаної в Кос-Аралі 1849 року, найповніше розкривається в системі цінностей, сповідуваних автором: воля, веселий, усміхнений, молодий, родина, мати з дітьми і т.д. Аналіз творів Т. Шевченка засвідчує відносний характер більшості названих цінностей. Визначальним є концепт *воля*. Від її наявності (чи відсутності) залежить характер інших цінностей: вони несуть щастя або горе.

У поезії «І золотої, й дорогої...» акцентованими є концепти *воля*, *молодість*, підкріплені *епітетами* *золотої*, *дорогої* (долі). На номінативному рівні вони містять високий оцінковий потенціал, за суттю є ідеальними величинами. Названим цінностям протиставлено *печаль*, *плач*, які підсилюються вражливим метафоричним порівнянням «мов одірвалось од гілля» [418], що стосується хлопчика-сироти, образ якого – через «низький больовий поріг» (О. Довженко) автора – нагадує долю самого Тараса: «Мені здається, що се я, / Що це ж та *молодість* моя» [418]. Емоційна сила Шевченкового слова-прозріння фокусується у виразі, що характеризує долю хлопчика: «Воно не бачитиме *волі*, / Святої *воленьки*» [418]. Як наслідок, початкові рядки вірша набувають іншого смислу: *молодість* як найцінніше, що є в людини, в умовах народної неволі втрачає для поета сенс. І його уява малює моторошну картину звуження «*широкого вольного світу*» [418] сироти до закутків *наймів і москалів*. А місток із антифраз, розташованих за принципом градації – *не плакав, не журились, прихилились*, – цей місток, що з'єднає два береги неволі безталанного хлопчика *найми – москалі*, засвідчує байдужість і жорстокість світу, який викидає знедолених на задвірки життя; засвідчує – завдяки емпатії автора – його нестерпний біль від страшного видува долі сироти, видува, що вражає своєю жорстокою правдою. Отже, код Шевченкового твору «І золотої, й дорогої...» перебуває у сфері життєвих цінностей, сфокусованих в образі ідеалу, поданого в перших рядках вірша й знівельованого умовами невольницького життя народу в Україні.

Опозиція кріпацтво/воля

Семантику тексту й особливості композиції твору «Сон» («На панщині пшеницю жала...» [1858]) визначають концептуальні антитези

кріпацтво/воля, текстовий варіант «на панщині» / «на своїм веселім полі» [454]. На осягненні їхньої взаємодії ґрунтується розкодування образної системи вірша, розкриваються джерела його художньої енергії.

У творі бачимо дві картини, схожі й водночас відмінні. У них концентруються різні системи цінностей. У першій картині подано реальний епізод із життя жінки-кріпачки: вона жне пшеницю, втомилася, годує малого сина Івана, над ним задрімала, а після короткого сну «копу дожинать пішла» [454]. У тексті немає ні скарг, ні прямих нарікань на кріпацьку недолу. Про неї поет чимало сказав в інших творах. Але немає й радості від праці. Деталі передають фізичну втому жінки, її материнський дискомфорт.

Друга картина – сон жінки. У її сні син уже дорослий, жонатий, має діток, працює в полі. Але між працею матері й сина наявна істотна різниця, яка тяжіє до вже згаданої опозиції *кріпацтво/воля*. Її текстовий варіант розлогіший: мати «на панщині пшеницю жала», а син уже «не панський, а на волі... / на своїм веселім полі» [454]. Вирази «на волі» і «на своїм веселім полі» – концептуальні синоніми. Вони протиставлені виразу «на панщині». Спостерігаючи у сні ідилічну картину єднання людини із землею в процесі праці («удвох собі пшеницю жнуть») [454], поруч із сином мати відчула себе щасливою – і усміхнулася. За законами семантики поетичного тексту Шевченка слова *вільний, веселий, усміхнений, щасливий* – концептуальні синоніми. Тут вони складають естетичну основу поетового ідеалу, який прикрасив обличчя жінки веселою усмішкою. Тільки усмішка та недовга, як і сон кріпачки: «прокинулась – нема нічого» [454].

Як я вже зазначав, розглянуті картини взаємодіють і на рівні композиції. Картина праці матері виконує роль своєрідного обрамлення щодо картини сну. Гірка правда життя кріпачки обручем стискає ідеальну картину сну, витісняючи її за обрій реального життя, закріплює за нею образ нездійсненої мрії. У межах цієї тенденції автор утверджує присутній аспект думки: не сама праця тяжка для селянки, а її підневільний характер – панщина.

Пропоновані читачеві аналітичні етюди – кроки до таїни Шевченкового слова. Що відкрилось у поетичному світі автора? Слово його динамічне, надається для різних інтерпретацій. Його ціннісні орієнтації стабільні, але не монотонні. Деталі свіжі, живі, що надає поетичному світові Шевченка схожості зі світом реальним. На цій підставі за поетом надовго закріпилася думка: основоположник реалізму. Насправді він творець не побутової правдоподібності, а високої художньої правди, якою перейнятий весь його художній світ. Саме тому кожне наближення до Шевченка дарує відкриття й приносить естетичну насолоду.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Шевченко Тарас. Кобзар. Вступна стаття академіка АН УРСР М. Рильського. – К.: Держлітвидав України, 1960. – 538 с. Усі посилання на тексти Шевченка подаються за цим виданням.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

ЛИСТУВАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ КОМЕНТАР ДО ЇЇ ТВОРЧОСТІ

Олена ПОДИРЯКО (Кіровоград)

У статті на основі епістолярію Лесі Українки та спогадів про неї розглянуто типи темпераменту, наявні в психоструктурі поетеси й виявленні більшою мірою в процесі написання художніх творів.

Ключові слова: епістолярій, особистість, темперамент, художність.

In this article are observed the types of temperament of Lesya Ukrainka on the material of her correspondence and memoirs of her contemporaries. These types of temperament are noticed in her psychostructure during the process of writing her creations primary.

Key words: epistolaries, personality, temperament, artistic merit.

Останні кілька десятиліть літературознавці виявляють інтерес до творчості й мемуарів письменників, щоб глибше осягнути поетику вітчизняних митців слова. Особливе місце серед матеріалів дослідження займають листи письменників, а надто – кінця ХІХ – початку ХХ століття, що не випадково. Адже саме для цього періоду характерні серйозні зміни: відкриття у сфері природничих наук, у психології – відкидання реалістичної настанови й побудова «нової системи координат», «яка б визнала, обґрунтувала особисту свободу індивіда» [12, с. 45], починають використовуватися поняття самосвідомості й особистості, які поступово витісняють поняття свідомості й поведінки; у літературі – відхід від традиційності (реалізму, народництва), визначальним також стає виявлення особистості, письмо митців набуває автографічності.

Епістолярій був одним із яскравих способів самовираження. За словами В. Агеєвої, «...у листуванні насамперед Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника приватне життя творчої особистості стає феноменом культури. І це дуже важливо враховувати як один із значущих моментів непростого і непослідовного процесу модернізації українського письменства» (курсив наш. – О. П.) [1, с. 157].

За свідченням С. Павличко, першими українськими модерністами були жінки, а саме Леся Українка й Ольга Кобилянська [11, с. 86–87]. Вивчення психологічних особливостей письменника, зокрема Лесі Українки, на основі листування як одного із варіантів матеріалу для дослідження вже ставали об'єктом дослідження науковців (В. Агеєва, С. Михида, Л. Мірошниченко, С. Павличко). Однак уважаємо питання про риси особистості поетеси відкритим. У пропонованій статті ставимо за мету з'ясувати особливості темпераменту Лесі Українки, зокрема його вияви в процесі написання художніх творів.

Об'єктом дослідження стали листи поетеси, уміщені в 10–12 томах академічного дванадцятитомного видання її творів, деякі твори, а також спогади сучасників про Лесю Українку, для більшої об'єктивності отриманих результатів.

У дослідженнях, присвячених розгляду психологічних особливостей Лариси Петрівни Косач, були висловлені думки про амбівалентність її особистості [1, 9, 11]. Згідно з психоаналітичною теорією: *«амбівалентність – природна, атрибутивна властивість психіки людини й одна із найважливіших характеристик духовного життя людини. Принцип амбівалентності – витіснений потяг або почуття завжди маскується діаметрально протилежним почуттям, потягом»* (курсив наш. – О. П.) [8, с. 35].

С. Михида стверджує про співіснування як мінімум двох типів темпераменту в психоструктурі письменниці: холеричного і меланхолічного, які, у свою чергу, належать до полярних екстравертного та інтровертного [9, с. 108]. У листуванні поетеси її двоїстість виразно простежується. З одного боку, виявляючи щирість у стосунках, вона пише: *«Я ... терпеть не могу неопределенностей и недомовок и нахожу их вредными для всякого с к о л ь к о-н и б у д ь нормального человека»* (курсив наш – О. П., розрядка Лесі Українки) [6, с. 343]; *«Я люблю держати мої відносини im Klaren, і ніщо мене так не мучить, як невиразна фальш ... я вважаю ... ліпше щиро посваритись, ніж нещиро миритись»* (курсив наш. – О. П.) [7, с. 78]; *«Я тільки зроду якось мало вірю в спасенну силу «блаженної лжи»...»* (курсив наш. – О. П.) [7, с. 192]. Ці слова підтверджують помічену сучасниками об'єктивність письменниці. З іншого боку, Леся Українка не раз наголошує на негативному ставленні до оприлюднення фактів її особистого життя: *«Взагалі я волю, щоб моє приватне життя, як життя взорової римської матрони, було «світові» невідоме, і справді здебільшого так воно й є»* (курсив наш. – О. П.) [7, с. 299]; *«Я все-таки думаю, що всяка людина має право боронити свою душу й серце, щоб не вривалися туди силоміць чужі люди, немов у свою хату, принаймні поки живе господар тієї хати»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 166]; *« ... для мене та хвилина, коли б я побачила свою докладну біографію в друку, була б найприкрішою хвилиною мого життя, дарма що в моїй біографії не знайшлось би нічого ні особливо цікавого для людей, ні надто ганебного для мене самої»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 166]. Ці рядки дають підстави констатувати інтровертність поетеси, її закритість від людей. Леся Українка зізнається у своїй двоїстості в листах: *«...немає жадної рівноваги душі, тепер мене більш ніж коли опанували Drang and Sturm ...»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 74]; *«... я завжди навіть найкраще описувала зимою весну, а літом зиму, видно, моя натура любить контрасти ...»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 102]; *«Часом мені здається, що я роблю скільки можу, а часом думаю, що і половини того не роблю, скільки б*

могла і повинна робити» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 146]; «Тепер в мені живуть дві людини: одна живе і займається різними дрібницями, а друга тоне в якомусь хаосі жалю» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 146].

Уважаючи літературу справою всього свого життя, Леся Українка не раз зізнавалася, що без писання творів вона жити не може: «Одно тільки прикро буде, якщо писати прийдеться колись покинути, бо вже тоді іменно, що ніякої рації існування не зостанеться» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 121]; «Отож і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він змінює діла в слова!.. І думається мені: коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати від нього ...» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 18]; «Я знаю, що дуже невозвишено вживати літературу замість морфії, але все ж се краще, аніж морфії вживати замість літератури. Сей «морфій» не дав мені погрязнати, скиснути і заснидіти – за те спасибі йому» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 149]. Поєднання протилежних рис темпераменту Лесі Українки простежується й у процесі творчості. Вищенаведені цитати дають підстави вважати письменницю максимально щирою, тому мемуари, які описують творчий процес авторки – досить достовірний, на нашу думку, матеріал для визначення типів темпераменту, наявних у психоструктурі Лесі Українки.

З одного боку, у процесі написання творів для Лесі Українки обов'язковою була муза, настрій, галюцинація (тобто імпульс, емоція): «...без настрою і «навмисне» писати не вмю» (курсив наш. – О. П.) [7, с. 53]; «Часто так уночі сидиш серед того хаосу думок і думаєш: «О, хоч би галюцинація з'явилась!» Я б їй повірила так, як перше люди вірили в дива ...» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 354]; «Діло сьогодні пішло на щирість, то признаюся Вам, що я її («Одержиму». – О. П.) в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї» (курсив наш. – О. П.) [7, с. 18]. Подібна інформація переконує в холеричності поетеси в процесі творчості. У листах Леся Українка зізнається: «...у мене таки багато того «гарячу» в натурі: подумано – зроблено!» [7, с. 14]; «Я тепер дуже лиха і від злості по ночах пишу поему (натуру тяжко одмінити)...» [5, с. 296]. Про здатність письменниці запалитися зазначає її сестра О. П. Косач у спогадах: «Зо всіх нас шістьох дітей Леся найбільше була подібна до батька і вродою, і вдачею...однаково обоє були лагідні та добрі безмежно, однаково обоє бували здатні страшенно скинути, коли їх дійняти чимось особливо для них дошкульним. Обоє були надзвичайно стримані, терплячі та витривалі, з виключною силою волі...Однаково делікатні у відносинах з людьми...» (курсив наш. – О. П.) [13, с. 32]. Підтвердження запальності, емоційності й агресії, які є типовими рисами холеричного темпераменту, знаходимо в образах її героїнь: «Я тепер не тільки до ворогів його ненависть маю, але й до друзів. О, до сих ще більшу! Ви, сонне кодро!.. Бодай вам вічний сон наліг на груди і зморою душив вас без кінця!» (курсив наш. – О. П.) [2, с. 133].

Крім того, дослідники й очевидці стверджують, що для Лесі Українки в процесі написання творів характерним було відточування, відшліфовування кожного слова. Л. Мірошніченко стверджує: *«Визначальний принцип Лесі Українки як особистості – витримка, самовладання, стійкість духу – зумовив стрижневий принцип її художньої системи: керування талантом на всіх етапах творення»* (підкреслення Л. Мірошніченко, курсив наш. – О. П.) [10, с. 250]. За спогадами Агатангела Кримського, із яким Леся Українка була в дружніх стосунках: *«Я не наважуся назвати іншого письменника, який би з такою відповідальністю ставився до своєї праці, як Леся Українка... Без перебільшення можу сказати, що Леся Українка була справжнім ученим-дослідником ... Леся писала тому, що вона не могла не писати, не могла не сказати своєму народові те, що рвалося з її душі. І до кожного слова Леся Українка була вимоглива так, як мало хто із письменників»* (курсив наш. – О. П.) [10, с. 170–171]. Схожі на висловлювання А. Кримського й спогади чоловіка письменниці К. Квітки про її ставлення до творчості: *«...бо взагалі оброблення остаточне, скорочування, «гемблювання» томило її дуже, і їй стоїло завжди великого зусилля, щоб примусити приступити до сеї роботи. Робила се завжди старанно, бо не любила посилати до друку невивгембльовані речі, і настільки старанно, що завжди боялася перейти міру і «залізати» свій твір»* [13, с. 240]. Інформацію про старанне відшліфовування всіх деталей у своїх творах і вимогливість до себе самої й українських письменників знаходимо й у листах Лесі Українки: *«Не хотілось би, щоб на моїй книжці стояв невидимкою епіграф: «Бігла через місточок, вхопила кленовий листочок, бігла через гребельку, вхопила водиці крапельку, тільки ж я пила й їла»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 279]; *«Але я, наперекір натурі всіх поетів, дуже обачна ...»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 287]; *«Що ж до мене, то я тільки генієві можу простити кепсько збудований віри, та й то не завжди»* (курсив наш. – О. П.) [5, с. 130]. Ілюстрований матеріал переконує в цілеспрямованості, терплячості й працьовитості Лесі Українки, що загалом дає підстави стверджувати про існування флегматичної складової темпераменту в психоструктурі поетеси. Виявляє силу характеру, стриманість і розсудливість і героїня драми «Блакитна троянда» Люба: *«Та коли ж як насупить брови, нестотно, як покійна мати її, та скаже: «Не мучте ви мене!» – то у мене й руки опустяться, ну, що їй скажеш?»* [3, с. 13]; *«...просто самосвідомість; краще ж завжди дивитися правді в вічі»* [3, с. 41].

Доказом наявності рис флегматичного темпераменту є стоїчність, витримка й сила характеру Лесі Українки в непростих умовах її життя: *«...ніхто не міг нічого від мене о д в е р н у т и. Я не така безхарактерна, як часом здаюсь і як звикли мене вважати, і в р і ш у ч і х в и л и н и тільки я сама можу собі допомогти або пошкодити, а більше ніхто; се я говорю на основі п е в н о г о досвіду»* [6, с. 350] (курсив наш. – О. П.,

розрядка Лесі Українки); «...я вынослива, и если уж не сломалась до сих пор, то выдержу еще долго» (курсив наш. – О. П.) [6, с. 337]; «Впрочем, конечно, выдержу и это, как выдерживала в свое время многое другое, – я из тех скрипучих деревьев, которые «два века живут», неизвестно для какого благополучия ...» (курсив наш. – О. П.) [6, с. 220]. Флегматичність і виваженість Лесі Українки виявляється в її бережному ставленні до грошей і до здоров'я чоловіка К. Квітки (в детальному описі його стану): «Я з 15-го буду вести докладний рахунок всіх видатків так, як вела перший місяць, і пришлю його вам, щоб ви бачили, куди йдуть гроші, а то мені справді неприємно, що, виходить, ніби я їх десь так розпустила» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 204]; «Легкі у Кльоні вже знов трохи підгоїлись (хоча, звісно, тепер про «вигоєння» я вже довго боятимусь говорити), він майже перестав кашляти, мокроти вже нема, t° нормальна, вага збільшується, апетит і сон добрі, а більше мучить горло й ніс» (курсив наш. – О. П.) [7, с. 263].

Ще одним типом темпераменту, властивим для Лесі Українки, а особливо в процесі написання творів, є меланхолічний. Виявляється цей тип темпераменту насамперед у бажанні бути самою в процесі творчості: «А найкраща спілка і товариство при написанні оригінальних балетристичних речей – се робоча лампа (коли не коптить) і чотири стіни, такий принаймні мій смак» (курсив наш. – О. П.) [6, с. 149]; «Я навіть не люблю, щоб хтось сидів коло мене, як пишу, а вголос думати можу тільки в гарячці» (курсив наш. – О. П.) [6, с. 125]. Прагнення уникати товариства людей взагалі було властивим для поетеси: «Знаєте, як би я хотіла тепер? Виїхавши звідси, не їхати додому, а забратись так на місяць, на два у яку-небудь таку трущобу, де б і не душі знайомої не було і навіть де не пишуть і не отримують листів, та там би засісти або краще залягти та й закам'яніти, а потім вже вернутись на світ та й за роботу» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 311]. У творчості виявляється й невпевненість у собі, як одна із рис меланхолічного темпераменту: «Може, ся моя безумна дитина і на сцену попаде сього року, тільки я не побачу її ... Се, може, й краще – не так страшно» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 383]; «...найкраща лірика не видана в світ, та, може, і не буде видана. Через що? Через брак одваги, бо інакше слід би видати, коли вже видавались далеко гірші речі ... По-моєму, сей автор по-дурному робить: або зовсім сховай свою лірику, або май одвагу стати з нею вище «суда глупця» і будь вільний в своїй пісні, як музикант, що вважає тільки на серйозну критику. Наш автор повинен ще добре подумати над сим» (курсив наш. – О. П.) [6, с. 100]. Про невпевненість Лесі Українки в собі як митця слова згадує й К. Квітка, наголошуючи на залежності поетеси від суспільної думки [13, с. 244–245].

Меланхолічність Лесі Українки виявляється й у її замкненості, переживанні всіх емоцій у собі: «Та найгіршої моєї невидержки мої бесідники не бачили: я півночі проплакала після тієї суперечки» (курсив

наш. – О. П.) [7, с. 15]. До рис, притаманних меланхолічному темпераменту, відносимо тривожність: «... коли я довго від любої людини не маю листів, ані жадних звісток, то моя фантазія дуже прикро мені прислужується, і тоді я б хотіла краще не мати її зовсім» (курсив наш. – О. П.) [5, с. 125]. Тривожністю й невпевненістю в собі наділені й героїні творів письменниці: «Міріам, знищена, збентежена, закриває лице покривалом і повертається йти геть» (курсив наш. – О. П.) [2, с. 127]; «Невже ти не бачиш, як я гину тут від туги, від болю, від тривоги? І нічим, нічим потішити тебе не можу!» (курсив наш. – О. П.) [2, с. 137]; «Винні сії очі, не вмів їх погляд мовити: «Кохаю», хоч від кохання серце розривалось» (курсив наш. – О. П.) [4, с. 18].

На основі дослідженого матеріалу можемо стверджувати про поєднання трьох типів темпераменту, наявних у психоструктурі Лесі Українки: флегматичного, меланхолічного і холеричного, які виявлялися в її соціальному житті, у процесі творчості, а також в образах її героїнь. При цьому маємо підстави заперечити твердження С. Павличко: «Важко уявити, що її поезія й драми, поезія й критика написані однією людиною. А тим більше – що листи писала та ж сама особа, яка підписувала вірші» (курсив наш. – О. П.) [11, с. 90]. Як видно, риси самої поетеси розкриті в її художніх творах, що переконує в об'єктивності зроблених висновків про психоструктуру письменниці.

Отже, маємо підстави стверджувати про амбівалентність особистості Лесі Українки. Подальше вивчення психологічних особливостей поетеси й українських письменників доби модернізму на основі епістолярію дасть змогу наблизитися до творчої лабораторії авторів і по-новому, глибше осягнути художність митців слова.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева В. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи як фрагменти творчої біографії / Віра Агеева // Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. – К. : Факт. – 2003. – С. 141–157.
2. Леся Українка. Одержима / Леся Українка // Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1975. – с. 126–147.
3. Леся Українка. Блакитна троянда / Леся Українка // Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1975. – с. 9–111.
4. Леся Українка. Кассандра / Леся Українка // Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 1976. – с. 9–100.
5. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 10 / Леся Українка. – К. : «Наукова думка», 1978. – 542 с.
6. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 11 / Леся Українка. – К. : «Наукова думка», 1978. – 480 с.
7. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 12 / Леся Українка. – К. : «Наукова думка», 1979. – 696 с.
8. Овчаренко В. И. Амбивалентность / В. И. Овчаренко // Психологический анализ: новейшая энциклопедия [Сост. и общ. ред. В. И. Овчаренко, А. А. Грицанов]. – Минск : Книжный дом, 2010. – С. 35.

9. Михида С. П. Таємниці божого провидіння ... Теоретичні аспекти створення психопортрета Лесі Українки / Сергій Павлович Михида // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах – № 9 – 10, 2006. – С. 103–111.

10. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології / Лариса Мірошниченко. – К., 2001. – 263 с.

11. Павличко С. Рецепт Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизка / Соломія Павличко // Дискурс модернізму в українській літературі. – К. : Либідь, 1997. – С. 58–94.

12. Пахаренко В. Нарис української поетики / Василь Пахаренко // Українська мова та література (додаток). – 1997. – 80 с.

13. Спогади про Лесю Українку. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1971. – 484 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Подиряко Олена Петрівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література кінця XIX – початку XX століття, епістолярій.

ОБ'ЄКТИВНО-ДРАМАТИЧНИЙ ДИСКУРС НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ „ПОЛІТИКА”

Олег ПОЛЯРУШ (Кіровоград)

У статті детально проаналізовано новелу Г. Косинки „Політика”, розглянуто проблематику, майстерність прозаїка у розкритті психології персонажів, драми селянства в епоху історичних зрушень.

Ключові слова: новела, проблематика, драматизм, психологізм.

In the article the particularly detailed analysis of G. Kosynka novel “Politics” is given.

The problems of the novel, prosaist's mastery in deep revelation of characters' psychology and peasantry's drama in the epoch of historical upheaval are considered.

Key words: a short story, problems, dramatic effect, psychologism.

Вульгаризаторська критика 20-х років минулого століття нищівно викривала Григорія Косинку як куркульського агента в радянській літературі і його набутків у психологічній прозі належно не оцінила. А реабілітація чесного імені майстра слова 1957 року була «напіввизнанням із напівзамовчуванням». І лише в незалежній Україні було зроблено «перші спроби не по-новому, а по-справжньому прочитати твори Григорія Косинки, осмислити їх роль і місце у становленні української та й узагалі літератури» [1, с. 22] та означено провідну рису творчості митця, який не допускає компромісів, «не жаліє ні бідняка, який одержав землю і засліплено торжествує – втішається, бо він щасливий... Безжально розвінчує і несамовиту лють куркуля, який зненавидів голодного сусіду за його надію на власну земельку» [2, с. 353]. Особливо якщо ця надія реалізувалася за рахунок земель того ж таки куркуля. А водночас у новелах «Політика», «Змовини» та інших простежується і драма заможного селянина в умовах класових збурень. Це засвідчувало, що автор зображував

події «з об'єктивно-гуманістичних позицій, понад усе дбаючи про вірність тій правді життя, що була дотична до всіх воюючих сторін, але жодній з цих сторін не належала повністю» [7, с. 15].

Окресливши ідеологічно засади аналізу творів Г. Косинки, дослідники у статтях здебільшого обмежуються загальним оглядом його спадщини, а на часі давно постала проблема детального розгляду кращих творів письменника. Це насамперед стосується новели «Політика», яка завжди була в епіцентрі дискусій, різночитань її концепції. Варіанти трактування образу головного героя Мусія Швачки та інших персонажів свідчать про непростий процес подолання тенденцій тоталітарної доби. Цікавими в цьому дискурсі видаються спостереження І. Андрусика, який зазначає, що «у пізніх текстах Григорія Косинки – «Політиці», «Серці», а особливо «Гармонії» – вже немає тієї безсторонності, що в новелах із перших книжок, де автор не дає «ідеологічної оцінки» вчинкам своїх персонажів, лише емотивно підводить читача до висновків, у суті своїй гуманістичних, а не ідеологічних. Тут уже комуністи – «правильні», куркулі – «вороги» і т.д.» [1, с. 20]. А вже через кілька абзаців висловлює сумнів щодо однозначності твердження: «І хоч образ Мусія виписаний автором нібито з симпатією, – та все ж не лише думки про «хороших комуністів» і «поганих куркулів» збурює в читацьких головах цей твір» [1, с. 21]. Ця принагідна оцінка-роздум, кинута без коментарів – тонко підмічена автором ситуація з сучасним осмисленням творчості прозаїка, зокрема, одного з довершених шедеврів – новели «Політика», яка потребує детального перепрочитання.

Мета нашого дослідження – спроба з сучасних позицій проаналізувати новелу Г. Косинки «Політика», запропонувати варіант трактування як проблематики, так і характерів, долі персонажів, представників селянського середовища в соціально-політичних обставинах 20-х років ХХ століття.

Для ґрунтовного осмислення поставлених автором проблем необхідно насамперед чітко окреслити соціально-побутові, економічні, ідеологічні основи конфлікту, зробити екскурс у минуле персонажів, про яке автор інформує через прихований підтекст, окремі деталі, штрихи, натяки. Тому уточнимо простір, деталі хронотопу минулого, який визначив поведінку і мотивацію вчинків усіх персонажів протягом Святвечора 1924 року, що і є основою для об'єктивного обґрунтування драматичного дискурсу, який домінує у творчості Г. Косинки.

Сім'я Швачки багатодітна. Такий висновок впливає з авторської фрази-уточнення «найстарша донька Степанідка» (тут і далі курсив наш. – О. П.) [3, с. 170]. Про інших дітей, їхню кількість автор навіть не згадує. Отож логічно їх було мінімум троє. Найстаршій Степанідці біля 11–13 років, якщо орієнтуватися на образний вислів матері: «Ого, ще п'ять год прокує зозуля, а ти, мамо, за скриню подбай...» [3, с. 171]. Звідси впливає, що побралися незаможний Мусій і куркулівна Мар'яна десь мінімум 12 років тому, і вчинили це проти волі батьків нареченої. Та мати Мар'яни

змирилася з тим, що сталося. Ні насмішки, ні скептичне ставлення рідні (а чотири сестри Мар'яни були одружені з синами багатіїв, жили заможного) не заважали зберігати родинні стосунки, визнавати зятя-бідняка. Подружжя Швачок регулярно їздило до батьків у гості, Мусій, очевидно, відчував ставлення до себе, терпів приниження, але, як згадує, пив з багачами горілку, сидів за одним столом.

Револуція, громадянська війна зробили злидаря Мусія Швачку більшовиком. Він воював, переховувався від політичних супротивників, востаннє взяв участь у штурмі Перекопу в листопаді 1920 року, де був контужений і «одбіг...два пальці з лівої руки» [3, с. 170] та роздобув револьвер. Повернувшись додому, Швачка очолив комбід, виступив ініціатором розкуркулювання заможних селян, особисто організував конфіскацію шести десятин землі у рідного тестя, а його свата Андріяна розкуркулили «вщент».

З того часу Мусій жодного разу не зустрічався з родом дружини. Урешті поступився перед її умовляннями, згодився поїхати до тестя на Святий вечір. І саме тоді у процесі святкування розкривається об'єктивно-драматичний дискурс долі всіх персонажів у нових суспільно-економічних умовах незалежно від політичних переконань та майнового статусу кожного. Г. Косинка тонко відчув вагомість моменту для розкриття внутрішнього світу, драми героїв та постановки проблеми, яка лишалася дискусійною протягом десятиліть. Адже, з одного боку, дослідники Ю. Лаврінченко, В. Фащенко свого часу прийшли до визначення об'єктивно-драматичного дискурсу творчості прозаїка, а з другого – інерція доби тоталітаризму досі у ряді випадків виводить образ Швачки як героя, творця нового світу, який гине у боротьбі з класовими ворогами.

Тому ми будемо дотримуватися головної умови: на основі детального аналізу тексту новели, системи художніх засобів, композиції розкрити характер, психологію і драматизм долі Мусія Швачки та інших персонажів.

Мусій Швачка: постать і доля. Це типовий представник незаможного селянства, який щиро повірив у можливість творення обіцяного більшовиками комуністичного раю на землі, і він активно включився в боротьбу. Це був період пробудження до активної діяльності тисяч неписьменних або малописьменних незаможників, які з натхненням оволодівали політграмотою, освоювали досі невідому термінологію, часто не розуміючи значення слів. Мусій зрозумів головне: усі дії, вчинки – то є політика, і фраза «така наша політика» в устах активіста стала приводом народження прізвиська, яке міцно приросло до господаря – *Політика*.

Г. Косинка наскрізно простежує настрої, почуття Мусія Швачки, увага автора зосереджена на розкритті внутрішнього світу головного героя у конкретних ситуаціях: перша – збори Мусія в дорогу в сімейному оточенні, друга – це сама поїздка з відповідною амплітудою настроїв, потрясінь, і, нарешті, – сама гостина в батьків дружини, що закінчилася трагедією.

Ось перше знайомство з героєм. Г. Косинка традиційно розпочинає сюжет без розлогих описів і філософських роздумів, він змальовує Мусія в момент вирішення серйозного питання: комуніст, затятий атеїст погодився на вмовляння дружини поїхати до її батьків у гості на Святий вечір. Його роздуми в момент зборів: *«Три годи не тив з багачами за одним столом, три годи з родом не гуляв, як на ножах був, а сьогодні, виходить, поїду колядувати? Не годиться наче так, та поїду на злість, побачу, яку то політику мені шуряки мудрі з тестем заспівають?..»* [3, с. 170]. Це підкреслення трирічного терміну розриву стосунків – відстань від дня фатального розкуркулювання тестя і початку активної політичної діяльності Мусія. Тут він ніби й вагається (*«не годиться наче так»*), і саме головне рішення – визначена мета поїхати *«на злість»*. Довершує характеристику активіста портрет: він *«Стояв коло столу, як той дружко на весіллі: шапка заломлена набакир, на вусах краплини води, а широка долоня лягла на стіл так сильно, що захиталося світло в хаті»* [3, с. 170]. Для правильного розуміння внутрішнього стану, настрою Мусія Швачки варто уточнити семантику слова **дружко**: це *«Одружений чоловік, який на запрошення родичів жениха є головним розпорядником весільного обряду»* [5, с. 424].

Досить несподіване порівняння, яке навіює зримі асоціації : дружко – вже підпилий на святі одруження, з хвацько заломленою набакир шапкою, і краплини води на вусах Мусія, як такі самі краплини горілки у друга, а різкий, рішучий жест – це відчуття стану ейфорії нашого друга, правда, на іншому, кривавому весіллі класової боротьби. Саме завдяки їй Мусій нажив півсела ворогів, цим автор натякає на масштаби розкуркулювання, процесу, в якому швачки-незаможники відчували смак помсти заможним односельцям.

Ейфорія і самовпевненість убили людяне в душі активіста: він хизується тим, що його комнезамщики взяли шість десятин землі в його ж тестя, *«як зубами»*, гордиться, що ніхто не звинуватить його в неправильній політиці. Психологічний стан Швачки, домінування бойового настрою перед поїздкою до своїх класових ворогів – рідні дружини – знаходив також інші зовнішні прояви. На побажання Мар'яни не згадувати про свою політику в батьків, щоб не побили, він театральнo виставив до каганця ліву руку і сказав: *«Хай не забувають, що Політика одбіг під перекопом два пальці лівої руки, зате права ціла, а за стрільбу сам цар Микола медалю видав!..»* [3, с. 171]. Це свідчило про психологічну готовність героя до сутички з ріднею, такий стан додатково підсилювала і наявність револьвера, якого він завбачливо прихопив із собою. Концентруючи увагу на цій деталі, письменник підкреслює, як відбуваються зміни в психології незаможників: покора, смиренність змінюються на прагнення помсти, з'являється відчуття стану непогрішності.

Друга ситуація – безпосередньо поїздка в гості: войовничий запал Мусія Швачки непомітно переходить у сумніви, тихо підкрадається почуття

страху в міру наближення зустрічі з ріднею, якісь думки хвилювали, насторожували Швачку, водночас він відчував тривожний настрій принишкої дружини. Згадка про Андріяна Кушніра, який, очевидно, також буде серед гостей, погіршила настрій. Г. Косинка тонко передає метаморфозу: де й подівся бойовий дух весільного друга, натомість утверджується відчуття, що їде *«на страленіє»*, бо яке ж то буде гостювання, якщо оточення налаштоване вороже. Відбувається перехід до панічного стану, який Швачка намагається заглушити гнівом і зганяє те зло на коневі, якого спершу *«різко стьобнув ... батагом»*, а потім *«з люті»* вдарив. Дружина тонко відчувала цей перепад від *«різко»* до *«люті»* і мовчала, передчуваючи недобре.

Ще більшого страху додала раптова зупинка коня, коли той перелякано захріп, помітивши на дорозі підозрілий предмет. Мусій, який щойно відчував бойовий настрій, тут *«обережно, тихо яось витяг з кишені револьвера»* [3, с. 173].

Сподівання провокації не справдилося: напівзамерзлого kota, що був причиною психологічного стресу Швачка тут же вирішив подарувати Кушніреві за конфіскованого бика, настрій змінився, він спокійно заховав револьвера, знову відчув себе хоробрим і яось зі здивуванням сказав Мар'яні про Кушніра: *«Уяви, не забув ще й досі розкуркулювання»* [3, с. 173]. (Мова йшла про те розкуркулювання *вщент*, яким так гордився Швачка).

Третя ситуація – гостювання в батьків дружини – є кульмінацією і розв'язкою у стосунках між головою комнезаму і куркулями. Саме тут Г. Косинка спрямовує всю потужність таланту на глибоке розкриття характеру, громадянської позиції і трагедії Мусія. Він не пом'якшує напруги між заможними селянами і активістом-комнезамівцем. Для автора найважливіше донести до читача істину: класове протистояння – це трагедія, у якій, як правило, винні обидва табори, вони ж стають і його жертвами. Щодо образу Мусія Швачки, то саме про його поведінку у домі батьків дружини на Святвечір мова має йти, за влучним виразом дослідника, про те, що він *«виписаний автором нібито з симпатією»*. Це тонко підмічене *нібито* автор готує протягом усього твору. Досить навести окремі штрихи з сімейного життя, оцінки чоловіка Мар'яною, щоб відчувати щирість чи браваду чоловіка. Найстаршу доньку-підлітку він налаштував на свій бойовий політичний лад, вона підтримує батька, який при дитині може різко і гордо *«рубонутти»* дружині, що донька вдалася в нього. Категоричність чоловіка, його поведінку Мар'яна оцінює про себе прямо: він *«гарячий»*, йому *«клепки не хватає»* [3, с. 171], особливо коли ще й вип'є. А вголос сказати боїться, тому її репліки супроводжуються авторськими коментарями типу *«обережно засміялась»* [3, с. 170], *«виводила... далі»* [3, с. 170], *«лагідно промовила»* [3, с. 174] тощо. Тож

добре знаючи запальний характер чоловіка, вона не дарма перед поїздкою умовляла його не гарячкувати в гостях, не пропити розуму.

Початок гостини, здавалося, не віщував нічого лихого. Зустріч була стримана і напружена, *«чоловіки суворо віталися»* [3, с. 175], теща пригощала зятя, беззлобним видавався і жарт Кушніра, все для початку обходилося без політики. Та перша ж нагода, скарга племінниці дружини, яку як куркулівну відрахували з інституту, іронічні репліки родичів з цього приводу спровокували Мусія пояснити суть класової політики. Тут заслуговують на пильну увагу авторські коментарі з явним іронічним підтекстом: Швачка спершу допив *«для сміливості третю чарку, не втернів»* [3, с. 176], щоб не прокоментувати. (Зауважмо: святкування тільки розпочалося, а він уже встиг допити третю чарку).

Максимальної напруги атмосфера за столом набула в процесі діалогу Кушніра й Швачки. Літній заможний господар, у якого, до речі, *«комуна»* сина за Петлюру вбила, а комуніст Швачка розкуркулив його *«вицент»*, звертається до свого кривдника, не приховуючи іронії і образи: *«От, Мусію Степановичу, четвертий год пройшов, як ви комуні бика, спасибі вам, взяли в мене, а я не забув. Умру – не забуду: грабіж...»*. Зовні це звертання звучить каректно, а відповідь комуніста – принизливо, зверхньо: *«Я вам kota хотів сьогодні подарувати за того бика, та здох дорогою! Гарний кіт був...»* [3, с. 177].

Перед нами постає вчорашній незаможник, якому несподівана кар'єра, прагнення помсти затуманили голову, тож авторське зіставлення його поведінки з весільним дружком якраз вияскравлює самовпевненість активіста. І на зауваження про нетактовність відповідь Швачки знову звучить як виклик: *«А як же треба одказувать? Підлабузнюватися, правда?»* Після перепалки з Кушнірем Швачка *«сидить блідий, його рука з куксами на пальцях, тремтіла, очі бродили стуманілі по кутках хати»*, він *«встав, похитуючись, з-за столу і тихо вийшов надвір»*.

Свіже повітря, піклування про коня, здавалося, заспокоїли підпилого активіста. Та він уже не міг розслабитись і в монологі, адресованому коневі, виказав свою позицію щодо куркулів, яким не подобається більшовицька політика: *«... хай не сичать, гади! Політика, брат, наша їм не наравиться! Зрадили як: торговлю дозволено, а Кушнір уже й лапи простяг – землі хочеться... на груди б тобі землі насипать, зараза!»* А Кушнір, до речі, позитивно сприйняв і політику непу, і дозвіл на торгівлю та володіння землею, схвалені більшовицькою владою. Заодно від Швачки перепало і студентці, згадавши яку, він *«вилаявся гидкою лайкою»*.

Повернення головного героя до хати Г. Косинка виписує, констатує його стан і настрої: *«голова йому похитувалася – був напідпитку, а рідко пив горілку»* (остання деталь немов реабілітаційна). Мусій розстебнув гудзика на сорочці і *«твердо, з рішучістю на обличчі, зайшов до хати»* [3, с. 178]. Дух був бійцівський, тому на благаання тещі не чіпати Кушнірів

він одказував *голосно*, щоб усі чули, і «*люто метнув очима на Кушніра*». Він «*блідий був, аж синій, – одна тільки рука, ліва, тремтіла, бо контужений був*». На звинувачення Кушніра відповідав глухо, загрозово. Ось така анатомія «*політики*» комуніста, голови комнезаму. Перепалка переросла в бійку, в якій не віщували нічого доброго ні різницький ніж у руці Кушніра, ні жест Швачки, який «*шарпнув правою рукою до кишені за пістолетом*» [3, с. 180]. Зрештою сталося вбивство.

Події святкового вечора практично не дають підстав розглядати образ Мусія Швачки як активного, ідейно переконаного комуніста, що став жертвою куркульського спротиву політиці радянської влади.

З новели читачеві відомі лише факти розкуркулювання Мусієм рідного тестя та його свата; за його активні дії, зі слів дружини, нажив він півсела ворогів та з легкої руки Кушніра – прізвисько *Політика*. Логіка розповіді Г. Косинки веде до єдиного висновку: письменник правдиво, переконливо розкрив драму селян, збурених класовим протистоянням. Цей процес не ошчасливив ні незаможників, втягнутих в активну боротьбу, ні заможних селян, які відстоювали свої майнові інтереси.

Драма заможного селянства. Соціально-економічна політика на селі початку 20-х років минулого століття стала причиною драми різних верств населення, руйнувалися вікові устої, класова войовнича ідеологія вела до нищення родових зв'язків і традицій, різкого загострення протистояння, до нівеляції національних основ суспільства. Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович, В. Підмогильний та ін. «*намагалися максимально точно передати багатоголосся своєї неоднозначної епохи, акцентувати національні проблеми оновленого українського суспільства, внутрішні суперечності української людини, що опинилася на роздоріжжі свого екзистенціального, а не лише громадянського вибору. Понад усе визнавали та обстоювали пріоритет загальнолюдського, національного над ідеологічним, класовим чи партійним*» [4, с. 176]. Цей дискурс яскраво виражений у новелі Г. Косинки «*Політика*», де автор аргументовано розкриває драму не лише незаможника-активіста, а й заможного селянства, його прагнення вижити у складних соціально-політичних умовах протистояння. І з цією метою автор символічно зібрав під батьківським дахом представників одного роду саме на Свявечір.

Письменник лаконічно аргументує драму дружини Мусія, її батьків, родини Андріяна Кушніра. Мар'яна стала заручницею соціально-економічних обставин. Дівчина виросла в заможній родині, мріяла жити в достатку, одруження з незаможником проти волі батьків змінило перспективу і її долю, хоча рідня й змирилася із зятем і прийняла його. З часом політична діяльність Мусія, а головне – факт розкуркулювання батьків дружини – призвели до розриву стосунків між родинами, і Мар'яні доводилося миритися зі злиднями, відчувати на собі співчутливі й осудливі погляди заможних сестер. Митець майстерно розкриває психологічний стан

жінки в гостях у батьків: не давала спокою сорочка, в якій вона ще колись діувала, а тепер змушена одягати її на свято, відчувала, як сестри придивлялись до її нової хустки і прикидали, з чиєї вона комори, підозрюючи, чи то не наслідки розкуркулювання односельців.

Непросто склалися і стосунки Мар'яни з Мусієм: вона любить чоловіка і водночас побоюється його крутого характеру. Збираючись у гості, жінка хвилюється про можливі наслідки поїздки, дуже делікатно натякає Мусієві, щоб поведився чемно, не розводив політики, був стриманим. Через репліки автора, внутрішні монологи Мар'яни розкривається і колоритна характеристика натури чоловіка: його самовпевненість, фанатизм, категоричність. Вона далеко не завжди поділяла його погляди, осудливо оцінювала діяльність комнезамів: *«Не вік же гризтися з людьми та комнезамів своїх захищати»*, *«Служив їм, служив, а дяка? Ворогів нажив півсела»* [3, с. 170]. Тут чітко відчутне протиставлення двох категорій: *заможні люди і комнезами*, останні чужі їй, жінці з заможної родини. І тут же Мар'яна гонорово згадує про свій статус як дружини комуніста, голови комнезаму: *«А зайшла комуна – прийдіте поклонімося Мар'яні! Наче Великдень їй настав»*, *«Боялися чоловіка [...] і лащилися до Мар'яни – не пособилося»* [3, с. 172]. Жінка потрапила в статус «своя серед чужих, чужа серед своїх».

Свого часу її били польські офіцери за чоловіка-більшовика, багатії хотіли виселити з села. Тепер же вона, згадуючи минуле, їде в гості в піднесеному настрої, сидить на санях, *«наче молода на посагу»*, щаслива, певна, що за рік-два вони зіпнуться на ноги і *«мимоволі гордіє та пишається своїм чоловіком»* [3, с. 172]. Митець вдало підібрав унікальне слово *гордіє* для підтвердження лету фантазії, помислів, яких прагнула заскочити молодиця, аби вивищитися поміж сестер-багатійок. Та цей настрій непомітно змінюється тривожними спогадами: думки, спотикаючись, біжать у минуле, солодощі мрій, зіткнувшись із реальними ситуаціями пережитого, насторожували, змушували мовчати. А помисли про майбутнє ніяк не поєднувалися з комнезамами, психологія жінки чітко зорієнтована на власне господарювання.

Отак наскрізно Г. Косинка розкриває роздвоєння, метання жінки між родом і сім'єю, між мріями про достаток і злиднями, ненавистю до комнезамів і гордістю про свій статус дружини комуніста. За таких умов її доля неминуче мала прийти до драматичного фіналу.

Незавидною постає і доля родини батьків Мар'яни, насамперед матері. Здавалося, в сім'ї складалося все щасливо: жили заможнo, чотири дочки повиходили заміж за синів багатіїв. Лише Мар'яна стала дружиною незаможника, та попри все мати намагалася будь-що зберегти єдність родини, сприяла, щоб Мусія прийняли в родину як рівного. Вона в новелі постає берегинею роду, що готова йти на будь-які жертви заради злагоди. Жінка усвідомлює масштаби матеріальних втрат, моральні наслідки від

розкуркулювання сім'ї зятем, ганьбу і сором за скоєне ним перед заможними господарями. Мати ладна пробачити Мусієві жорстокий і ганебний вчинок, вона радіє, що після тривалого розриву дочка з чоловіком нарешті приїхала погостювати на Святвечір. Теща впадає перед Мусієм, величає його зятем, змітає пилінки з лави, щоб посадити дорогого гостя, наголошує на їхньому родинному зв'язку, який їм дорого коштував: *«хоч за тебе, сину, ребро мені переламали, та кров моя за тобою, і в роду, виходить, всі ми рівні»* [3, с. 176]. Непросто батькам приймати зятя-комуніста, з яким життєві дороги розійшлися і навряд чи поєднуються. Процес ускладнювався ще й тим, що за столом зібралася і родина багатія Кушніра, вщент розкуркуленого Мусієм.

Мати відчуває складність ситуації, і коли з'ясування обставин між Андріяном та Мусієм дійшло апогею, вона кинулася, мов та пісенна чайка, рятувати родинний мир. Її благання *«Роде мій! Свахо... Били комуна, й вона била, не згадуймо, а не треба Святого вечора бучу якусь здіймати...»* [3, с. 176] було останньою надією зупинити кровопролиття. Однак крик душі матері уже не міг змінити розвитку подій, класове протистояння в суспільстві, розбурханому більшовиками, завершилося кровопролиттям у родині.

Драма батька Мар'яни, з нашого погляду, залишена Г. Косинкою на самотійне осмислення реципієнта. У творі цей образ присутній майже віртуально: спершу згадка про нього прозвучить у діалозі дружини з донькою Степанидкою, вдруге ми дізнаємося, що він сидить за святковим столом поруч із Кушнірем, і той звертається до нього в розмові.

Логіка подій дозволяє зробити висновок, що батько з самого початку не схвалював вибору доньки, не зміг завадити одруженню і збайдужів до її долі. Навіть під час голоду зерно їй позичав під заставу, незважаючи на те, що в сім'ї доньки росли його внуки.

Автор не характеризує батька ні як господаря, ні через стосунки з односельцями. Що ж до ставлення до зятя, який власноручно організував розкуркулення тестя, то ні з християнських, ні з загальнолюдських гуманістичних критеріїв цей крок не можна ні зрозуміти, ні пробачити: дожитися до такої ганьби і терпіти за святковим столом присутність жорстокого класового ворога дано далеко не кожному. Батько, очевидно, за наполяганням дружини змирився з обставинами, роками терпів гостювання зятя, але пробачити не зміг, і в критичну мить лишився нейтральним спостерігачем.

На пильну увагу заслуговує образ дружини Кушніра. Об'єктивний дискурс змалювання трагедії матері не випадково лишається поза увагою дослідників. За традицією в добу тоталітаризму вона сприймалася як дружина жорстокого куркуля, націоналістка, яка ненавиділа більшовиків. Г. Косинка створює її образ лише кількома штрихами, але цього достатньо, щоб зрозуміти горе матері, яка втратила сина в громадянську війну. Хтось

із жінок затагнув пісню «Ой, що ж бо то за ворон...» про смерть отамана, якого після загибелі в бою побратими поховали в сиру землю. Мотив смерті не гармонував зі світлою подією Святвечора, і сумна мелодія раптово обірвалася. Та спів запав у серце матері, вона вирівнялася за столом, з гордістю звернулася до внучки господарів: «Заспівай мені тієї України, хай хоч сина згадаю, що комуна за Петлюру вбила» [3, с. 176], і далі наполягала: «Хай мені України заспіває» [3, с. 177]. А потім невтішно заплакала. Цих кількох штрихів авторського контексту достатньо для висновку, що перед нами скорботний образ матері-патріотки, яка втратила сина – борця за Україну її мрії, понищену більшовиками.

Так само скупо зображено і Андріяна Кушніра. Автор не подає жодних свідчень його експлуаторської жорстокості, зажерливості, злочинної діяльності, які приписувалися йому тенденційною критикою як типовому представникові класу експлуаторів. У центрі уваги митця драма, більше того, трагедія батька і господаря. Логіка нищення його роду проведена чітко послідовно: у громадянську війну більшовики вбили сина його, борця за незалежну Україну, в 1920–21 роках його розкуркулили вщент, організатором акції був комуніст Швачка. Слова пісні про смерть отамана, що несподівано обірвалася, асоціювалися з його власною трагедією, і Кушнір продекламував по пам'яті текст її до кінця. Тож цілком слушно виникає питання: хто в першу чергу винен у трагедії, яка розіграється в Святвечір – комуніст Швачка, який розкуркулив з власної ініціативи Кушніра і тепер знущається, іронізуючи, що хотів подарувти kota за відібраного бика, веде себе некоректно з набагато старшим від себе, свідомо приїхав на гостину перевірити, чим дихають класові вороги, чи Андріян Кушнір, у якого комуна відібрала сина, а Мусій нажите майно. Неприязнь була взаємною, але не Кушнір ініціатор таких стосунків, а Мусій Швачка, і трагічна розв'язка їхніх взаємин була спровокована саме його поведінкою.

Нарешті драматичною є і доля племінниці Мар'яни, відрахованої з інституту як дочки куркуля. Дівчина обурена, адже дев'ять років навчалася в гімназії, і, дякуючи більшовицькій політиці, залишилася на узбіччі життєвої магістралі. Вона намагається знайти підтримку у дядька-активіста, партійця, пробує «*поспитати*», чи дав би той «*незаможницьку*» довідку. Можна констатувати мову, що письменник змалював її гоноровою, що зовнішній вигляд свідчив про достаток сім'ї, вона дещо з викликом поводитися в товаристві. Та уважне заглиблення в деталі психологічного портрету дівчини засвідчує її тактовність, відчуття ситуації. Помітно, що Г. Косинка не поділяв кадрової «політики» системи, обмежень прав на освіту певних категорій населення. Свідченням цьому є факт, що після нищівної критики новели «Політика» письменник замовк майже на чотири роки. І лише в 1930 році з'явилися «Змовини», де центральною проблемою постала драма заможного селянства на новому етапі – у процесі колективізації, що теж супроводжувалася розкуркулюванням. Письменник

не міг прийняти класових, політичних обмежень права на освіту, в душі відстоював справедливість. У новому творі він бодай штрихом, але повторно порушив цю проблему. Герой новели – заможний селянин шукає порятунку від розкуркулення шляхом одруження доньки з незаможником, хоча йому до душі як майбутній зять був син такого самого господаря. *«Та що з того, – подумав Рудик, – як йому, козакові, самому батька рідного зрікатися, щоб на інженера вивчитися?»* [3, с. 182].

Для 20-х років це була дійсно складна проблема: класова ідеологія руйнувала морально-етичні устої роду, газети рясніли оголошеннями молоді, що відмовлялася від батьків, змінювала прізвища, щоб вижити в соціальних умовах доби, пристосуватися до них.

Художній світ новели. Жанрово-стильові особливості, система тропів майстерно підпорядковані розкриттю розглянутого в статті провідного дискурсу. Початок новели типовий для стилю прозаїка: без зайвих описів, вступів маємо монолог головного героя, який визначає тональність твору, вносячи від самого початку і елемент таємничості і водночас, поза сумнівом, вибудовує логіку осмислення світоглядних та морально-етичних позицій Мусія Швачки. Уже перша фраза чітко орієнтує реципієнта на домінуючий мотив мислення персонажу, у ній відчутний прихований іронічний відтінок.

Письменник традиційно визначає час і простір: події розгортаються протягом різдвяного вечора, просторово – це збори в дорогу, поїздка до рідні на свято і – гостювання.

Паралельно автор вдається до прихованого підтексту, який сприяє глибокому розкриттю соціально-економічних підвалин народження конфлікту. Цей прийом дозволяв робити доступною важливу інформацію, як зазначав свого часу В. Фащенко, читачеві підготовленому (реципієнтові), коли *«ситуації вимагають трохи творчості від читача, бо ремарки скупі або просто опущені...»* [6, с. 119].

З підтексту постає хронотоп попередніх десятиліть, розкриваються причинно-наслідкові умови конфлікту, уважно осмислені, сформовані в систему натяки, штрихи вимальовують панораму драми трудового селянства в межових суспільних обставинах, саме драми народу, а не подвижницький, жертвний шлях боротьби вчорашнього незаможника, нині комуніста, що постав проти роду.

Межовою подією в руйнації роду стало розкуркулення рідні Мусієм Швачкою понад три роки тому. Та ця подія, особливо грабіжницький акт проти Кушніра, постає в моменти напруження, мотивним маркером як щось тривожне, як передчуття розплати. По дорозі на зустріч із родом ця думка спливала в голові Мар'яни, далі з настороженістю згадує її Мусій, і насамкінець підводить ризику Кушнір. Спогад подано як градацію емоцій від згадуваного, з наростанням тривоги: *«а не забула Мар'яна»*, *«уяви, не забуду ще й досі»* (Мусій Швачка), нарешті – *«умру – не забуду: грабіж»* (Андріян

Кушнір). Подібним маркером через твір проходить револьвер у руках Мусія. Підсиленню трагедії, її неминучості сприяють окремі елементи, які можна віднести до обрамлення: перша фраза новели – монолог Швачки «три години не пив з багачами...» переходить у фінальну зустріч, під час якої Мусій спрагло пив горілку і запальною поведінкою у нетверезому стані напросився на фінальну драму. Ще штрих: монолог – початок «три години... як на ножках був», а в фіналі реально помирає з кабаницьким ножом у грудях.

Г. Косинка звертається до символіки, що сягає корінням біблійних традицій: родина збирається на Святвечір, де діти вшановують батьків, славлять народження Сина Божого. А закінчується все гріхом, смертю. Сама поява безбожника комуніста Мусія Швачки вносить настороженість у родинне свято: ось заїхали Швачки в двір, «у хаті колядували» [3, с. 175], а з появою їх спів затих, запанувала сувора тиша. У розпалі вечора за відсутністю ображеного Мусія, який вийшов у двір, знову «Хата співала» [3, с. 178], а повернення закінчилося сваркою і вбивством. Гармонує з настроями, з розвитком драматичного розгортання подій стан природи, майстерно підібрані символи, метафори, які поглиблюють емоційне і естетичне сприйняття новели як талановитого набутку автора.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусяк І. Щоб було над нами небо / І. Андрусяк // Косинка Г. Вибрані твори. – Х. : Веста. Вид-во „Ранок”, 2005. – С. 3–22.
2. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (сторінки призабутої спадщини). – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.
3. Косинка Г. Заквітчаний сон. – К. : «Веселка», 1990. – 287 с.
4. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі. – К. : Вид-й дім «Стилос», 2008. – 541 с.
5. Словник української мови. – Т. 2. – К. : Вид-во «Наукова думка», 1971. – 550 с.
6. Фащенко В. Із студій про новелу. – К. : «Рад. письменник», 1971. – 215 с.
7. Штонь Г. З когорти майстрів / Григорій Штонь // Григорій Косинка. Гармонія. Оповідання, публіцистика, спогади про Григорія Косинку. – К. : Дніпро, 1988. – С. 8–20.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Поляруш Олег Євгенович – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

ВИКОРИСТАННЯ КІНОЕКРАНІЗАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ ШКОЛЯРІВ

Олександр РАТУШНЯК (Кіровоград)

У статті пропонується методична модель упровадження кіноекранізації в навчальний процес сучасної шкільної літературної освіти. Дається обґрунтування основним поняттям і засобам кіно, необхідним учням для розуміння специфіки цього виду мистецтва порівняно з літературою. Здійснена інтеграція літератури і кіно сприятиме загальнокультурному розвитку учнів.

Ключові слова: кіно, екранізація, епізод, кадр.

The paper presents the methodological model implementation kinoekranizatsiyi the learning process of the modern school of literary education. The substantiation of the basic concepts and tools film necessary for students understanding of the art form in comparison with the literature. Made integration of literature and film will the general development of students.

Key words: movie, film adaptation, an episode shot.

Кіномистецтво в сучасній українській школі ще не посіло належного місця, а його потенціал не використовується повною мірою у навчальному процесі. Відомий вітчизняний методист Є. Пасічник вказував на можливість використання кіно на уроках літератури, втім застерігав від перетворення уроків літератури в кіносеанси, зазначаючи, що тоді вони не будуть ефективними [4, с. 123–129]. Можливо, саме через ці застереження або з інших причин, у нас ще не була розроблена й запроваджена в навчальний процес методика використання кіномистецтва на уроках літератури.

Аналіз чинної міністерської програми з української літератури (за ред. Р. Мовчан) засвідчує, що в рубриці «мистецький контекст» відсутні рекомендації для перегляду жодного кінофільму, натомість є скульптура, живопис, музичне мистецтво тощо, навіть при вивченні творчості відомого у світі кінорежисера, засновника поетичного кіно О. Довженка. Лише при вивченні шістдесятників згадуються імена акторів (І. Миколайчука, Б. Ступки, Л. Кадирової) та кінорежисерів (С. Параджанова, Л. Танюка, К. Муратової, Л. Осики, М. Ільєнка) безвідносно до конкретних фільмів. Для порівняння в проекті нової програми зі світової літературі в 9-му класі в рубриці для обов'язкового (!) вивчення пропонується з трьох кінострічок одна за вибором (Еймі Бендер «Таємний знак» (США, 2010, реж. М. Агрело) або Хосе Рівера, Тім Салліван «Листи до Джульєтти» (США, 2010, реж. Г. Вінік), або Марк Арєн (Карєн Маркарян) «Мій хлопець – янгол» (Росія, 2011, реж. В. Сторожева) з чіткими рекомендаціями для їх вивчення. Наприклад, для фільму «Мій хлопець – янгол» подана така анотація – сучасна обробка історії сюжету про прихід янгола на землю (у мегаполіс). Розвиток традицій Г. Гарсія Маркеса (оповідання «Стариган з крилами») у творі. Образи головних героїв – студентки Саші та янгола Серафіма. Шлях героїні від цинізму й зневіри до відкриття вічних цінностей – кохання, милосердя, допомоги ближньому, відповідальності. Це є вагомим кроком у впровадженні кіно в літературну освіту української школи. Недоліком цього підходу є відсутність у програмі теоретичних понять для вивчення кіномистецького явища.

Методична проблема уведення кіномистецтва в навчальний процес ще потребує свого розв'язання. Огляд фахової методичної періодики засвідчує, що сьогодні вчителі-словесники на уроці вкрай рідко звертаються до потенціалу цього виду мистецтва, яке завдяки технічним досягненням могло б стати надійною опорою у формуванні художньої культури та прищепленні естетичних смаків школярів.

Це пов'язано з тим, що вчителі-словесники розглядають кіно ймовірніше як суперника, навіть ворога, аніж як друга й помічника, протиставляючи його літературі. Цьому є пояснення – сучасні діти охочіше подивляться екранізацію, аніж прочитають книжку. Адже фільм не потребує таких зусиль, як книга, і триває він півтори – дві години, тоді як читання може розтягнутися на довго. Часто учні не відчують ніякої різниці між літературним твором і його екранізацією – для них ці речі рівноцінні й рівнозамінні. Тож трапляється, що, готуючись до уроку, вони звертаються до перегляду кіно замість прочитання тексту, а вчитель працює над змістом, темою, проблематикою, без аналізу засобів, якими змальовуються образи у творах одного та іншого видів мистецтва. За такого підходу нівелюється естетична складова як літератури, так і кіно, залишається тільки фактична інформація. Щоб цього не відбувалося, використовуючи кіноекранізації в навчальному процесі, слід дотримуватися таких засадничих положень:

1. Екранізація літературного твору – це варіант, одна з можливих інтерпретацій, режисерська версія, яких може бути багато, тоді як текст є інваріантом, він первинний.

2. Літературний твір і кінофільм належать до різних видів мистецтва, кожен з яких має свої специфічні засоби творення художньої образності.

3. Вивчення цих явищ (літературного твору та його кіноверсії) треба здійснювати через зіставлення однакових епізодів у тексті й фільмі, досліджуючи структуру образу й засоби його творення, через розуміння їхніх функцій і доцільності в різних видах мистецтва.

Кіно – універсальний синтетичний вид мистецтва, який поєднує в собі ознаки інших видів – літератури, театру, живопису, музики, фотографії та ін., і має свої специфічні засоби, головними з яких є кадр і монтаж. Звукозоровий динамічний образ відрізняється від словесного, утім є чимало спільного – у слові автор також апелює до кольору, звуку, просторового відчуття, руху та ін. Одним з дискусійних моментів у сфері взаємин літератури і кіно є визначення слова, мовної організації – уявні зліпки, знімки з дійсності, закріплені в значеннях слів (І. Виноградов), мають бути декодовані в звуко-зображальну систему певних людських стосунків, обраних конкретним об'єктом зображення. Логіка цих стосунків і визначає конструктивно-драматургічну форму їхнього вияву, природу висловлювання автора [1, с. 12].

Творчість читача є більш закритою, ніж у глядача, бо всі чуття сприймаються через уяву, але й більш вільною в інтерпретації. Глядач залежить від обраної режисером натури (місце і час дії, пейзажі, предмети інтер'єра, портрети героїв тощо – усе це показано режисером так, як він їх побачив і відібрав. У літературному творі ці реалії лише задані словом, але не є конкретизовані предметно. Тож залишається простір для творчої уяви, що робить читацьку діяльність більш складною і менш залежною від волі

автора. Приміром, звук читачеві можуть описати, але він не може його почути. Є тільки спогад про звук, якщо він був у досвіді читача, або уявлення про нього. У кінофільмі ж ми його чуємо фізично.

Кінематографічний твір, як і літературний, сприймається лінійно, кадр за кадром, епізод за епізодом. Те ж саме ми спостерігаємо, читаючи текст – абзац за абзацом, сторінку за сторінкою погляд реципієнта спиняється то на одному, то на іншому об'єкті, поступово (або раптово) переходячи з одного до іншого.

Важливо зрозуміти, що за такою послідовністю в кіно і літературі стоїть авторська думка, його творчість виявляється в умінні не лише зображати окремі явища, а й зіставляти їх з іншими, відбирати з множинності саме той один кадр, що стане поряд і пов'яжеться з попереднім на основі подібності або контрастно відтінить його. У відборі цих кінематографічних одиниць та в їхньому послідовному поєднанні й полягає основне джерело художності кіномистецтва. Смыслові зв'язки окремих кадрів наділені особливим явищем зверхсумарності, тобто, коли послідовність кадрів, їхнє зчеплення набувають смислу, що не зводиться до суми змістів окремих кадрів. На позначення цієї специфічної властивості мистецтва кіно С. Ейзенштейн використовував формулу $1+1=3$, коли зміст одного кадру й зміст наступного породжують у свідомості глядача новий смисл, що не дорівнює їхній сумі.

Однак цим художність у кіно не вичерпується. Її творять кадрові й закадрові ресурси, такі, як рух (або нерухомість) камери, довгота (тривалість) кадру, наповненість кадру (наявність першого й другого планів), у кадрі може відбуватися дія, а може зображуватися статичний пейзаж, інтер'єр та ін., закадровий коментар, музика, камера може передавати події очима героя або стороннього споглядача тощо. Дослідник кіно В. Горпенко основними архітектонічними засадами фільмів О. Довженка та С. Параджанова називає:

- а) позначувальний характер формування місця дії;
- б) пошук внутрішньо- та міжкадрових принципів формування просторово-речовинних параметрів як цілісності середовища;
- в) усвідомлення взаємозалежності монтажного цілого від внутрішньокадрової організації руху, світло-тонального й загалом компонуального рішення, темпо-ритмічних ознак тощо;
- г) вибудовування причинно-наслідкової залежності між окремими кадрами як способу розгортання логічно зв'язної дії;
- д) типологізація дієзчеплень, у результаті якої виникає певна природа події;
- е) перехресний монтаж [1, с. 9–10].

Ось деякі теоретичні виклади про кіномистецтво та механізм його впливу на глядача. Зважаючи на них, пропонуємо конкретні методичні прийоми роботи з кіно в процесі вивчення літератури.

Для реалізації зазначених підходів у літературній освіті необхідно подати школярам поняття про кіно як вид мистецтва та його специфічні засоби – кадр і монтаж.

Щоб донести ідею про поліваріантність інтерпретацій тексту в кіно, слід запропонувати учням, якщо це можливо, різні варіанти екранізацій одного й того ж твору. Стисло прокоментувати їх, наголошуючи на відмінностях режисерських рішень, здійснити порівняння окремих епізодів із фільмів у класі або дати індивідуальне дослідницьке завдання зробити це комусь із учнів удома.

Але, наша класика, на жаль, не є настільки активно екранізованою. За частиною творів, у кращому разі, є тільки один фільм, у більшості екранізації відсутні взагалі, а якщо і є, то малознані та малодоступні (приміром, фільм «Замля» за однойменною повістю О. Кобилянської, знятий ще 1955 року режисерами Амвросієм Бучмою та Олексієм Швачком, або «Камінний хрест» (1968) за В. Стефаніком режисера Л. Осики, або «Пастка» (1993) режисера О. Бійми за повістю І. Франка «Перехресні стежки» та ін.).

Способи впровадження кіно на уроці літератури можуть бути трьох типів:

1. Використання фільмів та їхніх фрагментів як наочності для викладу певної інформації.

2. Розгляд окремих епізодів з фільму в процесі аналізу твору для активізації учнівської уваги та уяви, розширення мистецького контексту.

3. Повний перегляд і вивчення твору кіно як самодостатнього явища мистецтва (тут можливі, але не обов'язкові, паралелі з літературою).

Кожен з вищенаведених способів потребує розробки окремої методики. Не претендуючи на повноту викладу, окреслимо тут її головні тенденції:

1. Зазвичай, для викладу фактичного матеріалу як наочно-репродуктивний метод на уроці можуть використовуватися навчальні фільми (скажімо, із серії «Енциклопедія видатних людей» та ін.) або документальні фільми про письменників («Мій Шевченко» реж. Ю. Макарова, «Іван Франко» реж. М. Лебедева та ін.). З цією ж метою можуть бути використані й художні фільми про письменників, зняті на біографічному та автобіографічному матеріалі.

У цьому випадку функція застосованого кіноматеріалу, як і будь-якої наочності, активізувати увагу учнів під час лекції або розповіді учителя й викласти за короткий час певний обсяг знань у готовому вигляді. Тому завдання та запитання до фільму будуть спрямовані на відтворення в усній та письмовій формах отриманої інформації.

2. Для демонстрування на уроці обираються ключові епізоди з фільму, можливий їхній покадровий перегляд та коментар. Цих епізодів не повинно бути багато (2–3 не більше). Кожен епізод, як відомо, складається з кадрів. Кадром вважають неперервне зображення камерою об'єкта до зміни його

наступним кадром завдяки монтажу. Для здійснення поглибленого аналізу не слід обирати занадто тривалі й розлогі епізоди. Для аналізу обираються 4 – 5 кадрів, які яскраво передають авторську думку, функцію, надзавдання епізоду.

Прийоми роботи та послідовність аналізу кінофрагмента:

– перегляд епізоду й визначення його структури (зі скількох кадрів він складається);

– на скільки частин-кадрів ви б його поділили? Чи збігається ваше бачення з режисерським?

– стоп-кадр (запропонувати учням послідовно схарактеризувати кожен з них, виявляючи композицію кадру, його смислове наповнення, функцію, надзавдання);

– з'ясувати засоби творення змісту кадру (гра світла, колір, внутрішньокадровий рух, тривалість кадру, наявність першого й другого планів тощо);

– дати назву кожному кадрові, виявляючи в них смислові домінанти;

– лінійне співвіднесення кадрів (монтаж), виявлення смислової емоційно-образної атмосфери в їхньому поєднанні, пояснити, чому саме в такій послідовності подано кадри (для цього можна подумки змінити послідовність кадрів. Чи втратить своє звучання епізод порівняно з режисерською версією?);

– повторний вдумливий перегляд епізоду;

– знайти в тексті й зачитати ті рядки, що відповідають переглянutoму епізодові, зіставити їх з кінофрагментом, урахувавши специфічні засоби кожного з видів мистецтва;

– осмислення окремих кадрів та епізодів у єдиному зв'язному потоці художнього цілого.

При роботі з кінокадрами потрібно, щоб учні не лише усно обговорювали побачене, а й працювали самостійно, виконуючи в зошиті практичні завдання. Завдання можуть бути такими:

а) складання плану епізоду за кадрами (до кожного дібрати заголовки);

б) словесно описати кадр та його значення (клас можна поділити на групи, кожній з яких визначити свій кадр);

в) згідно із законом монтажного мислення (1+1=3) описати почуття, які у вас виникають при поєднанні кадрів;

г) реконструювати те, що залишилося за кадром, творчо домислити епізод;

д) пояснити роль розглянутого епізоду в розкритті авторського задуму твору та ін.

3. Повний перегляд і вивчення твору кіно як самодостатнього явища неможливо здійснити в межах уроку за браком часу, тому цей вид треба віднести до позакласної роботи. Найкраще для цього організувати гурток любителів кіно, скласти програму діяльності гуртка, спланувати перелік

фільмів, які переглянуть та проаналізують, що забезпечить системне ознайомлення з кіномистецтвом. Класика українського та світового кіно може й повинна стати опорою в естетичному та культурному розвитку школярів. В іншому разі це можуть бути періодичні позакласні заходи-перегляди кіноекранізацій за прочитаними творами з подальшим обговоренням та зіставленням з літературними текстами.

Ознайомлення з кінофільмом проходить ті ж етапи, що й вивчення літературного твору, проте, має свої особливості:

1. Підготовка до сприймання. На цьому етапі варто повідомити ключову інформацію про режисера, час зйомок і виходу фільму, сценарій (чи є фільм екранізацією літературного твору), акторів, що зіграли головні ролі. Можна розповісти про кінематографічну долю цього фільму (коли відбулася прем'єра, як був сприйнятий глядачами, чи був учасником і переможцем кінофестивалів тощо), а також дати установки на перегляд (на що слід звернути увагу).

2. Перегляд. Перегляд фільму учні можуть здійснювати й удома самостійно, але, тоді втрачається ефект спільної емоційної аури, що панує в глядацькій аудиторії. Колективний перегляд допомагає краще сприйняти твір і посилює емоційно-естетичний вплив на кожного учня окремо. Як стверджують психологи, для школярів «атмосфера глядацької зали, зараження колективною реакцією часто превалює в процесі сприйняття» [2, с. 102]. Явище *колективної* емоції під час сприймання призводить до міжособистісної взаємодії, взаємокорекції, посиленню або погашенню емоцій. Тому одне й те ж художнє явище може бути по-різному сприйняте людиною, залежно від конкретних умов – колективних чи індивідуальних – у яких відбувається ознайомлення з ним [2, с.104]. Перегляд є, водночас, і сприйманням, і підготовкою до аналізу. Відразу після перегляду аудиторія краще готова до обговорення, ніж коли кожен дивився окремо.

3. Обговорення та аналіз. Обговорення варто розпочати із виявлення загального враження від картини. Потім запропонувати учням поділити фільм на частини й виділити в ньому ключові епізоди. Методику аналізу ключових епізодів описано вище (див. *Прийоми роботи та послідовність аналізу кінофрагмента*). Завершується аналіз з'ясуванням ідеї та формулюванням інтерпретації режисерського задуму твору.

4. Підсумковий етап передбачає написання відгуків, рецензій, анотацій тощо.

Наведемо приклади практичної роботи з епізодами екранізованої новели Василя Стефаника «Камінний хрест» режисером Леонідом Осикою 1968 року.

Епізод № 1 (60–65 хв.). Перетворення в чужих.

Перегляд епізоду.

Після перегляду учні отримують завдання дати назву цьому епізоду й словесно відтворити те, що відбувалося в кадрі, зіставляючи його з текстом.

Опис епізоду. Картина народного гуляння, танці, троїсті музики. Камера фіксує крупним планом обличчя Івана Дідуха, музика затихає, обривається. Громада рушає в бік хати, в неї набивається повно людей. Сім'я Дідухів майже не вирізняється в натовпі, вони поміж людей. Потім з хати, хрестячись і плачучи, виходить понад два десятка людей. Так, ніби в хаті покійник. Передчуття біди – має щось трапитися незвичайне зі знаком мінус. Очікування, тривога, страх. Звуковий супровід – плачі. Дідухи мають умерти для села.

Поява Дідухів з мороку хати, як з потойбіччя, відбувається серед мертвої тиші. Спочатку загальний план – вони вишикувались у цивільному «панському» одязі, чоловіки в краватках, що контрастує з народним селянським убранням, контрастує із хатою під солом'яною стріхою, на порозі якої вони стоять. Тут режисер досягає максимального враження відчуження. Герої самі себе таких соромляться, їхні погляди потуплені в землю. На них звернені погляди сотень очей. Далі йде розкадровка-подрібнення загального плану на портрети сім'ї та перехресний монтаж з обличчями селян крупним планом. Кожен великий план цієї розкадровки відкривається тривожним звучанням струн, які надривно бринять, ніби рвуться, що посилює ефект сцени і немовби перериває всі зв'язки одних з іншими. Вони стають чужими, навіть ворожими. Епізод закінчується вибухом агресії колишнього найближчого Іванового друга Михайла, який кидається на нього з бійкою. Це перший вияв емоції до «чужого».

Запитання до епізоду:

– Чому двері відчинилися в морок хати? Камера могла залишатися статичною, зображаючи весь ганок, коли відчинялися двері, але режисер змушує її «наїхати» на двері, щоб морок заповнив усе й потім з нього, мов примари, проступали обличчя родини Дідухів. Навіщо це потрібно?

– Чому герої потупили очі, вийшовши на ганок?

– Якими поглядами їх зустріли люди?

– Як режисеру вдалося досягти ефекту «відчуження» Дідухів від громади?

– Чому найближчий друг Івана кидається на нього й хапає за петельки? Чи було це виявом агресії? Що цим жестом хотів передати автор?

Епізод № 2 (68–70 хв.). Вирій.

Перегляд епізоду. Назва і словесний опис. Падає перший сніг. Родина Дідухів залишає хату, мов покинуте гніздо, двері залишаються відчинені, вітер грюкає ставнями. На білому тлі чорні цятки, що створює символічний план. Люди не йдуть гуртом, а поодинокі розсіяні по білому полю, мов журавлиний клин у небі. Паралель з птахами, що відлітають. Музичний супровід доповнює епізод прощання – хор співає «Вічну пам'ять», відспівуючи їх, мов померлих.

Питання до епізоду:

– Чому двері залишаються відчинені?

– Навіщо режисеру потрібен був сніг у кадрі? Чи могли б вони відходити по чорній землі, а не по білому снігу?

– Чому вони видаються журавлиним клином?

Епізод № 3 (73–75 хв.). Хрест над шляхом.

Перегляд епізоду. Назва й словесний опис: велика валіза на возі лежить як труна, за якою в скорботі з плачем ідуть Дідухи. Проходячи повз хрест, вони хрестяться.

Останній кадр: родина Дідухів віддаляється по дорозі, що зникає за пагорбом. Камера вже не йде за ними, а, навпаки, рухається від них, її фокус розширюється й бере в поле зору хрест, який стоїть над звивистим шляхом. Око камери-спостерігача не йде далі від цього місця – воно залишається біля Камінного Хреста на цьому пагорбі-могілі, як і сама душа Івана Дідуха.

Питання до епізоду:

– Чому ніхто із сім'ї Дідухів не сидить на возі, навіть маленький хлопчик, а всі йдуть за ним пішки?

– Що вам нагадують валізи, які лежать на возі?

– За допомогою яких засобів режисеру вдається посилити експресію події відходу Дідухів із села й порівняти її з відходом у потойбіччя?

– Чому камера зупинилася перед хрестом, а не пішла далі за подорожніми?

Таким чином у процесі обговорення цих епізодів учні зможуть з'ясувати особливості кіно як виду мистецтва, зіставити його з літературним текстом.

Отже, використання кіноекранізації на уроках літератури та в позакласній роботі сприятиме підвищенню якості літературної освіти школярів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища / Володимир Григорович Горпенко / Автореф. дис. доктор мистецтвознавства: 17.00.01; 17.00.04 / Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2000. – 25 с.

2. Кан-Калик В. А., Хазан В. И. Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе: Учебное пособие для студентов пединститутів. – М.: Просвещение, 1988. – 255 с.

3. Нежива Л. «Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі»: Художньо-стильовий аналіз новели В. Стефаніка «Камінний хрест» / Людмила Нежива // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2011. – № 11–12. – С. 50–57.

4. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах / Євген Андрійович Пасічник. – К.: Ленвіт, 2000. – 384 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ратушняк Олександр Михайлович – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: методичні проблеми навчання української літератури; проблеми інтерпретації літературних явищ.

ТВОРЧІСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО В КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ НЕОБАРОКО

Олег ТАРАН (Кіровоград)

Лілія СУСОЛ (Одеса)

У статті робиться спроба осмислити творчість Ліни Костенко в контексті необарокової поетики. Виділяються ключові концепти, які єднають твори Ліни Костенко з естетикою українського Бароко XVII–XVIII століть.

Ключові слова: бароко, необароко, поетика, феномен, зв'язок.

The attempt to comprehend creation of Lina Kostenko in the context of neo-baroque poetics is done in the article. Key concepts which connect works of Lina Kostenko with esthetics of Ukrainian Baroque in XVII–XVIII centuries are selected.

Key words: baroque, neo-baroque, poetics, phenomenon, connection.

В українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., починаючи від появи такого яскравого й неординарного явища як «шістдесятники» спостерігається постійний пошук новаторських форм, методів, прийомів осмислення феномену людини, її існування. Ще наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років українські письменники-шістдесятники звернули увагу на потребу художньої інтерпретації національної історії. Створені в цей час історичні романи П. Загребельного, Р. Іванчука, І. Білика, Ю. Мушкетика, феномен «химерної прози» знаменували собою такий новий підхід до проблеми художньої актуалізації української історії.

Проте, невдовзі виявилось, що подібна актуалізація повинна тягнути за собою і зміну художньо-літературної естетики, зумовлює появу зовсім нового підходу до розвитку сучасної художньої словесності, що відтворював би естетичні, морально-етичні, світоглядно-філософські доміанти описуваної доби. Такий творчий підхід не був особливим винаходом українських письменників згаданої пори, а відповідав (при всій національній його забарвленості) загальним тенденціям розвитку світової художньої літератури. За приклад можуть слугувати романи Г. Г. Маркеса, У. Еко, М. Павича та багато інших. Ці митці, вочевидь, діяли за принципом, афористично сформульованим Ліною Костенко «душа тисячоліть себе шукає в слові» [5, с. 442].

Універсальною епохою для відкриття та перевідкриття в сучасності скарбів минувшини виявилася доба європейського пізнього Середньовіччя та Бароко. Митці відчували нагальну потребу змальовувати її в прямій відповідності до естетики літератури того історичного періоду, враховуючи, з одного боку, усі її мотиваційні чинники та доміанти, а з іншого – розробляючи складну стратегію втілення цих барокових світоглядних та художньо-образних універсалій в постмодерний культурний та літературно-художній контекст. Так з'явилася світова естетика необароко, що її

іспанський мислитель Хав'єр Роберт де Вентос визначив як таку, де відсутнє «авторитетне теоретичне обґрунтування, хоча, в той самий час, вона... протиставляє себе «науковому та ідеологічному тоталітаризмові»... схильна не до цілісного, а до... фрагментованого сприйняття, до пантеїзму та динаміки, до багатополярності» [4, с. 178].

У свою чергу, характеризуючи у 1980-х роках естетику літературного необароко іспанська дослідниця Кармен Відаль зазначила, що їй притаманна бодрійярівська «система симулякрів», а Г. Дебор та Ж. Баландьє говорять про необароко як про естетичну систему «театрократії» або «суспільства спектаклю».

З-поміж вітчизняних літературознавців тих, хто досліджує необароко, можемо назвати В. Шевчука. Його стаття «Сковорода – Філянський і явище українського необароко» [10] може вважатися концептуальним поглядом на українську літературу крізь призму необароко, елементи поезики якого вчений бачить не лише у творчості М. Філянського, а у І. Франка та Лесі Українки.

Не можна не назвати й монографію А. Макарова «Світло українського бароко» [7]. Розглядаючи українську літературу XVII–XVIII ст., учений робить паралелі з літературою XX ст.

У сучасних дослідженнях Н. Городнюк «Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти» (2003) [1], О. Юрчук «Необарокові тенденції в українській літературі XX ст.» (2007) [11] розкриваються посутні ознаки необарокової поезики.

Проте говорити про вичерпаність теми, на наше переконання, ще передчасно. Особливо це твердження стосується вивчення необарокової поезики, без перебільшення, провідного поета сучасної доби – Ліни Костенко. У цьому вбачаємо **актуальність** пропонованої статті.

Художній системі Л. Костенко, вочевидь, притаманні більшість із визначених європейськими вченими рис необарокового характеру. Це і несприйняття будь-якого, незалежно від його природи та походження, тоталітарного диктату, це вміння через фресковість, особливу мозаїчність образних картин масштабно в художньому сенсі інтерпретувати історичну та сучасну дійсність. Це, зрештою, особлива художня майстерність, яка дозволяє авторові крізь художньо осмислену багатополярність світу подати розуміння провідних тенденцій його історіософського розвитку, вміння візійно окреслити ці тенденції та перспективу.

Необароковими за визначеними Х. Р. де Вентосом та К. Відаль рисами позначені твори Ліни Костенко: історичні романи у віршах «Маруся Чурай» та «Берестечко», прозовий роман на теми сучасного буття людини в новітньому історичному обширові «Записки українського самасшедшого», драматичні та ліро-епічні поеми «Сніг у Флоренції», «Скіфська Одиссея», «Дума про братів неазовських» та багато інших.

У цих творах як безсумнівні домінанти їхньої поетики різною мірою наявні такі риси необарокової естетики як «протиставлення себе «науковому та ідеологічному тоталітаризмові»... схильність до... фрагментованого сприйняття». Зрештою саме протиставлення історичних версій подій у творчості Ліни Костенко будь-якому з видів тоталітарного мислення й є, на наш погляд, однією із найбільш визначальних, таких, що характеризують саму сутність феномену її необарокової творчості. Відтак **метою** пропонованої статті є вивчення специфіки типологічних сполучень загальної та суто літературної естетики в семіотичній площині «бароко-необароко», дослідження необарокових тенденції художнього розвитку у творчому універсумі Ліни Костенко.

Концептуалізуючи осмислення необарокової естетики й світоглядно-проблемного зрізу в універсумі Ліни Костенко від 1950-х років до сьогодення слід привернути увагу і до такої риси її творчого феномену, на яку вказує Д. Дроздовський. У статті «Хвилі часу» він привертає аналітичну увагу до таких знакових й значущих аспектів: «Творчість Ліни Костенко – більше за творчість. Вона виростає з минушини й сьогодення, з радості й смутку, зрештою – з моральної величі. Безперечно, література аж ніяк не має бути, дороговказом, путівником, повчанням. Але якщо текст якісний, якщо в ньому відчувається лет авторської думки, розкошування словом, сила духу, тоді він «вдаряє» по читачеві, він у жодному разі не залишає свідомість у спокої. Коли мелодія монотонна, без ритму й вібрацій, без піке й падінь, тоді вона позначає смерть. Творчість Ліни Костенко жива, бо – багатогранна, вихороподібна. Це оркестр людських переживань різних реєстрів – від жалю до любові, від каяття до іронії» [3, с. 315].

Слід зупинитися принаймні на аналізові кількох із процитованих диспозицій. Привертає до себе увагу те, що Д. Дроздовський робить акцент на тому, що «творчість Ліни Костенко – більше за творчість». Українські барокові та світові необарокові мислителі так само вважали, що їхня творчість відджерельно повинна бути не лише творенням літературного універсуму, а й – обов'язково – виконувати більшу, в історичному часі та національному й світовому культурному обширові місію. Без такої масштабної творчої націленості, на їхнє переконання, було годі й прагнути світоглядної та літературно-естетичної досконалості творчого процесу.

Як стверджував свого часу один із провідних вітчизняних барокових проповідників А. Радивіловський, ідею якого розгорнув в «Історії української літератури» Д. Чижевський, про що скажемо трохи згодом – ораторське мистецтво повинно «вдаряти» по розумові сприйняттю читача й слухача. Є не випадковим, що саме термін «вдаряти» в емоційно-смісловому контексті вживає Д. Дроздовський, коли міркує про творчість Ліни Костенко. Емоційний, духовний вибух у громадському читацькому світосприйнятті, викликаний творчістю феноменального митця-мислителя, характерний для доби Бароко є ознакою й вітчизняної необарокової

поетики. Широкий розголос та масштабна духовно-інтелектуальна рецепція творів Ліни Костенко у сьогоденні засвідчує це з очевидною виразністю.

Так само вказує на українську необарокову природу феномену Ліни Костенко й наступна риса, спостережена вдумливим дослідником. Йдеться про нижче подану тезу: «література аж ніяк не має бути, дороговказом, путівником, повчанням». Те саме говорить про сутність світової необарокової естетики й Х. Р. де Вентос, коли акцентує на її віддаленості від догматичності чи ідеологічної заангажованості. У добу українського бароко митці-мислителі поступово почали відмовлятися від характерної для поетики раннього українського Середньовіччя системи повчань, настанов, що подавалися в шатах художніх творів. Барокові вітчизняні митці змінили стратегію повчальності, замінивши її прямою й відвертою розмовою з читачем. Вони вже не прагнули настановляти читача, а бажали спілкуватися з ним, і разом творити спільну духовно-інтелектуальну атмосферу сучасності та майбуття. Але, як так само слушно спостеріг Д. Дроздовський міркуючи над феноменом та поетикою Ліни Костенко, «якщо текст якісний, якщо в ньому відчувається лет авторської думки, розкошування словом, сила духу, тоді він «вдаряє» по читачеві, він у жодному разі не залишає свідомість у спокої» [3, с. 315]. По суті, це і є та сама особлива стратегія барокової й необарокової творчості на яку свого часу, вслід за А. Радивіловським вказував і Д. Чижевський, наголошуючи, що твір барокових часів мав саме «вдарити» по розуму й чуттю. Про таку рису бароково-необарокової словесної естетики слід поміркувати дещо детальніше.

В «Історії української літератури» Д. Чижевський осмислюючи природу української барокової поетики, що найкраще втілилася у проповідуванні та ораторському мистецтві XVI–XVIII віків зазначає: «проповідник мав на меті вразити слухача, вдарити по його розуму або почуттю, – це потрібне було і для того, щоб розворушити увагу і для того, щоб цю увагу утримати... цим з'ясовується любов проповідників бароко до оригінального, вражаючого, до ефектів та «сенсацій». Пізнє бароко виробило навіть певний тип дотепної, гострослівної, парадоксальної проповіді (за італійською її назвою «кончето-проповідь» [8, с. 281]. Проте, такий смисловий «удар» по розуму і чуттю в сучасній необароковій реальності є багатовимірним, є таким, що має потужні джерела й аксіологічні константи, утілені в тривалих образно-смислових традиціях.

Указані традиції, цілком органічно оприсутнені в необароковій поезії Ліни Костенко, вочевидь, тривають ще й від джерел українського барокового літописання й орацій, мають у витоках особливу барокову естетику, де прагнення в художньому сенсі вразити реципієнта (слухача, читача) покликане змінити сам «обрій його сподівань», користуючись містким терміном феноменологів минулого століття. А отже – покликане актуалізувати в сьогоденні осмислення знакових подій минулого.

Саме прагненням створити неповторне враження (доречно в цьому контексті згадати афористичний вираз Ліни Костенко про природу поетичної творчості «Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі» [5, с. 138]) від змальовуваних словом явищ, ідей, подій, а головне героїв і пояснюється зафіксоване в міркуваннях Д. Чижевського про барокову естетику прагнення митця «вразити слухача, вдарити по його розуму або почуттю... любов... до оригінального, вражаючого, до ефектів та «сенсацій» [8, с. 281].

Цілком зрозуміло, що саме екзистенціальна межовість, пограничність душевно-емоційних станів героїв найбільше цікавлять як барокових, так і необарокових митців – літописців та художників слова – інтерпретаторів минушини та сьогодення, адже, крім іншого, відкривають великі можливості для поглибленого розуміння як психології та закономірностей еволюції внутрішнього світу героя, так і допомагають подати панорамні й яскраві картини зовнішнього соціально-історичного буття певної епохи.

Таким «бароково-необароковим» у своєму особливому творчому інтерпретуванні національної історії є зацікавлення Ліни Костенко внутрішнім світом та впливом на українську історію Богдана Хмельницького. Характеризуючи світогляд і поетику «Берестечка» В. Панченко привернув увагу до вельми значущої для розуміння природи типологічних зв'язків у площині «бароко-необароко» риси роману: «Свого Богдана Ліна Костенко показала в момент його найбільшого приниження і занепаду духу – в страшні дні червня 1651 року, про які літопис Самовидця оповідає... Свідчення козацького літописця – скупі, проте є й чимало джерел, які допомагають «реконструювати» хроніку й панораму подій під «конкретним Берестечком» 1651 року» [7, с. 210].

Цілком очевидно, що в такому необароковому баченні української історії, її перемог та поразок якнайкраще виявляється літописна за своєю основою й характерними рисами барокова природа українського розуміння минушини та її образно-художнього відтворення як специфічної форми екстраполяції минулого у майбутнє. В. Панченко зовсім не випадково акцентує на тому, що «свого Богдана Ліна Костенко показала в момент його найбільшого приниження і занепаду духу – в страшні дні червня 1651 року» [7, с. 210]. Крім очевидного єднального сполучення, виявленого в світоглядно-образній зв'язці «Богдан Хмельницький як історичний герой – інтерпретація його образу в поетиці необарокового роману «Берестечко» є ще одна визначальна риса типологічного зв'язку в площині «бароко-необароко».

Нерозрізнення в головному, в екзистенційному сенсі перемоги від поразки було і є характерним для глибини розуміння сутності діянь барокових героїв, явищ, пов'язаної з їхнім діаріушем історичної реальності, визначальних категорій людського буття та його літературно-мистецького відтворення як у добу панування вітчизняної барокової літературної

естетики, так і в новітню добу ХХ–ХХІ століть, коли Постмодерн змінив аксіологічні константи, окресливши при цьому межі їхньої трансформації. Діалектичний взаємозв'язок перемоги та поразки був притаманним українській світоглядно-поетичній реальності ще від доби святокіївського Нестора-Літописця, який, на перший побіжний погляд, очевидну поразку Бориса та Гліба, вбитих за наказом їхнього брата, глибинно зрозумів як сакральну перемогу їхньої всеохопної любові до ближнього. Ця сама традиція тривала й у барокову українську добу, коли в поетичних інтерпретаціях вітчизняної історії, зокрема в поемі І. Домбровського «Дніпрові камени», створеній у ХVІІ ст. ясно відбилосся трактування українських поразок як особливого способу утвердження духовно-національної трансценденції.

Відкритий багатогранній, різноспрямованій та заглибленій в сутність понять і речей рецепції завдяки своїй масштабності загальний дискурс художнього тексту Ліни Костенко, і, що є особливо важливим – твір, де, поруч з легом думки відчувається «розкошування словом» іманентно є небароковим, адже саме розкошуванням в філософії та естетиці слова і позначалося вітчизняне бароко принаймні від ХVІ до ХVІІІ століть. Якщо ж цими самими рисами позначається й творчість сучасного автора, то інакше як до небарокової поезики її годі й віднести. Не залишати «свідомість у спокої» – так само є ознакою філософії й літературних експериментаторських шукань провідних українських митців. Від Острозького кола, від київських та львівських братств до Мазепиних «Чернігівських Афін» ХVІ–ХVІІІ віків саме «розкошування словом» позначало поезику творчості як святого Дмитра Туптала так і поезію, драматургію та ораторське мистецтво таких митців слова як І. Вишенський, А.-І. Потій, П. Скарга, Л. Баранович, І. Мазепа, Ф. Прокопович, А. Радивіловський, Г. Сковорода та інших митців та просвітителів.

Так само вагомою рисою причетності новітньої поезики Ліни Костенко до барокових джерел є й наступна характеристика феномену поетичної присутності визначного митця в сучасній добі, що її подає Д. Дроздовський: «Творчість Ліни Костенко жива, бо – багатогранна, вихороподібна. Це оркестр людських переживань різних регістрів – від жалю до любові, від каяття до іронії» [3, с. 315]. Від середньовічно-барокових часів саме багатогранність та панорамна масштабність образного втілення сприйняття людині та світу є провідною ознакою митця як такого. Так само характерним для поезики українського культурного бароко загалом та літературного бароко зокрема є й гармонійна симфонічність або «оркестр різних переживань» [3, с. 315].

У статті «Пишеться велика книга нашого народу» І. Дзюба, міркуючи над єдністю героя та поета в романі «Берестечко» звернув увагу на масштабність, багатогранність осмислення барокового героя в сучасному романі: «Богдан Хмельницький у романі «Берестечко» це ... узагальнений

поетичний образ великого національного діяча в годину поразки, і сама ця поразка переростає свої конкретні обриси, резонуючи з усією національною долею. Внутрішній монолог... Хмельницького (яким є роман) увібрив у себе все болісне переживання цієї національної долі самою поетесою; звідси... велика «думна» й чуттєва осяжність і насиченість цього монологу, розкид його настроєвих полюсів» [2, с. 198].

Усі названі вченим риси не лише прямо кореспондуються з універсумом барокової української й світової необарокової літературної естетики, а й на сутнісному рівні окреслюють іманентну необарокову природу творчих універсалій поетики Ліни Костенко.

Є важливим і такий смисловий та культурно-емоційний обшир рецепції універсуму духовно-інтелектуального розмаїття творчості Ліни Костенко. Йдеться про визначення руху ідейно-образного світу «від жалю до любові, від каяття до іронії» [3, с. 315]. У поетиці Ліни Костенко цей ідейно-смисловий зріз є таким, що глибинно концептуалізує провідний вимір сутності її поетичного простору. Саме «від жалю до любові» рухається панорамний вектор осмислення Ліною Костенко людської природи як такої, а власне кажучи – людини у світових культурних, міжпросторових та надчасових вимірах. Саме там пульсує оприявлений сквородинівсько-юркевичевою філософією серця дискурс її художнього образу.

Ідейно-поетичний смисловий рух йде у художньому світі Ліни Костенко від жалю як універсальної трансценденції співчуття людини людині у напрямкові до істинної любові, що близька до християнського світовідчуття. В українському бароко саме цей світоглядно-етичний, світоглядно-естетичний рух був провідним. Досить пригадати поетичні й прозові твори таких велетів української думки й слова XVI–XVIII століть як І. Вишенський, Л. Баранович, І. Галятовський, митрополит П. Могила, св. Дмитро (Туптало), К. Транквіліон-Ставровецький, А. Радивіловський та, як певна вершина цього руху – Григорій Сковорода. Тож маємо ще одну вагому підставу вважати творчість Ліни Костенко саме необароковою власне за способом осягнення дійсності від минулого до прийдешнього.

Не слід випускати з уваги й наступну дефініцію бароково-необарокової поетики, що нею є ідейно-смислова парадигма «від каяття до іронії». Указана константа також становить цілісне проблемно-концептуальне поле. Йдеться про ще один необароковий концептуальний смисл, що прямо кореспондований із вітчизняною середньовічно-бароковою світоглядною й, прямо пов'язаною з нею, буттєвою тогочасною реальністю. У поетиці українського бароко концепти каяття та іронія щонайщільнішим чином пов'язувалися одне з одним. Більше того – становили пряму й непорушну єдність та духовно-інтелектуальну сполуку. Сміх був характерною ознакою літературного творення в барокову добу тоді, коли відчувалося, що інші засоби не є дієвими при спонуканні людини до відвернення від несправедного шляху, до настановлення на шлях покаяння.

У цьому контексті слід лише пригадати гнівні, пронизані іронією, часто змішаною з їдким сарказмом, дошкульні інвективи на адресу опонентів, виголошені у славнозвісних афонських посланнях Іваном Вишенським. Такими ж є й іронічні послання опонентів І. Вишенського – зокрема таких як П. Скарга, А.-І. Потій, які не прагнули відділити спонукання людини до каяття від іронічного дискурсу. Адже саме гумор або й сатира на адресу власних та чужих помилок для українських барокових мислителів завжди виступала неодмінною запорукою, спочатку визнання хибності дотеперішнього шляху, а відтак – згодом і неодмінного каяття. Через це українські барокові митці другої половини XVII та XVIII ст. (від Я. Жоравницького до І. Пастелія та Г. Сковороди) неодмінно прагнули бачити наслідком своїх сатиричних послань, висловлювань – розкаяння героїв та адресатів свої послань. В іншому випадку – зображення вад і хиб не матимуть жодного сенсу, оскільки метою їхньої гумористично-сатиричної спрямованості є не таврування людини, а навпаки – її порятунок. Адже герої та адресати орацій, віршів, послань – живі люди зі своїми вадами, недоліками й безсумнівними перевагами, зі своєю неповторною індивідуальністю.

Саме ці риси сміхової необарокової культури є органічно притаманними й образному світові художніх та публіцистичних творів Л. Костенко. В. Панченко, наприклад, привертає увагу до такої особливості поетики зображення Б. Хмельницького в романі «Берестечко»: «Чи варто дивуватися мовному портрету героя, у якому знаходиться місце не тільки для високого стилю, а й для бурлескної стихії? Богдан від того не перетворюється на Енея; його «простецька», усно-розмовна лексика... в одних випадках є радше прикриттям гіркоти, в інших – словесним «карнавалом», де все поруч – іронія, лайка, добродушна усмішка, сарказм... опинившись... у латах велемудрої... «аристократичної» мови, Хмельницький Ліни Костенко втратив би природу і автентику...» [7, с. 215]. Це міркування вченого концептуалізує ще одну ідею – зв'язок бароко та необароко в площині карнавалізації.

Естетику карнавалу, барокової травестії оприявнив у поетиці високого художнього слова фундатор нової української літератури – І. Котляревський. (Доречно згадати в цьому контексті статтю В. Шевчука «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко» [9]). Невипадково ж вище був згаданий Еней, хоча, звісно, відстань між Енеєм та необароковим Богданом Хмельницьким значна, адже останній є героєм високого бароко, що пульсує як у власному історичному просторі, так і в трансепохальному вимірові. Саме така бурлескна, народна у своїй барвистості мова і робить, у цьому ще один парадокс семітичної площини «бароко-необароко» Богдана Хмельницького по-справжньому величною історичною постаттю в художній інтерпретації Ліни Костенко. Відтак,

духовне наповнення глибинного сенсу іронії, сатири, гумору є ще однією формою її функціонування в українському необароковому просторі.

Підсумовуючи зосередимо увагу на кількох аспектах. Творчість Ліни Костенко в контексті розуміння її і як визначального явища літературного процесу сьогодення у вимірі необароко – невичерпна, адже становить поле різноаспектних інтерпретувань, появи нових розумінь, смислів, образів.

Якщо звернути увагу на явище багатогранності у творчому доробкові Ліни Костенко, то стає очевидним, що така багатогранність прямо співвідноситься зі складною естетикою барокових часів. Зокрема – з відзначеними нами вище смисловими й образно-метафоричними універсаліями. На думку Г. Вельфліна, вивчаючи «конфлікт між Бароко та іншими, позначеними рисами прямолінійного раціоналізму, епохами культури слід шукати ... форми, що містили собі певний елемент неосаяжності», в бароковому прагненні до «ясності неясного». Це відкривало «нову галузь почуття», коли душа прагне розчинитись у висотах непомірного і безмежного... можна сказати, що саме цими своїми... порівняннями... культура Бароко... знайшла вдячний відгук ... в серцях романтиків ХІХ століття» [6, с. 7]. Про ці світоглядно-поетичні константи, зосібна, міркує А. Макаров у монографії «Світло українського Бароко», і ці ж самі риси спостерігаємо ми у необароковому універсумі творчого феномену Ліни Костенко.

Саме в їхній гармонійній єдності й міститься необарокова багатогранність творчого розмаїття дискурсу Ліни Костенко, а його «вихороподібність» прямо узалежнюється від іманентно успадкованого від літературно-світоглядних традицій барокових часів парадоксального мислення, яке єднає любов і гнів, жаль та пристрасть. Як у славнозвісному Олесевому «з журбою радість обнялась», де новаторська українська модерністська естетика була поєднана з традиціями народної поезії, так і в творчому дискурсі Ліни Костенко прямо єднуються світосприйняття вітчизняного бароко із сучасним постмодерним світобаченням. Власне, літературна естетика Ліни Костенко є багатовимірною не лише завдяки особливому відчуванню поетом барокових традицій вітчизняної словесної творчості, а й через внутрішню свободу духовного виявлення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Городнюк Н. Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Н. А. Городнюк; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2003. – 19 с.

2. Дзюба І. Пишеться «Велика книга нашого народу»... / Іван Дзюба // Костенко Л. Берестечко. Історичний роман. К.: «Либідь». – 2010. – С. 185–206.

3. Дроздовський Д. Хвилі Часу / Дмитро Дроздовський // Ліна Костенко. Річка Геракліта. – К.: Либідь, 2011. – С. 280–322.

4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И. Ильин – М.: Интрада., 1998. – 255 с.

5. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с. – (Першотвір).

6. Макаров А. Світло українського Бароко / Анатолій Макаров. – К.: Мистецтво – 1994. – 288 с.
7. Панченко В. Богдан Хмельницький. Катарсис / Володимир Панченко // Костенко Л. Берестечко. Історичний роман. К.: «Либідь». – 2010. – С. 207–217.
8. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.
9. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє Бароко / Шевчук В. – К.: Либідь, 2005. – С. 649–669.
10. Шевчук В. О. Сковорода – Філянський і явище українського необароко / Валерій Шевчук // Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 336–344.
11. Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. О. Юрчук; Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2007 – 19 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Таран Олег Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури, психологія творчості.

Сусол Лілія Олександрівна – ст. викладач кафедри української та іноземних мов Одеського державного аграрного університету, здобувач кафедри української літератури КДПУ імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: творчість Ліни Костенко в контексті необароко.

ІМПЛІЦИТНІСТЬ КОНФЛІКТУ П'ЄСИ С. ВОРОБКЕВИЧА «УБОГА МАРТА»

Тетяна ТИХА (Кривий Ріг)

У статті проаналізовані особливості імпліцитного типу конфлікту п'єси С. Воробкевича «Убога Марта». Аналіз п'єси показав, що головний конфлікт утворює систему, особливістю якої є розгалуження другорядних конфліктів та багаточисленних суперечок, завдяки яким ослаблюється та розтягується основний конфлікт п'єси, що свідчить про його мультиполярність.

Ключові слова: конфлікт, імпліцитність, мультиполярність.

The peculiarities of implicit type of conflict of S. Vorobkevich's play "The poor Marta" are analyzed in the article. The analysis of the play has been shown, that the main conflict makes the system, which peculiarity is differentiation of secondary conflicts and numerous quarrels, and because of them the main conflict of the play is made weaker and is stretched, and it shows its multipolarity.

Key words: conflict, implicit, multipolarity.

На сьогодні все ще лишається відкритим питання про типологію конфлікту. Літературознавці, досліджуючи драматургічний конфлікт, пропонують різні трактування поняття «конфлікт». Так, наприклад, В. Халізеєв виокремлює два типи конфліктів – це конфлікти-казуси (розв'язаний конфлікт) і конфлікти субстанційні (ті, що залишилися незмінними). А. Погрібний розробив власну типологію конфліктів на тематично-образній основі та запропонував виокремити типи конфлікту за

родовими ознаками твору літератури. У «Тезаурусу до курсу «Теорія літератури»» В. Іванишин класифікує художні конфлікти за низкою ознак: «за тематикою (політичні, релігійні, національні [міжнаціональні], виробничі, побутові, естетичні, моральні тощо), типовістю (типові, нетипові), питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні), за сферою побутування (зовнішні, внутрішні), за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю, особистим і суспільним тощо) та ін.» [3, с. 39]. Н. Фадеєва, досліджуючи еволюцію драми від античності до ХХ століття, наголошує на тому, що для кожної епохи притаманні лише їй властиві історично змінюванні типи конфліктів, хоча завжди поряд з «модерними» творами існують класичні: «... Відображуючи суспільні протиріччя свого часу, драматичний конфлікт взаємозмінюється паралельно зі зміною типів історичного конфлікту, його сутності і характеру...» [5, с. 5–6]. Л. Дьоміна визначаючи тип конфлікту, пропонує обов'язково враховувати світогляд автора: «Драматичний тип конфлікту відмічається динамічністю, відображенням боротьби ідей, принципів і обов'язково характерів. В кожному конкретному випадку враховуються не тільки жанрові особливості, але і світогляд автора, суспільно-соціальний вплив часу» [2, с. 25].

Таким чином, незважаючи на різноманітність літературознавчих поглядів щодо типології конфліктів, у даній статті спробуємо дослідити особливий тип конфлікту – імпліцитний п'єси С. Воробкевича «Убога Марта», яку автор визначив як «народна мелодрама в чотирьох актах».

У «Психологічній енциклопедії» автор-упорядник О. Степанова подає таке визначення імпліцитного конфлікту: «неявний, прихований; той, що виявляється лише опосередковано, через зв'язки з іншими об'єктами» [4, с. 255].

Як відомо п'єса С. Воробкевича «Убога Марта» була об'єктом дослідження багатьох літературознавців. Так, А. Козлов, Р. Козлов дослідили процес розгортання, перебігу конфлікту п'єси, виокремивши колізії та сюжетні лінії п'єси «Убога Марта». П. Никоненко та М. Юрійчук подали характеристику драматургічному спадку С. Воробкевича загалом, а також звернули увагу на конфлікт п'єси «Убогої Марти». Проте жодного спеціального дослідження вказаної п'єси з точки зору конфліктотворення не присвячено.

У назві п'єси «Убога Марта» та переліку дійових осіб С. Воробкевич на перше місце ставить їхню соціальну приналежність, а потім указує на родинні стосунки, дає вікові характеристики, визначає моральний рівень дійових осіб, професійний рід їхніх занять. Проте представлення дійових осіб з точки зору конфліктотворення не вказує на суттєві протистояння між дійовими особами. Драматург уточнює, що у п'єсі будуть діяти Петро і Стефан, які є «братя, легені-Гуцули із сусіднього села» [1, с. 81]. А як відомо, що здавна сусідні села на Гуцульщині ворогували.

З першого акту яви першої через діалоги дійових осіб дізнаємося про дріб'язковість життя людей у селі, про їх залежність від пияцтва: «Скорше люди до чопа, Ніж до церкви до попа» [1, с. 82]. У другій яві з'являється Проць, про вдачу якого повідомляється через інохарактеристики дійових осіб: «А що з него за добрітка! Покійницю кулаками заморив!» [1, с. 87]. Він побачивши у чопі (корчма) Марту та Петра, висловлює внутрішню (про себе) погрозу: «І Петро тут і она! Заморю вас, відхочеть ся вам любощів і женихання! Пожди, гордовита куколко! Я, дукар Проць, до неї з боярами-старостами, она, стариця, против мене з макогоном! Виполю, викореню вас, як той пустий, нікому нездалий бурян!» [1, с. 87]. З цієї репліки дізнаємося про суперечність між Процем та Мартою, яка базується на минулих реальних колізіях між ними. У цій же яві визріває антагоніст Олекса, який знову про себе виголошує незадоволення Процем: «Межи людьми безчестить! Напасть на гладкій дорозі!» [1, с. 87], а це ще раз свідчить про прихований конфлікт, тобто про імпліцитність, адже принципівих колізій між ними впродовж усієї п'єси не відбувається та й сам конфлікт між Олексою та Процем розв'язався лише через його домагання доньки Олекси, Марти.

У другій яві першого акту відбувається розвиток подій, де через репліки дійових осіб дізнаємося про деякі етнопсихологічні особливості гуцулів, а саме: в їхньому ставленні до сусідніх «легенів», які заходять до села: «Тут наш готар, зась їм тут носа тикати!» [1, с.88]. У другій яві зав'язка конфлікту між Петром та Процем:

Проць (підносить топорець). Мовчи, пустоцвіте, бо такого паруна дам, що... Ова! що ми за слава ! Дарійчук і бондарівна!

Петро (підносить топорець). І у мене топорець... [1, с. 88].

Діалог загострюється завдяки участі Марти, яка не може стерпіти образ Проця на її та Петрову адресу: «Як оса в очи лізе...» [1, с. 88] та Струля, який кепкує з Проця та Петра: «Два гоїс і баталіє готови...» [1, с. 89]. А в третій яві у діалозі з Тодосієм, який зайшов до чопа, Струль вже іронізує над гуцулами: «Єгомость не знають, нівроки єму, як собі гірський люд чемно проживає!» [1, с. 89]. З яви третьої першого акту з вуст Тодосія стає відомо про сутність конфлікту: «Яка причина вашої суперечки?» [1, с. 90]. Проте для реципієнта конфлікт ще залишається завуальованим, тобто його імпліцитність ще зберігається.

У яві четвертій першого акту відбувається колізія між Настею і людьми, яку вважають відьмою:

Всі. Відьма, знахарка, баба ряба...

Перший голос. Ні дощу!

Другий голос. Ні хліба!

Третій голос. Всюди голод і недуга! [1, с. 91]. Отже, з цього діалогу стає зрозуміло про забобони, які панують у гуцулів. Драматург навмисно

зображує таку колізію для того, щоб відволікти увагу реципієнта від конфлікту між Процем та Петром.

У явах п'ятій та шостій першого акту констатація уваги до життя гуцулів здійснюється вустами Тодосія, який хоче хоч якось «напоумити» люд та поставити на правильний шлях, але вони всіляко цураються його слів, тобто існує неформальний конфлікт між Тодосієм та селянами.

Перша ява другого акту зображує розвиток подій у конфлікті між Мартою і Процем: «... У мій світлий рай шезник пре ся, той відливий напасник, дукар Проць Заруба. Боже мій, Боже! не допусти, щоби бідна сирота пропала, у гріховій безодні марне утонула!» [1, с. 99]. А це говорить про те, що Марта не має намірів йти на примирення і всіляко відстоює своє прагнення, про що промовисто говорить діалог представлений реципієнту в яві другій другого акту між Мартою та Олексою:

Олекса. ... Доси застряг у довг! (Показує по шию.) Шибая собою, як та мурашка, та годі! А той Проць і кожу зняв би!

Марта. Лучше було у Жида позичити... [1, с. 99].

Таким чином, з діалогу стає відомо, що Олекса залежить від Проця, який, відчуваючи слабкість Олекси, так сміливо настоює на шлюбі з Мартою. Цей діалог є передвісником колізії між Процем та Олексою, яка підсилюється словесною перепалкою між Струлем та Олексою, якого навмисно підіслав Проць: «... Казало мені вчера Проць, що як одасть ся за него Марти засватати, то Струлеви мошенку добре потрясе! Попробую ...» [1, с. 103]. Ця суперечка закінчується доріканням Струля Олексі: «... Проць тебе у руках має, як ту дрозду у сильці...» [1, с. 104].

У яві шостій другого акту відбувається колізія між Мартою та Струлем, основою якої послужили докори Олекси, на адресу Марти:

Марта. Дивись! Задумав мене змудрувати, мене погубити, звірюці у пащеку кинути!

Струль. Може Проць не дукар-богатир?

Марта. Він і вся Жидова того не діждуть, капкрнику оден, покусо ярмуркова! [1, с. 105].

У сьомій яві другого акту Олекса довго вагається щодо наміру віддати Марту заміж за Проця чим загострює конфлікт Проця з Мартою: «Цить, дитино! та-ж я лиш твого щастя хочу! (Обнімає її.)» [1, с. 106].

Так, у яві восьмій другого акту відбувається суперечка із шантажем між Процем та Олексою:

Проць. ... Пождіть, я покажу, що лиш піре ваше, а стерво чуже!

Олекса. Не стели ся на мене, як той чорний туман! (До себе) Сей Христа зняв би! (Нетерпеливо) Не журись, постараю ся за гріш, но знай, що у старці не піду!

Проць. Пожди, гордовита ді! Як з липи здеру і послідню дранку з тіла! (Відходить.) [1, с. 108].

А в яві дев'ятій другого акту драматург вводить розмову-роздум між Олексою та Мартою, з якої видно. Що Олекса приймає залицяння Петра до Марти: «... Не журись, старий! Тут маєш п'ятдесят золотих! (Дає йому.) Віднеси їх окаянникови і скажи, що до Олекси і Марти йому зась!» [1, с. 111].

Третій акт автор розпочинає з ретардації подій (ушільнення) повідомляючи реципієнта у ремарці про те, що минуло два роки. Так, у першій яві представлено тужливу пісню Марти за Петром та її монолог, в якому вона сповіщає про вбивство Петра: «<...> Ми попросили ся, я домів вернула, а він у полонину пішов. Тут, де сей хрест сьвятий, ту его знайшли, з розбитою головою і кровавими грудьми!» [1, с. 116]. Її монолог перериває Проць у яві другій третього акту, тут же між ними відбувається словесна колізія, в якій Марта сповіщає Проця про свої передчуття: «Як я его розбитого узріла, то зараз собі подумала : се его справа, він его сьвіта збавив!» [1, с. 119].

Для яви третьої та четвертої третього акту характерне нарощування дії та розв'язка конфлікту між Петром та Процем, яка передається за допомогою засобів імпліцитності. Проте хто є вбивцею Петра дізнаємося лише зі слів Легеня, передчуваючи смерть Проць сповідується щодо вбивства Петра. А в акті четвертому відбувається і розв'язка основного конфлікту тоді, коли Марта, ставши черницею, приходять до рідного села та дізнається з уст дійових осіб про смерть Проця.

Отже, у п'єсі представлено основний антагоністичний конфлікт між Процем і Мартою, в який вплітаються другорядні конфлікти між Процем і Петром, Процем і Настею. Саме за рахунок другорядних конфліктів та багаточисленних суперечок між Мартою та Олексою, Мартою та Струлем, Настею та людьми, між Тодосієм та громадою ослаблюється та розтягується основний конфлікт п'єси. Це свідчить про мультиполярність конфлікту та імпліцитність, адже в суперечках та колізіях дійових осіб передається і зміст основного конфлікту, і сама розв'язка відбувається через опосередковану участь інших дійових осіб. Характерним для такого типу конфлікту є й те, що зав'язка основного конфлікту фактично не була представлена.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Воробкевич С. Вибрані твори / С. Воробкевич / Упорядкування, підготовка текстів, передмова та примітки П. М. Никоненко, М. І. Юрійчука. – К. : Дніпро, 1987. – 420 с.
2. Демина Л. И. Эволюция конфликта в русском литературном процессе 50-60-х годов XX века: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / Людмила Ивановна Демина. – Краснодар, 2002.
3. Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури» / Василь Іванишин. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2007. – 112 с.
4. Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О. М. Степанова. – К. : «Академвидав», 2006. – 424 с.

5. Фадеева Н. И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Фадеева Нина Ивановна. – М., 1984. – 210 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тиха Тетяна Миколаївна – аспірантка кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Наукові інтереси: типи та система конфліктів драматургії взагалі та драматургії С. Воробкевича зокрема.

ЗАГАДКОВОСТІ «БЕЛЬ РОЗ»: ПРО СТРУКТУРУ НЕОГОТИЧНОГО СЮЖЕТУ

Сергій ТУЗКОВ, Інна ТУЗКОВА (Кіровоград)

У статті досліджується сюжетна структура неоготичного роману С. Еббот «Ріка і троянда». Виділяються традиційні елементи готичного сюжету: готичний хронотоп, мотиви тайни, жаху, привида, сюжетні ситуації та типи героїв. Робиться висновок, що в цьому творі дублюються основні мотиви та сюжетні ходи «радкліф'янського роману».

Ключові слова: готичний сюжет, сюжетні мотиви, готичний хронотоп, типи героїв, «радкліф'янський роман», С. Еббот.

The plot structure of S. Ebbot's neo-gothic novel "The River and the Rose" is investigated in the article. The traditional elements of the gothic novel such as gothic chronotop, motives of mystery, horror, phantom, plot situations and types of the character are being distinguished. The conclusion that the main motives and plot situations of "A. Radcliffe's novel" are duplicated in this work.

Key words: gothic plot, plot motives, gothic chronotop, types of character, "A. Radcliffe's novel", S. Ebbot.

З позиції сучасної літератури готика – один з найбільш успішних масових жанрів. У цілому історія готичного роману надзвичайно показова. Її основні етапи добре відомі: виникнення жанру й поява класичних зразків, засвоєння класики системами різних культур, наступне тиражування, яке супроводжувалося снобиським презирством інтелектуалів та довгим успіхом у широкого загалу [2; 3; 5]. Ця канва так само незмінна, як сюжетні ходи самого готичного роману, який має наступні відмінності:

1. Сюжет будується навколо таємниці – наприклад, чийогось зникнення, чи походження, нерозкритого злочину, позбавлення спадку. Зазвичай використовується не один подібний мотив, а комбінація з декількох мотивів. Розкриття таємниці відкладається до самого фіналу.

2. Оповідь огорнута атмосферою страху та жаху й розгортається у вигляді безперервної серії загроз спокою, безпеки й честі героя та героїні.

3. Похмура та зловісна сцена дії підтримує загальну атмосферу таємничості й страху. Місцем дії більшості готичних романів є древній, покинутий, напівзруйнований замок чи монастир, з темними коридорами, забороненими приміщеннями, запахом тліну та слугами, які все бачать і чують. Зовнішні умови містять у собі завивання вітру, бурхливі потоки,

непроглядні ліси, безлюдні пустощі, розриті могили, словом, усе, що здатне підсилити страх героїні, а таким чином, і читача.

4. У ранніх готичних романах центральний персонаж – дівчина. Вона гарна, мила, добродійна і у фіналі винагороджується подружнім щастям, становищем у суспільстві та багатством. Але, поряд із спільними для усіх романтичних героїнь рисами, вона має те, що у XVIII столітті називали «чутливістю». Їй подобається гуляти на самоті лісними галявинами й мріяти у місяці біля вікна своєї спальні; вона легко плаче, а у вирішальну мить втрачає свідомість.

5. Сама природа сюжету потребує присутності злодія. З розвитком готичного жанру злодій витісняє героїню (яка здебільшого є не стільки особистістю, скільки набором жіночих чеснот) з центру читацької уваги. У більш пізніх зразках жанру він здобуває повноту влади і зазвичай стає рушієм сюжету.

Усі ці риси були відомі прозі та драматургії й раніше, але саме в готичному романі вони настільки виразно та ефективно поєдналися, що твір, який не має хоча б однієї з цих рис, уже не можна віднести до чистого готичного жанру.

Мета нашої статті – показати, яким чином ці спільні особливості побудови готичного сюжету реалізуються в літературі XX століття.

У романі сучасної американської письменниці Сандри Еббот «Ріка та троянда» дублюються основні мотиви та сюжетні ходи «радкліфіанського роману». Дія розгортається влітку 1889 року на Півдні Америки в маєтку «Бель Роз» (Прекрасна Троянда). Сюжет будується навколо низки загадковостей, з якими постійно зштовхується головна героїня роману Сюзанна Хаув, щойно зійшовши з бостонського потягу:

- чому її ніхто не зустрічає на «платформі Паркера»?
- чим пояснити похмурий вигляд (вдягнені – як монахи? – у чорне!) і відверту неприязність старого-дворецького та похилого віку економки Джулії Поттер, які дуже неохоче і не відразу впускають її в дім?
- чому у вітальні на письмовому столі лежить газета за 1866 рік (двадцятирічної давнини!)?
- що за леді зображені на двох овальних портретах у вітальні, і чому один з цих портретів («*Этот портрет вызвал у меня непонятный испуг...*» [1, с. 252]) урешті-решт виявляється варварськи знищеним?
- чий плач вона чує за стіною в сусідній кімнаті і чий щоденник там знаходить?
- чи існує місіс Паркер і, якщо «так», то чому Ендрю тримає її в ув'язненні?
- хто живе в асиметричній вежі та блукає вночі по дому?
- врешті-решт, хто вбиває міс Поттер?

Однак передусім у Сюзанні виникає питання, чому всі місцеві жителі ставляться відверто вороже до мешканців «Бель Роз», а колись розкішний маєток з часом перетворився на загнивший зсередины – хоча як і раніше зовні величний – дім: «... *это был не дом, а настоящий дворец из сказок о дальних странах и экзотических городах*» [1, с. 246]. Таким чином, зав'язка конфлікту в романі Сандри Еббот, як і в класиці готичної літератури, відбувається в минулому.

Оповідь у романі «Ріка и троянда» ведеться від особи героїні й починається з невеликого прологу: Сюзанна Хаув згадує вечір своїх заручин з Аароном Карлаелом (чудовий сон!), який закінчився його трагічною загибеллю. Подібно до принцеси з казки вона надовго провалилася в інший, здавалося б, вічний! сон («... *всё стало пусто и скучно без него*» [1, с. 240]), з якого почала виходити тільки через чотири роки, коли прийняла запрошення Ендрю Паркера приїхати на його плантацію, щоб допомогти в реставрації маєтку. До певної міри для неї ця поїздка була спробою втілити в реальність мрію про життя на благословенному Півдні, колись створену в уяві ідилію щасливого життя на маленькому усамітненому островці, яка була зруйнована із смертю нареченого-південця: «*Я ещё никогда не была на Юге, только грезилла об этих местах...*» зізнається Сюзанна своєму коханому в день заручин і чує у відповідь: «*Там чудесно... Деревья стоят в цвету, река кажется сделанной из полированного стекла. Воскресными утрами мы будем брать лодку, уплывать по реке на наши любимые острова и устраивать пикники...*» [1, с. 236]. Природа цілком виправдовує її сподівання, на шляху від залізничної станції до маєтку вона насолоджується пейзажем: «*Огромные старые дубы были покрыты целыми зарослями мха, – снизу казалось, что там сплелись и замерли чудовищные пауки. На цвет и вид мох был одновременно страшноватым и мирным... Из глубины леса и из листвы над головой слышались голоса незнакомых птиц. Я вообразила, что меня внезапно перенесли в другой мир, таинственный и причудливо прекрасный...*» [1, с. 245].

Однак ще «на платформі Паркера» Сюзанна зіштовхується з першими ознаками незрозумілої ворожості начальника станції та кучера, який погодився відвезти її до «Бель Роз». Подив дівчини, викликаний як недобррозичливістю місцевих жителів, так і тим, що її ніхто не зустрів, тільки підсилюється після спілкування з дворецьким та економкою маєтку Ендрю Паркера. Але справжнє потрясіння Сюзанна переживає лише тоді, коли опиняється в середині маєтку. Насамперед її вражає контраст між колишньою величчю будинку, яка відчувається в окремих деталях обстановки, що уціліли, і теперішнім його запустінням: «*С каждым шагом мой ужас возрастал. Двери криво висели на петлях, прикрепленных прямо к косякам. В дальнем конце вестибюля большая винтовая лестница красного дерева вела на верхние этажи. Ступени были в несколько ярдов*

шириной, а перила казались достаточно внушительными, чтобы по ним могли съехать бок о бок сразу двое мальчишек. Однако и здесь многие ступени отсутствовали, а из перил были выломаны целые куски» [1, с. 254].

Читачі – а вслід за ними і героїня! – розуміють, що запустіння «Бель Роз» пов'язане з подіями громадянської війни, що закінчилася більш ніж двадцять років тому. Ця здогадка знаходить підтвердження, коли вже наступного після свого приїзду ранку, Сюзанна, що ледь не вмерла від жаху, намагається бігти на залізничну станцію, щоб скоріше повернутись додому, і шукає допомоги в лікаря Бейкера та його дружини, що мешкають поряд з «Бель Роз». Проте вона не тільки не отримує допомоги, на яку сподівалася, але й дізнається від них історію трагічної загибелі в кінці громадянської війни загону південців. Винуватцем того, що сталося, на думку очевидців, був батько Ендрю Паркера, хазяїн «Бель Роз». Таким чином, центральна таємниця – стрижень, на який нанизується сюжет роману Сандри Еббот, отримує логічне пояснення.

Але від цієї фатальної таємниці начебто «відгалужуються» таємниці та/або загадковості побічні, які відіграють у житті героїні не меншу роль. Передусім це загадковості, пов'язані з особою хазяїна маєтку Ендрю Паркера. Його образ створений за шаблоном романтичного героя – тридцятилітній красень, якого Сюзанна побачила з відкритої галереї «Бель Роз» і який намагався приборкати норовливого жеребця, легко полонив серце юної дівчини, котра жила спогадами про кохання, що не відбулося: *«Горячий чёрный жеребец вставал на дыбы, брыкался, расшвыривая гравий из-под копыт, подбрасывая седока высоко в воздух и снова припадая к земле вместе с ним. Всадник сразу выпрямлялся, отпуская шею коня... Прошло несколько минут, прежде чем мне удалось увидеть лицо наездника. Самое поразительное – он смеялся!... до меня донёлся его голос: он гремел весельем, перекрывая возгласы конюхов и дикое ржание жеребца. Я стояла, заворожённая пугающим зрелищем»* [1, с. 264–265].

Почуття, яке виникло раптово до Ендрю в Сюзанні супроводжується почуттям провини перед Аароном, вірність якому вона зберігала протягом чотирьох років після його смерті. Звідси мотив привида, обов'язковий для розвитку готичного сюжету. Привид Аарона з'являється Сюзанні двічі. Вперше – у лісі, коли Ендрю після чергової сутички з чорним жеребцем, знесилений утрачає свідомість. Сюзанна, у свою чергу, була на межі запаморочення (чергового!): *«Голова раскалывалась от боли, в ушах стоял странный звон, мне с трудом удавалось сосредоточить взгляд на окружающих предметах... Я закрыла лицо, ногтями царапая щеки, как будто, сосредоточившись на боли, могла ослабить вихрь головокружения, грозивший погасить сознание, точно слабый огонёк, а потом упала в траву, слабо постанывая и по-звериному страдальчески всхлипывая...»* [1, с. 290–291]. Перебуваючи у відчаї, вона чує, як хтось декілька разів кличе її, причому в голосі «відчувалось щось нереальне». Жах Сюзанни («Я

сидела неподвижно, не смея дышать и не в силах оглянуться, окаменев каждым мускулом тела. Мне хотелось кричать...» [1, с. 291]) ще більше підсилюється, коли вона бачить привид Аарона («... передо мной стоял Аарон. Простёртыми руками и умоляющим взглядом он звал меня к себе» [1, с. 292]), який докоряє їй через зраду: «Ты мёртв! Боже, ведь ты мёртв! – выкрикивала я снова и снова, дрожа всем телом, как сумасшедшая...» [1, с. 292].

У гарячому маренні Сюзанна відчуває «холод мертвої долоні» Аарона (кульмінаційний момент сцени), але через мить розуміє, що на її плечі лежить рука Ендрю Паркера. Таким чином, поява привида на сторінках роману отримує логічне пояснення: видіння Сюзанни викликане почуттям провини перед Аароном, яке вона підсвідомо відчуває після зустрічі з Ендрю Паркером. Не випадково, перш ніж, прийшовши до тьми після чергового запаморочення, подарувати Ендрю пристрасний поцілунок, Сюзанна відновлює в пам'яті (вставний епізод в оповіді!) сцену освічення в коханні з Аароном, котрому вона, як вихована дівчина, ніколи не дозволяла себе поцілувати [1, с. 293–296]. Через деякий час Сюзанна, здавалося б, розставляє всі крапки над «і»: «Самым горьким было воспоминание о том, что, когда сегодня утром мои воспалённые глаза приняли Эндрю Паркера за Аарона, я почувствовала ужас...» [1, с. 306]. Але прокинувшись від одного сну – після поцілунку Ендрю – Сюзанна, як принцеса з чарівної казки, відразу ж занурюється в інший (тепер уже жахливий!) сон. Кохання до Ендрю – як вона помилково гадає – кохання до одруженого чоловіка, здається їй жахливим злочином.

Після нападу НЕЗНАЙОМКИ Сюзанна провалюється в жахливий сон і знову бачить ПРИВИД Аарона («Вдруг из тумана на меня глянул Аарон. Он смеялся... Глаза его были полны ненависти, в смехе звучала горькая издёвка» [1, с. 348]), глузливий сміх якого довго звучить у її вухах. Опис сну Сюзанни – вставна новела, яка містить у собі всю атрибутику літературної готики: у жахливому сні, як у викривленому дзеркалі, реальні люди та події спотворюються. Раптово Сюзанна опиняється в танцювальній залі свого будинку в Бостоні на святі, котре нагадує її заручини з Аароном; вона збоку спостерігає, як Аарон танцює із схожою на неї дівчиною, обличчя якої вона ніяк не може розгледіти; будинок починає руйнуватися («Гости кружили и кружили по залу, а стены между тем оседали и рушились... В ужасе я смотрела, как рушится дом, который я так любила: его стены, построенные на века, разваливались на глазах, словно картонные...» [1, с. 350–351]); веселощі змінюються сумом, а гості на очах старіють (дряхліють!) і помирають один за одним. Лише Аарон такий же, як у вечір заручин. Знайомлячи напівмертвим гостям свою наречену, він повертає її обличчям до Сюзанни, і вона із жахом впізнає у ній ту НЕЗНАЙОМКУ, яка намагалась її задушити: «Но теперь лицо её было сильно тронута тлением, полуразложившаяся плоть отставала большими

лоскутьями, обнажая череп. Женщина подняла руку – точнее голую кость. Гремя и клацая, рука отвела фату и потянулась ко мне... Я была уже близка к истерике...» [1, с. 352].

Наречена-мумія простягає до Сюзанни свої руки-кістки («... рука мумии всё тянулась ко мне сквозь туман, удлиняясь и удлиняясь известково-белой хрупкой костью» [1, с. 352]), намагаючись запевнити Аарона, що сталася помилка й на її місці повинна бути Сюзанна: «Костлявая лапа мумии уже покачивалась, будто ветка над самой моей головой. Глазами, полными ужаса, я смотрела, как она медленно начала опускаться...» [1, с. 354]. Звільнившись від жаху, Сюзанна опиняється в обіймах Ендрю. Цікаво, що її вигук: «Она хотела меня убить! Хотела, чтобы я стала похожей на неё!» [1, с. 354] – стосується і подій з реальності, і видінь зі сну. Опис жахливого сну Сюзанни є цікавим не тільки з погляду готичної стилістики, але і як вияв «колективного несвідомого» (за Юнгом) або «психології несвідомого» (за Фройдом). «Дзеркальні» персонажі Аарон / Ендрю та Сюзанна / Незнайомка взаємозамінюються, грають ролі один одного: нареченою Аарона виявляється Незнайомка, котра, як помилково вважає Сюзанна, є дружиною Ендрю. Образ Сюзанни, у свою чергу, ніби роздвоюється: вона начебто впізнає себе в нареченій Аарона, але потім робить усе, щоб не опинитися на її місці («Я забрыкалась, отчаянно пытаюсь вытащить ноги из трясины и убежать от наступающей толпы. Оглашала воздух такими криками, какие никогда прежде не сходили из моей груди... Аарон, шагая сквозь туман, выступил вперёд и раскрыл объятия. Я закричала. Преследователи сомкнулись надо мной так тесно, что я начала задыхаться. Мерзкие костлявые пальцы коснулись волос. Весь туннель уже звенел от моих отчаянных воплей...» [1, с. 354]). Аарон залишився в минулому. Повернутися до нього – означає: вмерти. Сюзанна ж прагне до життя. ... А життя (майбутнє!) для неї асоціюється з коханням до Ендрю.

Спроба Ендрю приборкати жеребця – один з лейтмотивів оповіді. Цікаво, звичайно, провести паралель між сюжетними ситуаціями «Ендрю – Сюзанна» та «Ендрю – жеребець», тим паче, що вони декілька разів перетинаються. Тому, здається, не буде перебільшенням, якщо ми дозволимо собі припустити, що автор роману свідомо «заримувала» ці сюжетні ситуації. Дійсно, прагнення Ендрю підкорити серце Сюзанни співзвучно з бажанням підкорити своїй волі жеребця, який уже відчув привабливість свободи. Але якщо перше йому вдається без видимих зусиль (навпаки, навіть всупереч страхам, які малює уява героїні), то в другому випадку він зазнає фіаско. Не випадково в кінцівці роману ці сюжетні лінії в черговий раз перетинаються: на фоні маєтку, що горить, закохані нарешті поєднуються, і Ендрю не тільки не намагається ввійти, але й відганяє чорного жеребця: «Эндрю, нагнувшись, набрал полную горсть мелких камешков и один за другим принялся бросать их в прекрасное животное.

Когда был пущен последний, жеребец запрокинул голову и поскакал в необъятную вольную ночь» [1, с. 383].

Тільки в кінці роману Сандри Еббот «Ріка та троянда» всі загадковості отримують логічне пояснення. Стає зрозумілим, що лише бажання повернути втрачене минуле змушує батька Ендрю після багаторічної відсутності знову поселитися в «Бель Роз». Саме він дає об'яву в газету з пропозицією роботи в маєтку й потім запрошує на цю посаду Сюзанну, оскільки вона виявляється дивно схожою на його колишню дружину Христину. А Ендрю так само, як і Сюзанна, виявляється втягнутим у «гру» свого батька. Звідси і його нав'язлива ідея впіймати чорного жеребця: *«Этот чистокровный жеребец происходит от лучших скакунов, когда-либо выведенных на Юге... Скаковая конюшня «Бель Роз» считалась одной из лучших в стране. Наши лошади выигрывали практически все скачки в округе, и, когда случался неурожай, призовые деньги поддерживали хозяйство... теперь, когда лошади вкусили свободы, они хотят её сохранить! Но мы... загоним лошадей обратно в конюшни «Бель Роз».. Они снова будут участвовать в скачках, и на выигранные деньги мы восстановим имение. Всё здесь пойдёт как в прежние времена, до войны!» [1, с. 302].* Відмова від цієї ідеї символізує готовність героя позбутися залежності від батька (минулого!) і почати жити своїм життям – майбутнім!

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Американский готический роман. – Екатеринбург: Независимое издательское предприятие «91», 1992. – 384 с.
2. Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете / Галина Вениаминовна Заломкина. – Самара: Изд-во Самар. гос. ун-та, 2006. – 227 с.
3. Ковалькова Т. М. Готический канон в английской литературе второй половины XIX – начала XX вв / Татьяна Михайловна Ковалькова // Филологические заметки, 2002. – Саранск, 2002. – С. 50–54.
4. Полякова А. А. Готический роман: Жанровый канон и типологические разновидности / А. Полякова // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск, 2005. – Вып. 2. – С. 145–156.
5. American horror fiction: From Brockden Brown to Stephen King / Ed. by Docherty V. Basingstoke ; L.: Macmillan, 1990. – 180 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Сергій Тузков – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: типологія літературного процесу.

Інна Тузкова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: класична англійська та американська літератури.

СИНЕСТЕЗІЙНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА П. ТИЧИНИ В АНГЛОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Марія ФОКА (Кіровоград)

У статті досліджено стратегії передачі синестезійних поетичних образів українського лірика П. Тичини англійською мовою на матеріалі перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фиппс.

Ключові слова: П. Тичина, поетичний твір, переклад, синестезійний образ, музичний ефект, живописний ефект.

Rendering strategies of synesthetic poetical images by Ukrainian lyricist P. Tychna into English on the basis of translations by M. Naydan, S. Komarnyckyj, V. Tkacz, W. Phipps are investigated in the paper.

Key words: P. Tychna, poetic work, translation, synesthetic image, pictorial effect, musical effect.

Унікальність поетичного слова П. Тичини полягає в синестезійній природі, тобто слово українського лірика несе в собі музично-живописні враження неподільні у своїй єдності. Як митець-синестет, тобто митець, сприймання якого вирізняється синестезією («одночасне виникнення двох відчуттів різної модальності при подразненні одного органа чуття» [4, с. 321]), П. Тичина прагнув свідомо/несвідомо передати своє крос-модальне відчуття. Отже, творячи в одному виді мистецтва (поезії), митець намагався залучити засоби вираження інших (музики та живопису), щоб *одночасно* навіювати відчуття й уявлення різномодальних рецепторних систем. У контексті літератури така специфічна взаємодія різних відчуттів, що апелюють до різних видів мистецтва, є «очудненим» явищем. І перекладач має бути особливо точним у виборі іномовного еквівалента, щоб навіяти й сугестувати відповідні синестезійні враження іномовному читачеві, який під час пізнання тексту-перекладу формує своє уявлення про текст-оригінал та поезику автора. Наскільки точними є англомовні еквіваленти щодо синестезійного оригіналу – питання недосліджене, а, отже, **актуальне**. **Метою** цієї статті є дослідити адекватність англомовних одиниць, що передають синестезійну природу поетичного слова П. Тичини. **Завдання:** розкрити П. Тичину як митця-синестета, виявити синестезійні образи та дослідити еквіваленти англомовних одиниць, що передають специфічний характер слова українського лірика, на матеріалі перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фиппс.

Сприйняття П. Тичини визначається яскраво вираженою синестезією. У щоденникових записах поета знаходимо свідчення, що переконують у тонкому синестезійному сприйманні митця, яке здебільшого засноване на неподільних за своєю природою поєднаннях звука й кольору. Для прикладу, візьмемо гудок паровоза, який викликав на асоціативному рівні різні кольорові аналогії до різноманітних відтінків звука: «Гудок паровоза в квінту. Він мені видається увесь жовтуватого, але ж густого жовтавого кольору – так, як буває ото розрізаний кавун сахарний білий. Отже, гудок

паровоза – м'якість і рахманність у кольорі, а зате холоднуватий і приречений у своїй тембровій ідеї. Паровоз гудка в своїм оформленні ось тут він десь, і в той же час через свою темброву широку розстановку звуків – десь він до тебе далеко» [3, с. 94–95].

Або: «Найбільш цікавим мені здається таке поєднання тонів паровозного гудка:

соль – сі, ре – до,
до – мі, до – фа...

В ньому звучить оте тісне сусідство кольорів – синього, червоного й білого, – сусідство не лише тісне, а й глухе, безперспективне; а й відразливе, противне» [3, с. 95].

I: «Гудок паротяга у нашій уяві офарбовується у білий колір, колір блакитний або ж зелений. Гудок електрички – рипучий, і як оглобля, прямий, – поки що ніяк не офарбовується в моїй уяві» [3, с. 125].

Як бачимо, у першому записі гудок паровоза у квінту набував жовтуватого, а саме *густого* жовтавого кольору в уяві поета. Окрім того, П. Тичина передав сприймання відтінку – м'який і рахманний (тобто спокійний) тон і притому холоднуватий. У другому випадку автор показав те поєднання тонів паровозного гудка, яке, на його думку, є «найбільш цікавим». Тож сполука таких тонів, як соль – сі, ре – до, до – мі, до – фа і т. д., викликає аналогії з певними кольорами (синім, червоним і білим). У той же час митець конкретизує, що таке «сусідство кольорів» є «тісним, глухим, відразливим, противним», що виявляє його тонке сприймання та знання щодо поєднання кольорів, а це притаманно справжнім художникам. У третій нотатці гудок паротяга офарбовується в білий, блакитний або ж зелений кольори, певно, залежно від відтінку звука.

Звідси природно винивають і синестезійні (кольорово-музичні у своїй неподільній єдності) образи в поетичних творах митця, які породжені особливістю його сприймання. Сфокусуємо увагу на синестезійних художніх образах, що генерують музично-живописні ефекти, та особливостях їхнього англomовного перекладу.

Серед синестезійних образів велику групу становлять хроместезійні (від слова «хроместезія» – «кольорове сприймання звукових стимулів» [6, с. 449]) образи в поетичній творчості Тичини, причому доволі часто образ набуває кольорово-музичного ефекту на асоціативному рівні через семантику слів, які чітко передані в перекладах. Наприклад, «Сонячні Кларнети» [7, с. 37] – «Clarinets of the Sun» [5, с. 31], «плач перламутровий» [7, с. 40] – «mother-of-pearl lament» [5, с. 37], «чорний акорд» [7, с. 44] – «black harmony» [5, с. 45], «світлі акорди» [7, с. 48] – «luminous chords» [5, с. 53], «сине брязкання кадил» [7, с. 59] – «the blue clattering of incensers» [5, с. 75], «золотий гомін» [7, с. 82] – «golden hum» [5, с. 125], «кришталева музика» [7, с. 83] – «crystal music» [5, с. 127], «кривавий сміх» [7, с. 91] – «bloody laughter» [5, с. 145] і т.д.

Зокрема, неочікуваним є синестезійний образ веселки, який постає в рядку «...Червоно-си'-зеле' дугасто сказало всім здрастуй – / і почало брать воду» [7, с. 98]. Привертає увагу «недомовлене» поєднання кольорів у слові «червоно-си'-зеле'», що з легкістю вичитується М. Найданом «red-blue-green» («The red-blue-green rainbowingly said “hello” to all – / and it began to take in water» [5, 159]). Проте в оригіналі образ веселки є очудненим: поет прямо не називає її, але ряд візуальних образів (перелік кольорів, визначена форма) підводять читача до її декодування. У перекладі М. Найдана одразу постає образ веселки словом «rainbowingly», що замінює форму «дугасто» на чіткий зоровий образ. Таким чином, перекладач у процесі читання твору-оригіналу декодує образ веселки й відтворює його у своєму варіанті. Тож несподіваний ефект учудженості образу в першоджерелі втрачений для англомовного читача.

С. Комарницький, працюючи з цим образом, переклав його таким чином: «Spray flickers with rainbows of greeting, / Red membranes of light shift to green...» [8, с. 50]. Поряд із тим, що образ веселки вповні переданий словом «rainbows», утрачено неповторний очуднений ефект. По-перше, у перекладі з'являється новий живописний ефект мерехтіння й тремтіння («flickers»), що, очевидно, є результатом спрацьованого ефекту «оберненої лійки», по-друге, загублено чарівне поєднання й гру червоного, синього й зеленого кольорів, адже в цьому варіанті маємо тільки перехід червоного в зелений («...Red membranes of light shift to green...»).

У цьому контексті відзначимо важливість епітета, який колоризує, офарбовує музичний звук/образ. Синестезійний троп набуває виражальної функції, тобто конкретизує характер звучання, передаючи в такий спосіб настрої, стан, відчуття. Зокрема, епітет «синій» у поетичному образі «сине брязкання кадил» [7, с. 59] синестезійно «сприймається як холодний» [6, с. 248], надаючи негативного значення, яке додатково посилюється словом «брязкання». М. Найдан дуже точно передає відповідний характер: «the blue clattering of incensers» [5, с. 75].

Водночас «золотий» увиразнює позитивний настрої у поетичному образі «золотий гомін» [7, с. 82], адже є символом сонця, світла, святості й багатства. У М. Найдана читаємо: «golden hum» [5, с. 125]. До того ж на звуковому рівні дуже точним є зауваження перекладача, що відтіняє й доповнює зоровий образ: «“Homin” of the title is very difficult to find a single word in English that conveys its many nuances. I have opted for “hum” since it suggests the idea of voices talking. One might also translate it as “sound”, “echo”, or “chimes”, which suggest the ringing of the bells of St. Sophia Cathedral» [5, с. 136].

У той же час С. Комарницький перекладає словосполучення «золотий гомін» як «golden echo» [8, с. 42]. Цей еквівалент у цілому передає суть процесу гомону, та, щоправда, не точно. Сприймаючи цей переклад, англомовний читач першочергово уявить абстрактний аудіальний

ехоподібний звук, проте «гомін» містить у собі більш точне слухове наповнення – звучання розмови. М. Найдан серед можливого синонімічного ряду, у який входить і «echo», використав точніший відповідник «hum».

Залежно від контексту слово «акорд» набуває різного «емоційного тону». Так, у поезії «Подивилась ясно...» «акорд» виражає сум, печаль і біль, що конкретизується епітетом «чорний»: «...Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді» [7, с. 44] – «The forest was silent in sorrow, in black harmony» [5, с. 45]. А в поезії «Там тополі у полі...» «акорд» навіює позитивне враження, набуваючи світлого тону: «...Моя пісне, вогниста, шалена / (Креше небо і котить свій гнів), / Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...» [7, с. 48]. М. Найдан у процесі перекладу знаходить гарний і точний відповідник (*luminous*) серед можливих синонімів (*bright, light* тощо), який є ідентичним аналогом відповідно до оригіналу: «...My song, fiery and wild... / Why don't you break into *luminous chords*, / Burst into sobs – and become silent as thunder...» [5, с. 53].

Знаковим образом щодо всієї творчості поета став образ «Сонячних Кларнет» [7, с. 37]. Він також має синестезійну природу, де поєдналися живописні ефекти (адже слово «сонячний» асоціюється переважно із жовтим кольором і світлим відтінком) та музичні (адже слово «кларнети» апелює до музики та породжує в уяві читача звучання цього музичного інструмента). Таке поєднання є органічним і природним. Адже «у групі дерев'яних духових інструментів кларнет вирізняється своїм ясним (звідси назва кларнета – від латинського «кларус» – «ясний»), світлим, дуже гнучким і виразним звуком» [2, с. 342]. Так стає зрозумілим, чому звуки кларнетів викликають у Тичини синестезійну асоціацію зі сонцем, що у свою чергу постає в уяві як ясне й світле.

Думаємо, синестезійний ефект трохи притлумлює переклад М. Найдана «Clarinets of the Sun» [5, с. 31]. Можливо, більш точне відповідне враження викликало б словосполучення «Sunny Clarinets», бо в П. Тичини не тільки підкреслюється належність кларнетів до сонця, скільки характеристика самого звука. Більш точним у синестезійному контексті, на нашу думку, є відповідник С. Комарницького «Solar Clarinets» [8, с. 17].

Варто звернути увагу і на образ «огнистого дієзу»: «...На стіні від сонця густорамне вікно як огнистий дієз...» [7, с. 133]. М. Найдан дуже точно відчув синестезійний характер образу й переклав: «...On the wall from the sunbeams, the lattice-framed window / forms a fiery sharp» [5, с. 227], – тоді як у В. Ткач і В. Фиппе природа образу точно не відтворена на уявному візуальному рівні: «...On the wall the thick-framed window has been cast by the / sun as a musical sharp sign on fire...» [1, с. 63]. По-своєму увиразнює синестезійну природу С. Комарницький, у якого дієз набуває ще й форму, через уведення слова «carved»: «...The shadow of the window frame / Is a musical sharp sign / Carved from flame» [8, с. 62].

Усі вищенаведені синестезійні музично-живописні образи будуються на музиці, бо саме вона (музика) викликає живописні асоціації. Такі художні образи генеруються через «кольоровий слух» поета, створюючи «мальовничу музику». Проте серед художньо-синестезійних образів можна виокремити такі музично-живописні, де живописне начало первісне, бо саме живописний «подразник» асоціює музику. Разом із тим такі художні образи навіюються через «слуховий колір», породжуючи «музичну мальовничість». Таким чином, поняття «колір» у творах Тичини розширюється до поняття «живопис», виходячи з того, що в живописній картині колір – основний засіб передачі зображуваного. Звідси кожна візуально-живописна картина поета буде постійно породжувати кольористику.

Синестезійно-асоціативне відчуття П. Тичини простежуємо в таких поетичних рядках, як «...І плачуть, і співають промені у далині, / немов віолончелі» [7, с. 154]. Образ несе в собі зорові відчуття («промені у далині») викликають музичні паралелі («...І плачуть, і співають..., немов віолончелі»). Точним у своєму перекладі є М. Найдан, який тонко передає живописні ефекти, що супроводжуються музичними: «...And rays of light cry and sing into the distance / like violoncellos» [5, с. 269].

У віршованому рядку «Арфами, арфами – / золотими, голосними обізвилися гаї / Самодзвонними...» [7, с. 40] також візуальна картина гаїв розкривається музичним супроводом: звуками золотих, голосних, самодзвонних арф. Цей складний синестезійний образ детально передано в перекладі М. Найдана: «Like harps, like harps – / the golden groves resound / Self-strumming...» [5, с. 37], таким чином англомовний читач відчує крос-модальну наповненість поетичного образу. Тим часом, в інтерпретації С. Комарницького синестезійність образу-оригіналу втрачена: «The sunlight / Filters through the forest / A harp's broken music, / As spring walks soundlessly / Throug rumped wheat» [8, с. 20]. Як бачимо, золоте звучання арф змінюється на візуальну деталь сонячного світла («the sunlight»), а неповторне звучання арф стає лише «a harp's broken music». Відчувається певна переомисленість рядків перекладачем. С. Комарницький передав загальний тон, проте образність першоджерела, зокрема синестезійність, втрачена.

У поетичних рядках «...Горить-тремтить ріка, / як музика» [7, с. 39] також розкривається синестезійно-асоціативне сприймання поета. Намагаючись адекватно передати своє враження, П. Тичина порівнює «горіння-тремтіння ріки» з музикою. Так зорові відчуття («горить-тремтить ріка») асоціюються зі слуховими («як музика»). Точною є інтерпретація М. Найдана, де передано колористична тема (про що вже йшлося) і збережено музичну аналогію: «...The grove can be seen / Above the river's sheen. / There the edge of sky far off / Is like gold. / Like rolled, beaten gold, / The river glows and quivers / like music» [5, с. 35]. Привертає увагу переклад

С. Комарницького, де музичність увиразнюється епітетом «true»: «...The shadows of trees / Flex on the river, / At the edge of the sky / And gold skewers water, / A fantastic / And living fire. / True music» [8, с. 19]).

Словесно-живописну картину поезії «У собор» (а саме: другий вірш) збагачують наступні рядки: «Співає стежка / На город» [7, с. 60]. Синестезійний образ надає ефекту «очуднення», що активізує образну уяву читача, породжуючи яскраву візуально-живописну картину. Так, словом «співає» поет передає, по-перше, лінії, змальовуючи стежку (припустімо, що це хвилясте зображення стежки, що поступово віддаляється від «глядача», і вводить його у світ городу: «...Гарбуз під парасольками / Про сонце думає. / За частоколом – / Зелений гімн. / ...Соняшники горять... / – сама як струна – / Метеликів дуети... / – а на лапках мед – / Ромашка? – здрастуй! / І вона тихо: здрастуй. / Земля звучить, / Як орган» [8, с. 60]), і, по-друге, сугестія позитивного настрою. Візуальна картина («стежка / на город», що надалі розширюється) набуває музичного супроводу («співає»). Переклад М. Найдана є досить точним і правильним: «The path to the garden / Sings. / A pumpkin beneath leafy parasols / Contemplates the sun. / Beyond the picket fence / Is a green hymn. / ...Sunflowers are ablaze... / – a bee buzzes like a string / Butterfly duets... / – honey on its legs – / A daisy? “Greetings to you!” / She whispers back: “I greet you too.” / The earth resonates / Like an organ» [5, с. 77]. Єдина деталь, на якій варто зосередитися, це слово «город», котрий в українського читача переважно асоціюється з багатством посаджених різноманітних овочів і квітів. Знайдений перекладачем англomовний відповідник «the garden» є не таким точним, проте це пов'язано з лексичним запасом мови. Таким чином, якщо для українського читача одразу поступає сигнал «город», то англійському потрібен контекст для точного визначення – сад чи город – і лише після цього починає працювати асоціативний фонд.

Таким чином, у цілому перекладачі досить повно відтворили синестезійну природу образів, у яких П. Тичина поєднав слово, музику та живопис, проте часом простежуються певні неточності. Складність передачі образів, що несуть у собі крос-модальність відчуттів (а саме: «кольоровий слух» та «слуховий колір»), полягає в неподільній єдності різномодальних вражень і почуттів. Тож під час інтерпретації перекладачі мають бути особливо уважними у відтворенні синестезійних образів, шукаючи англomовні відповідники, щоб у результаті іномовна аудиторія відчула особливу природу образів українського поета, що несуть у собі коди різних видів мистецтва (поетичного, живописного та музичного).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. В іншому світлі // In a Different Light : Антологія української літератури в англomовних перекладах Вірляти Ткач і Ванди Фиппс та в театральних дійствах мистецької групи «Яра» / [упор. О. Лучук]. – Львів : Срібне слово, 2008. – 790, [2] с.

2. Музыка : Полная иллюстрированная энциклопедия : энцикл. слов. от А до Я / [пер. О. Антоновой, Н. Врублеской и др.]. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 449 с. : ил.

3. Павло Тичина Із щоденникових записів / Упорядкув. та підгот. тексту Л. П. Тичини і С. В. Тельнюка; прим. С. В. Тельнюка. – К.: Рад. письменник, 1981. – 432 с.
4. Психологічна енциклопедія / [авт.-упоряд. О. М. Степанов]. – К.: Академвидав, 2006. – 422, [2] с. – (Енциклопедія ерудита).
5. Ранні збірки поезії Павла Тичини // The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna / [переклад, передмова від перекладача і примітки Михайла Найдана; передмова Віктора Неборака]. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2000. – 430, [2] с.
6. Ребер А. Большой толковый психологический словарь: в 2-х т. / Артур Ребер; пер. с англ. – М.: Вече; АСТ, 2000. – Том 2: П – Я. – 2000. – 559, [1] с.
7. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К.: Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1: Поезії 1906–1934. – 1983. – 734, [2] с.
8. Pavlo Tychyna The Raspberry's Eyelash: Selected Poems / [translated and edited by Steve Komarnyckyj]. – Salzburg: POETRY SALZBURG at the University of Salzburg, 2012. – 120 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фока Марія Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: синтез мистецтв у літературі, переклад синтетичних літературних образів, творчість П. Тичини.

ПОЕТИКА МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ У РОМАНІ АНАТОЛІЯ МОРОЗА «СПОДІВАНОЇ ЖДУ»

Антоніна ЦАРУК (Кіровоград)

Досліджуються особливості художнього конфлікту та поетика межових ситуацій у романі А. Мороза «Сподіваної жду».

Ключові слова: межова ситуація, художній конфлікт, поетика образів, психологізація пейзажу, метафора епохи

A. Moroza's novel "Waiting hopeful" is analysed. In the novel features of the art conflict and poetics boundary situations are investigated.

Key words: boundary situation, art conflict, Figurative poetics, Landscape psychology, Epoch metaphor

Анатолію Морозу доля подарувала довге творче життя. У 70–80-ті роки критика активно обговорювала його твори (І. Анісімова, Н. Бернадська, В. Брюгген, В. Брюховецький, В. Дончик, М. Казидуб, О. Логвиненко, М. Наєнко, В. Фащенко). Однак після удостоєння письменника Шевченківської премії і виходу нарисів його творчості з-під пера В. Марка про А. Мороза майже не згадують. А тим часом він видав три романи: «Сподіваної жду» (1990), «Хоть» (2002), «Притча про Мутанта» (2008). Вони несуть на собі знаки письма А. Мороза й водночас містять знаки нової доби – перебудови й незалежності.

Письменник пильно вдивляється в життя, у внутрішній світ людини, намагається осмислити їх. Йому відкриваються суперечності дійсності, боріння в душах наших сучасників, що виливається в гострі художні конфлікти, зовнішні і внутрішні. Особливо уважно ставиться автор до

межових ситуацій у суспільних процесах і в долях персонажів. У такому ракурсі прочитати творчий доробок письменника спроб не було. Але прочитання на часі: суспільство перебуває у стані перманентної межової ситуації. Кризи глобального характеру – екологічна, економічна, соціально-політична, енергетична – стали супутниками сучасної цивілізації, набувши загрозливих масштабів через кризу духовності.

З тонкої межі між життям і смертю людина здатна досягнути детермінованість подій і власну екзистенцію, життя набуває нового змісту. Із болісних роздумів про долю окремої людини як скельця в калейдоскопі долі цілого народу створений художній світ А. Мороза. Його поколінню доводилось виборювати право на життя постійно: голодомор 1932–33 рр., Друга світова війна скалічили дитинство, культ особи – повоєнну юність. Партія позбавила права на сумнів, на самостійність розпізнання межі між добром і злом. Відповідно зважити власні вчинки мала не людина – цю функцію перебирали на себе партія і держава. Саме ідеологія заперечення «етичної автономії людини» [4, с. 8] призвела до «світоглядного банкрутства» [4, с. 7] комуністичної суспільної системи. У дегуманізованому суспільстві почала утверджуватися споживацька психологія. Зрозуміло, що біля владного «корита» ставало щодалі тісніше, вузол проблем затягувався все тугіше.

Тодішня преса рясніла гострими публікаціями, але йшлося здебільшого про певні недоліки на конкретному об'єкті. Бракувало загального бачення, яке б вразило масштабами зловживань службовим становищем, порушень графіків і технологічних процесів, а головне – узагальненням наслідків – визрівання межової ситуації в суспільстві. Надумані переваги соціалістичного будівництва, планування згори породили окомилування і штурмівщину – довгий ланцюжок причин і наслідків, приховуваних десятиліттями, що й призвело до найстрашнішої з межових ситуацій – аварії на Чорнобильській АЕС, заручниками якої стали звичайні люди, а насамперед – діти.

За зізнанням А. Мороза, він давно збагнув нежиттєздатність тоталітарної системи. Але ідеологічні контролери вимагали пом'якшення конфліктів. Як наслідок, майже кожен твір прозаїка не був надрукований у первісному авторському варіанті. Роман «Сподіваної жду» побачив світ після аварії на ЧАЕС.

Жодна з історичних подій, що мали вплив на світовідчуття українця, не лишилась поза увагою письменника. Більше того, вони стали резонаторами підсвідомості головного героя, тим самим зав'язавши головний конфліктний вузол протистояння омріяної української долі суворим реаліям нав'язаної системою аскези. Для А. Мороза не існує поняття «маленької людини» в сенсі значущості: кожен на своєму місці – творець майбутнього. Саме з цим естетичним критерієм письменника слід підходити до аксіологічного виміру його художнього світу.

Коротко окресливши історико-біографічні обставини написання твору та з'ясувавши власне естетичні критерії самого митця, пропонуємо спробу інтерпретації «Сподіваної жду» як постмодерністського роману перехідної епохи, у якому психологічно втілюється соціальний зріз українського суспільства в межовому стані.

Протагоніст Анатолій Яровий самостійно шукає відповіді на питання соціального, філософського та морального характеру. Зовнішні суперечності переходять у «внутрішню розшматованість» [3, с. 535] – одну з характерних ознак зображуваного часу. Межова ситуація суспільства «приводить у дію» ядерну реакцію у свідомості, що множить мікроконфлікти особистості, вражаючи її невиліковним почуттям провини за недосконалість людської цивілізації. Рефлексивний герой не має конкретної програми зміни суспільства, тому він іронізує над собою: «Мені (...) треба, щоб у житті хтось сказав, що робити, щоб посилав», «я не спроможний відповісти на питання, більше за мене самого» [9, с. 55]. Тонке відчуття психологічної драми особистості потребувало максимальної адекватності художньої правди життєвій. Письменник вибирає оповідь як відповідну задумові форму нарації.

Екзистенційно-межовий стан психіки Анатолія Ярового простежується у внутрішньому протистоянні двох генетично зумовлених типів реакцій: авантюрно-козацької та «відступу в себе». Українські філософи наголошують, що першоосновою української психіки є могутній козацький потяг до волі, який криється за зовнішньою «притаємністю» [5, с. 53; 13, с. 18]. Загартування власної волі стає першим кроком Ярового до тієї, «сподіваної», винесеної в назву роману. Ідея твору, авторський пафос, ключ до головного конфлікту «покладені» на видноті – в алузії до Шевченкових рядків:

Лихої, тяжкої години,
 Мабуть, ти ждеш? Добра не жди,
 Не жди сподіваної волі –
 Вона заснула (...) [14, 536].

Романтичній українській ментальності кинуту виклик: прийшов межовий час, коли муσιш осягнути висоти духу і нести відповідальність за власний вибір. Гостроті проблеми відповідає рішучий експеримент із композицією: А. Мороз перетворює кульмінаційний момент в обрамлення, а розв'язку зовнішнього конфлікту виносить за межі твору, в дусі «конфлікту чеховського типу».

Сюжет утворюють конфліктні вузли – суспільний, виробничий і лінії серця. Останній диригує фабулою, яку можна було б звести до любовного трикутника. Сорокарічний будівельний інженер зустрів жінку своєї мрії, яка покликала його в гори. Оксана має стабільний соціальний статус (вона народна артистка) й ідеальні, на погляд Ярового, сімейні стосунки, проте дає закоханому певну надію, викликавши його телеграмою. Крім того,

символічним підтвердженням сподівань Анатолія стає деталь – ключ від квартири Благових, який Оксана «забула» забрати в інженера після ремонту її сімейного гнізда. Герой ставить на карту все, адже кохання для нього – «стежка, дорога чи світло в житті» [9, с. 5]. Та після вимріяної близькості Яровий переживає трансцендентний стан: «Що їй скажу, як запитає поглядом? Що сказати собі?» [9, с. 5] – приходить усвідомлення, що ідеальне зруйновано, і він до цього причетний. Внутрішній конфлікт ідеального і суцього поглиблюється почуттям провини перед Оксаниним чоловіком Автанділом, який саме в цей час потрапив у лабету стихії, підкорюючи свою вершину. Це стає поштовхом для Ярового йти на розшук групи альпіністів, з якою втрачено зв'язок Свідомий вибір дарує Анатолієві відчуття свободи, хоча це свобода приреченого на смерть: Яровий не тільки не має відповідної фізичної підготовки – він інвалід з дитинства, а очолює пошуково-рятувальну групу п'яленький інструктор Шерп, якому «нікуди втекти».

Переконливості сприйняття межової ситуації сприяє лірична подача: розлом світу і барва – очима головного героя, холод відчуження і крихкість ідеалу – його дотиком. Підсилюється психологічний стан героя паралелізмом стану природи: «...все сходилося тут і тут обривалось раптово, як це тільки й буває в горах, зникало, переходило в спогад, який згадувати не хочеться, але який стоятиме в вічу довіку» [9, с. 5]. Відтінки переживань Ярового допомагають з'ясувати психологічно забарвлені епітети («приметена *терпким* снігом синя крига»), метафори, які одухотворюють гори у зловісному передчутті біди («Гострі крижані шпилі по схилу, що вже ловили сонячний промінь і сяяли алмазно, стали тут *гаснути*, синявіти *розбитим* склом, і над ними *закуріло димом*» [9, с. 5–6], архетип дороги. Широкий спектр почуттів – від ніяковості й розгубленості через наростання тривоги аж до відчаю й відчуття гріхопадіння, що неодмінно потягне за собою покарання, – прочитується в знаках природи. Вони віщують перемогу темряви над світлом: замість сонця – згасання, замість цілісності довершеної краси – на друзки розбите скло, замість теплового вогню – дим.

Таїна людини – головна загадка, яку оповідач намагається розгадати, проводячи паралелі: «завело на твердий слизький лід», «не було ніяких примет, окрім сутінків і тиші», крижаний струмінь вітру «дихнув кожному зсередини» [9, с. 6–7]. Таїну означено як «затушковану». Зауважимо, що саме цей епітет стосовно радянської дійсності пролунав із уст А. Мороза з високої письменницької трибуни.

Немає жодного сумніву, що художній простір кульмінації (підйом у гори) має символічний характер. Тяжка дорога до себе і є підкоренням власної вершини. Оповідь набуває притчевості, оскільки ціною помилки в горах є людське життя. З іншого боку, автор уникнув опису розв'язки, читач не дізнається, як Яровому вдалося вижити у сніговому бурані.

Можемо лише здогадуватись, адже сама оповідь – це нотатки, метою яких є розповідь, «хто він для мене, Автанділ Благов» [9, с. 8].

Постать Автанділа несе ореол романтизму й ознаки ідеалізації. (Безумовно, алюзія ідеалізації криється в самому імені героя: згадаймо оспіваного Ш. Руставелі героя поеми «Витязь у тигровій шкірі»). Мотивацію такого ставлення слід шукати у виснуваній Яровим гармонії стосунків Благова з коханою жінкою, яких самому оповідачу бракує. Об'єктивно ж персонаж лишається схематично окресленим: його самореалізація пов'язана з міфічною Ельдорадо. Його вершина – знайти «золото в душі людини». Дію харизми Автанділа бачимо у зверненнях на нього очам Оксани і Ярового, спостерігаємо його вміння слухати і бачити в людині кращі риси. Благов готовий випробовувати себе, але не в побутовій ситуації (ремонт квартири), він живе «на валізах». Щоправда, поза рамками твору лежить шлях його духовної перемоги над обставинами й досягнення справжніх висот людської екзистенції. І це, мабуть, закономірно, оскільки А. Морозові ніколи не був цікавим ідеальний герой. Йому пишеться «про життя людського духу. Чим живе душа. (...) Пишучи, я намагався бути всіма. А вони всі – щоб були мною. Прагнулося писати про людину, яка відчула кризу тодішнього життя й болісно шукала свого місця в обставинах тієї кризи» [1, с. 9] (З матеріалів особистого архіву професора Василя Марка, який люб'язно надав можливість використати ним зібране).

Художньо переконливим є образ саме Анатолія Ярового. Його наскрізний внутрішній монолог несе відбиток авторського бажання виговоритися, тому зовнішня подієвість поступається місцем внутрішнім роздумам, спогадам, які являють собою асоціативний ланцюжок. Звідси – особливість поетики художнього часу, його ретроспективне розгортання з несподіваними зчепленнями подій, котрі пов'язані емоційними «спалахами».

Межові ситуації «переслідують» Ярового з дитинства. Доречніше було б вести мову про «межове буття». Слабкий фізично, мусив щодня доводити своє право жити повнокровно, «перемагати себе», відстоювати свої цінності – словом, бути вольовою особистістю. Духовне мужніння хлопця відбувалося в постійному конфлікті-протиборстві: спочатку фізичному й інтелектуальному, де перемогу визначала тактика, згодом – у конфлікті-зіткненні цінностей морально-філософського характеру. На зрілі роки героя «вичікував» конфлікт діалектичності ідеалу – «мерехтіння зникань»: руйнація мрії справедливого суспільства і можливості особистого щастя. У локальних конфліктах періоду дитинства Яровий звільнився від тягара «меншовартості», та прізвисько «Яр» супроводжуватиме Анатолія все життя – і це символічно: він постійно перебуває на межі, яка пролягає не в просторових, а в духовних вимірах. Ситуації протистояння виступають зовнішніми характеротвірними чинниками.

Драматичний конфлікт героя із системою несе відбиток дитячого емоційно-чуттєвого сприйняття світу, де владарюють «огірочки», чії дії спрямовані на приниження людської гідності і вивищення себе чужим коштом. Конфлікт із зовнішнього протистояння переміщується в морально-психологічну й філософську площину, розвивається в болісних розмислах Ярового про належне і суще у виробничій сфері: між бажанням працювати і неможливістю реалізувати це право по-справжньому, без простоїв і штурмівщини; конфлікт принципів і обов'язку: Яровий вимушений вдаватися до принизливих приписок, аби зберегти людям хоч якусь зарплату. Загостреному баченню суспільних кризових явищ «сприяє» особистісний конфлікт – боротьба власного духу із несправністю кволого тіла.

А. Мороз поетизує процес духовного зростання Ярового. Якщо перемога підлітка в бою з будяками візуалізується – здалося, що став вищим на вершок, – то в напруженій боротьбі з бураном Яровий підводить логічну риску під своїм життям: «Може, я його (життя. – А. Ц.) й зовсім не жив, тільки пробував, придивлявся й примірявся, й оці ось двісті-триста метрів, що треба нам пройти вгору крізь буран, до хлопців, завалених там під снігом, може, це перші мої кроки в житті» [9, с. 20]. Межова ситуація стає критерієм самооцінки героя.

А. Морозу цікава особистість у стані сум'яття. Його герой перебуває в пошуку ідеальної формули людських стосунків, виробничих відносин, у пошуку можливості самореалізації, та «межове буття» затьмарює радості маленьких перемог усвідомленням утрачених можливостей і зниканням ідеалу.

Однією зі стильових особливостей прози А. Мороза є прийом ретардації – уповільнення художнього часу. Психологічний автопортрет душевного стану людини в ситуації помежів'я передбачає страждання, екзистенцію «дійсного» внутрішнього буття як результат осяяння. Хвилеподібний плин свідомості чергується з філософськими узагальненнями. Розмисли про особисте життя переплітаються з аналізом історичної долі українського народу, чіпка пам'ять береже гризоти повоєнного дитинства і перші потрясіння, пов'язані з компромісом, наприклад, колишнього директора школи, який на місці солдатських могил обладнав волейбольний майданчик. Реальність «вибухає» у трансцендентному стані Ярового промовистими відкриттями: чи не символічним є цей факт для духовно деградованого суспільства, як і те, що вітряк стоїть на могилі за селом? Вони обоє немов забуті: вітряк із млиновими жорнами і козацька могила. Так із підсвідомості виринає одна з причин болючого сьогодення – історичне безпам'ятство. Збентежений, під тиском непорозуміння, герой втікає від зовнішніх обставин у власний світ, але й там не знаходить душевного спокою.

Зрозуміти себе і зрозуміти іншого – надзавдання героїв А. Мороза і зумовлена цим визначальна риса поетики його творів, яку ми назвали психоцентризмом. «Я навчився прочитувати людські обличчя», – зізнається автор устами Ярового. І додає в роздумі: «Це – мій коник чи біда моя...» [9, с. 7]. Домінування психоцентризму виявляється в особливостях композиції твору – вільному нанизуванні різноманітних мотивів за принципом формальної схожості або контрасту, зчепленні позасюжетних ліній у пам'яті, немов пазлів у дитячій картинці. На важливість деформування ідеограми (традиційно створеного художнього образу, який миттєво стає пізнаваним) вказував ще Р. Якобсон: «...зламати традиційні канони академічної композиції і протиставити їм «безлад» як наближення до реальності» [17, с. 388]. Пульсуюча вібрація життя простежується у творенні характерів: виробнича активність Ярового співіснує з іронічною відстороненістю споглядання себе, а філософській глибокодумності контрастує житейська непрактичність. Якщо в очах туристів Яровий набуває статусу героя, прийнявши рішення йти на порятунок Автанділа, то перед собою він лишається гранично щирим: жалюгідний каліка, він мусить спокутувати духовну поразку – зраду ідеалу.

Зауважимо, що типологічно Яровий близький Євгенові Вітруку – головному герою роману А. Мороза «Чужа кохана» [10], і не тільки спорідненістю професій чи безнадійною закоханістю, не тільки болісними роздумами і зростанням почуття громадянської активності. Хоча вони люди різних поколінь, що, безумовно, вплинуло на їхнє світобачення, та об'єднує Ярового і Вітрука вимогливе ставлення передовсім до себе, почуття відповідальності і провини, готовність до чину.

Внутрішнє життя Ярового створює своєрідне силове поле, здатне магнетизувати, оточення просто перестає помічати вроджені фізичні хиби героя. Із людини, яка повинна претендувати на статус «із особливими потребами», герой прямує до «типової» зовнішньої. Чи не тому до Ярового тягнуться спочатку сільські однолітки і вибирають його для польоту на рамені вітряка, що в ті роки було рівнозначно польоту в космос; на будові з ним відверті Швидкий і Капелюха; бачить у ньому єдину небайдужу людину шахтар Єрофеев; довіряє родина Благових; іде зі своїми наболілими питаннями Степан.

Письменник заселяє роман персонажами, типовими для радянської дійсності, висвітлюючи мотивацію їхньої поведінки в екзистенційних ситуаціях. Єрофеев, сусід Ярового, за прожите життя так і не знайшов відповідей на свої запитання. Отримавши від влади тавро куркуленка, він, аби вижити й нікому не мозолити очі, змушений був лізти в шахту. Тінь куркульського походження стала екзистенційною метафорою його життя: «скрізь, де було світло, від мене падала тінь, і не було її хіба що під землею, в забої» [9, с. 259]. Там і поховав свою мрію столювати, а згадав про неї лише тоді, як побачив Ярового серед акацієвої стружки: «Йому (Єрофееву.

– А. Ц.) не випало стругати дерево, так ніби, роблячи те, що йому хотілося на світі робити, він комусь би завдав шкоди» [9, с. 265]. Єрофеев нібито говорить про своє, що не вистачає свіжого повітря (йому вирізали легеню), але насправді задихається все суспільство. Люди живцем хоронять свої мрії і себе разом із ними.

Межова ситуація відходу сусіда, життя якого ще вчора фонтанувало під високим тиском, переживається Яровим «втечею в себе». Наближення смерті до Єрофеева, колишнього шукача винних і поборника правди, «змінює його, ніби зробило іншим» [9, с. 257]. Оця іншість сприймається як ознака духовної смерті. Яровий переймається настроєм сповідальності моменту й реагує на смерть Єрофеева самоаналізом, асоціюючи межову ситуацію з «порогом, за яким – ніхто ж не відає, що за ним», де людина має «зробити щось, чого не встигла» [9, с. 263]. Невідворотність кінця, його безглуздя і безпорадність перед ним автор передає деталлю: безглузді 120-міліметрові гвіздки, бо менших не знайшлося, шкірилися з віка труни, «ніби якась фантастична велика хижа паща» [9, с. 276].

Концепція «зайвої людини», втілена в образі Єрофеева, набуває трагічного звучання в асоціативному образі-символі стружки. Шахтареві деревина вже не нагадує запах мрії, а сумно пахне труною (про паралелізм, що простежується між життям людини і дерева, мову вестимемо нижче). Єрофеев поповнює галерею зайвих людей, представників різних соціальних груп (Чіпка з його «пропащою силою» Панаса Мирного, лермонтовський Печорін – «Герой нашого часу»), особистостей з неабиякими здібностями, які не змогли реалізувати власний потенціал у суспільстві й були викинуті ним на обочину життя, у ситуації з Єрофеевим – поховані живцем.

Про загублену українську людину ХХ століття на повний голос могла сказати хіба що українська діаспора [14]. А. Мороз у несприятливому для митців часі намагався показати системне руйнування української душі тоталітарною державою. Із знекровлених людських доль він складає драматичне полотно долі цілого народу. Система перетворює людей у ніщо, знедуховлюючи їх. Оповідач щодня спостерігав погляд Сиволапа, спрямований крізь підлеглого, немов перед ним порожнє місце. І кожен із бригади «шукав чогось, аби прикрасити щось» [9, с. 110], лише в помежів'ї Яровому відкриваються очі на те, «яка фантастично велика штука в житті ніщо» [9, с. 110].

Анатолій Мороз досліджує соціально-психологічний тип «білих ворон», які шукають своє місце в житті. Яровий цей етап уже пройшов, Степан – лише розпочав. Сільський хлопець, як і тисячі йому подібних, звиклий до праці і вихований на традиційно шанобливому ставленні до старших, потрапивши на міську будову в обставини вимушеного безробіття, не знає, куди себе подіти. Його готовність бути корисним для членів бригади обертається принизливим «зганяти за пляшкою». Природна м'якість характеру обертається проти хлопця: цю рису розцінюють як

податливість, а отже, можливість «ліплення» на свій смак і розсуд. Однак не все в його душі адаптувалося до обставин. Щоб зрушити застій у Степановій душі, Яровий знаходить необхідну в точці мертвого стояння мотивацію – показати чарівну роботу чарівних дівчат, пробудити в Степанові «приспані» найкращі риси.

Степан як особистість стоїть на перехресті: з одного боку, він втрачає зв'язок із ментальністю села, втрачає бачення себе як годувальника родини, хоча задля цього ж і рвався до міста, а з іншого – хлопець болісно вживається в міську «культуру», в соціум невеликих груп, йдучи на компроміс із власними принципами. Яровий болісно переживає невдалий експеримент зі Степаном: чи сприятиме закоханість переродженню юнака з хлопчика на побігеньках і частини збірного явища «Стецько-Грицько» на людину з почуттям самоповаги і прагненням росту.

Степан уже «інфікований бацилою» новітнього часу – речовізмом: у квартирі Благових його цікавить питання, як люди живуть, щоб трансформуватися згодом у «скільки треба років, щоб так розжитися» [9, с. 58]. Його потяг до «сторубльової» Надії (стільки дівчина заробляє в день на опоряджувальних роботах) продиктований не в останню чергу бажанням скористатися шансом пристати до її життя з високооплачуваною роботою і новенькою квартирою. Аби відтінити Степанів внутрішній конфлікт, автор протиставляє два білі кольори – зовнішній (колір меблевого гарнітура) і внутрішній – символ мрії про світлі сердечні стосунки. Хлопець усвідомлює, що його відмова від вина може бути витлумачена дівчиною як втеча від близькості. Це своєрідний конфлікт розуму і серця: адаптований український розум радий би був вирішити певні матеріальні проблеми (квартира з вигодами на додачу до гарної працьовитої дівчини), та серце опирається. Степан переймається відповідальністю, яка починається в нього зі страху за себе чи за Надію, чи за обох разом, «чим мали вони стати» [9, с. 122].

Поразка Степана виявляється у неспроможності розповісти дівчині про справжні життєві цінності, порозумітися. І лише майже аварійна ситуація на будівництві, пережита особисто ним як межа між життям і смертю, спонукає хлопця переглянути власну самооцінку. Запобігши обриву бракованої бетонної плити на будівельників і ставши героєм дня, Степан відчуває, що ваги йому додалося, ніби став вищим і відчув у собі якесь світло. Зміни у Степанові фіксують інші персонажі: хлопці з бригади оточили його шанобливо, Надііна подруга впізнає й не впізнає хлопця, сама Надія чекає від нього чогось особливого. Степан ніби веде мову з Надієними пальцями, які «торкали струну в його душі, а вона сповнювалась звучанням, тихим і мелодійним», і «зоставалась Надія, також звільнена від усього матеріального» [9, с. 211], і для них серед ночі сходило сонце і наповнювало літеплом. Вранці ж чар єднання полетів шкереберть, коли

Степан «злякано запитав» про що говорити – і «помалів» у Надіїних очах. Вона сподівалась іншого: знайти в чоловікові «дім» для своєї душі.

Варіюючи оповідь Ярового з розповіддю наратора, письменник простежує, як відбувається формування переконань героя під впливом пережитого помежів'я: не страх смерті чи розлуки стають стимулом для осмислення свого місця і життєвого шляху, а усвідомлений перед лицем небезпеки вибір особистості – свобода вибору волі і духу. Якщо перше непорозуміння з дівчиною Степан намагається заглушити виснажливою, навіть «дурною» роботою ломом, то після другого – приходиться за відповіддю на свої питання до Ярового і Швидкого. Інженери готової відповіді не мають – і хлопець усвідомлює міру власної відповідальності: це він, Степан, – «поїзд», а інженери – лише «пасажири на пероні». Спрацьовує особливість української ментальності, яку філософ М. Шлемкевич назвав індивідуальним цілепокладанням [13, с. V]. Однак сила духу Степана ще не настільки зміцніла, аби спокійно відреагувати на з'яву на будові своєї кепки, забутої на квартирі в Надії. Для хлопця це уособлене кепкування – і він зривається: напившись у кафе, потрапляє до витверезника, а згодом зникає зовсім із гуртожитку, з будови, зі сторінок роману. Однак і в сцені перебування Степана у витверезнику письменник продовжує підсилювати звучання мотиву роботи, наповнюючи його їдким сарказмом: не зупиняючись на півправді, він зауважує і привласнення міліцією вмісту кишень затриманого, і неприховане знуцання над ним, і мимовільне бажання Степана уподібнитись до людей у формі, що уособлюють владу. Лише зблиск думки, що такого б його Надія не прийняла, як і грошей, таким чином «зароблених», вивищує хлопця над ситуацією. Він вирішує податись на Донбас, у шахту. Степан вибирає «притаємність» буття. Чи не є цей вибір певним чином повторенням долі Єрофеева?

Зіставлення бачення Степана в різних проекціях (Яровим, наратором та самим хлопцем у невластне прямому мовленні) сприяє стереоскопічності, а отже, переконливості. Ставлячи дослід на Степанові, Яровий переживає поразку хлопця як власну, бо однією з передумов успішної реалізованості чоловіка є, на його переконання, жінка, яка поруч із ним іде життєвою дорогою. Яровий мріє, щоб була жінка як правда і як душа.

Якщо образ Степана слугує письменникові для варіативного моделювання художніх конфліктів «людина – система» та «адаптований розум – серце», то образ Грицька є втіленням адаптованості, як і образ бригадира Щириці та «випрасуваного» Штаби. А. Мороз спостеріг феномен адаптування українського розуму і тримає його в полі свого чіпкого зору. Згадаймо пристосуванство Михайла Золотка і Вікторії (повість «25 сторінок однієї любові»), професора Переяслава і поета Ялового (притча «Кіоскерка на перехресті»), горе-поета Сергія Коноплі та врешті-решт адаптації розуму Люби («Чужа кохана») і Мутанта («Притча про Мутанта»). Отже,

багатоетапності саморозвитку конфлікту в художньому світі А. Мороза слугує образна організація як один із засобів мікропоетики.

Абсурдність ситуації вимушеного безробіття виступає ще рельєфніше на тлі тотального дефіциту. Для показу масштабності явища автор застосовує особливу форму нарації – прийом сну персонажа. Підсвідомість Ярового репродукує всевладдя хаосу і безглуздя, вранці Яровий встав «з відчуттям, що в усьому на світі немає ради. Здавалось, люди вранці йтимуть не на роботу, трамваї підкотять до зупинок тоді, коли люди вже перейдуть, магазини відчиняться, коли не буде покупців, і продаватиметься в них не те, що людям потрібне» [9, с. 98].

Знаково, що головним місцем розгортання однієї з найближчих у часі ретроспективних ліній подій роману стає будівельний майданчик, а метою трудового колективу є вдихнути нове життя у старі стіни. Красномовний опис комуналки створено за допомогою ключових слів і словосполучень: «руйновище», «стіна із старорежимного залізняка» [9, с. 102], «язики барвистих шпалер», «неіснуючий поріг у проломі» [9, с. 52]. За виразними деталями бачиться узагальнений образ епохи перебудови: «ніби світ, старий, тяжкий, тримався на дерев'яних, геть потрухлих балках підлог, тлів і чадів у грубах вугіллям» [9, с. 52].

Естетична повнота конфлікту в романі «Сподіваної жду» досягається системою художніх образів – носіїв певної ідеї, яка проходить випробування обставинами. Діалектика характерів під впливом обставин означена двома векторами: усвідомлена свобода протистояння і пристосуванство. Вважаючи, що людина адекватна обставинам, виконроб Штаба конфліктує, відмежувавшись від інших словом «вони». Сам він пристосувався до правил, за якими грає система: у нього ключі «завжди змащені» «до яких завгодно замків» [9, с. 75]. Штаба, охайний «аж противно», пунктуальний, веде свою лінію: «...довелося трохи й прийняти на печінку, (...) щоб ключик до складу не іржавів» [9, с. 74]. Виробничий конфлікт Ярового зі Штабою – це конфлікт дефіциту довіри. Штаба, даючи Яровому компресор, зумисне ставить нереальні умови його повернення, аби цей вчинок сказав про Ярового щось негарне. Хочеться Штабі, який за зовнішньою охайністю ховає гіркий осад пристосуванства, чим «перекриває кисень» своїм колегам, хлюпнути бруду на наївну філософію Ярового.

Одним із різновидів пристосуванства є «гвинтик», письменник творить із нього анімацію. Газетяр – представник породи вертких людей, яка швидко розмножилась, «схожий на самонарізний шуруп», чие заняття в житті – «вертітись, щоб утрясати, ув'язувати, добувати й діставати» [9, с. 183]. У дієслівному ряді проступає іронічна інтонація аксіологічного авторського ставлення до так званих літописців епохи. Журналіст має жалюгідний вигляд – Яровий акцентує увагу на його ногах і черевиках: «задріботів на місці цибатими ніжками» [9, с. 184], «став сукати ніжками в дитячих черевиках» [9, с. 187], ходить непевною ходою. Людина, яка не має

твердих переконань, втрачає опертя. Красномовним штрихом-доповненням лаконічної виразності образу журналіста стало асоціативне порівняння сторінок блокнота п'ятої влади з висунутими язиками (метонімія собаки, що служить хазяїнові – владі).

До полеміки стосовно того, якими мають бути герої літератури, А. Мороз підійшов із властивою йому іронією: «...простими і схожими між собою, як ужиткова, на машині почищена картопля», чи людьми, що «перебувають в глибокому розмислі» [8, с. 1]. Для себе письменник це питання давно розв'язав, а от ідея заміни «гвинтика» на «овоч» у художньому світі спрацювала, тим паче вона природно вписалася в сільську «географію» визрівання «кінців і початків» української ментальності. Як представник інтелектуальної прози А. Мороз розвінчує систему, яка вихолощує високу думку з Паскалевої «мислячої рослини», перетворюючи людину на звичайнісінький овоч, домінантою існування якого лишається споживацтво у чистому вигляді.

Ідеологія споживацтва є культовою у стані «огірочків». З Петром і Володькою Примістками відбувається низка химерних метаморфоз: із міцних хлопців-огірочків вони перетворюються на порепані жовтяки, згодом – на буряки із задертими догори хвостами, а після повного розвінчання їхньої духовної порожнечі – на дві гниленькі кислички. У проміжній фазі Яровий уявляє своїх ворогів будяками, з якими слід вести непримиренну боротьбу, не стільки у фізичному, скільки в моральному протистоянні.

«Овочевій» образності роману можна знайти ще кілька пояснень. Слушною вважаємо думку, що Только Яровий у дитинстві міг захоплюватися твором Джанні Родарі «Пригоди Цибуліно», – гротеск на капіталістичну дійсність мав надзвичайну популярність у колишньому Радянському Союзі як дитяче читиво. Дитячому світосприйняттю властиве активне порівняння нового з уже відомим і зіставлення добра і зла, гарного і потворного. Порівняльний тип поетичного мислення, де риси та якості внутрішнього характеру порівнюються із зовнішньою формою, за О. Потебнею, виявився ще на етапі первісної людини. Толькові, схильному до роздумів, цікаво було з'ясувати відповідність зовнішніх ознак внутрішнім і наблизитись до розуміння сутності. Діагностування сусідів-братів виявило: за привабливою оболонкою може ховатись потворна сутність кар'єризму і бездушності. Коні-огірки у творі італійського письменника везуть на собі владу – синьйора Помідора. А чи мають вони власну думку? Малий Только відстежує прояви «гену влади» в огірочків і підсумовує: вони не гребують будь-якою можливістю позбиткуватися над слабшим, таким чином компенсуючи і своє приниження в черзі за владою. Отже, мотивацію з'ясовано: самоутвердження за рахунок приниження інших.

Подальша доля «огірочків» – бурякова, тобто боротьба за місце під сонцем у тісноті собі подібних. Прийом непрямого відсилання до попередників (навіювання образів миргородських сусідів з «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович із Іваном Никифоровичем» Миколи Гоголя) уможлиблює розгортання підтексту шляхом добудови образів углиб. Виникнення альянсу «добропорядних» сусідів, які хизуються своїм вбранням, з обов'язковим «обійти всіх убогих» [2, с. 352] і – відвернутись од простягнутої за милостинею руки, аби продовжити вгамовувати свою «доброчинну» цікавість. Зрештою нудьга розкоші призводить до нав'язливої ідеї привласнити чуже, аби самоствердитись за рахунок сусіда, колишнього приятеля. Автор «Сподіваної жду» гірко констатує розповсюдження феномену «огірочків» у соціалістичній системі, натякає на існування своєрідної піраміди «сходження» огірочків до буряків.

Інтертекстуальне звучання «овочевих» образів А. Мороз поглибив зіставленням метафоричності. Автор протиставив людей-овочів людям-деревам. Себе Яровий асоціює із сосною: «А я й далі не змінююсь, застаюсь деревом, мабуть, сосною, бо від кореня не одрастають пагони. Моїй сосні поміж огірочків тоскно. Надто вже густо їх» [9, с. 36]. Це символіка протиставлення заземленості споживацької психології прагненню духовної висоти, небесно-сонячної просвітленості людей-сосон. Образ-символ сосни присутній у більшості творів А. Мороза, щоразу він набуває нових смислових відтінків. Така поетична неоднозначність зумовлена діалектикою емоцій і душевних переживань. Прийом спрацьовує, природа із тла стає «героєм». Феномен перетворення тропа в сюжетобудову вперше спостеріг Роман Якобсон, досліджуючи новітню російську поезію [16, с. 277]. Поетична символіка є тим ліричним струменем, який урівноважує психологічно напружений роман. Майже філософськи сприймається правдолюбцем Єрофеєвим запах соснової стружки – символ його понівеченого життя. І це типова риса українця, який «часто-густо сповнений спокоєм неминучості та покірності долі» [13, с. 11].

Для Ярового дерево – символ гармонії, свободи. Наступ будівництва (уособлення діяльності людей) на світ природи в романі «Сподіваної жду» виявляється лише одним штрихом – будівельники вимушені були спиляти акацію, розчищаючи майданчик для підвезення будматеріалів. Яровий вирішив дати їй друге життя – зробити крісло, зберігши природні лінії живого стовбура. Акація немов проходить реінкарнацію за його задумом. У муках творчості зростає і сам творець крісла.

Асоціативне художнє мислення А. Мороза знайшло оригінальне розв'язання подачі образу керівника будови. Автор відмовляє йому не лише в динаміці хоч якогось розвитку – більше того, Сиволап зображений статично. Підняти з керівного крісла його може лише телефонний дзвінок згори, ворухнути пальцем – бажання помацати щось, що він ховає в шухляді столу. Тема дихотомії прекрасного і потворного простежується як

у подієвому плані, так і в зіставленні слів однієї тематичної групи. Зокрема, свого керівника Сиволапа, який вважає себе сучасним, Яровий у дусі часу називає СУКом, вживши аббревіатуру. У цій назві прочитується іронічно-саркастичне ставлення підлеглого до методів керівництва Сиволапа, адже він лише сук – залишок гілки, відмерла частина.

А. Мороз прагне створити екзистенціальну метафору кризового стану суспільства. Метафорою безглуздя стає плита перекриття, виготовлена без дотримання вказаних у проекті розмірів, у результаті чого за помилки одних інші мають виконувати тяжку роботу з вирубування залізобетону: «Плита лежала у нас під ногами твердо, незворушно, темніючи бетоном, але в ній ніби чулись умурованими десятки живих людських помилок і недбалств. Низка їх, причин і причин тих причин» [9, с. 72]. Знерухомлення, опір і невіддатливість матеріалу, навіть темний відтінок, – усе це не візуальне, а швидше психологічно забарвлене бачення плити як алогічної проблеми, закономірної для безгосподарності. Абсурдність ситуації підкреслено і власне мовними засобами – тричі повтореним словом «причин». Емоційною реакцією на безглуздість ситуації став плач Валерка. В уста п'ятирічного хлопчика автор вкладає питання, яке болить усім: «Хто таке вам зробив?». Дитина інтуїтивно прогнозує невдачу – і відчувається, ніби в тому є його провина, що засвідчують вираз обличчя і поза: Валерко ховає долоньки під пахвами, бо мати, бувало, за якусь провину б'є його саме по руках. Хлопчик вже «чув те», про що дорослі дізнаються, «коли буде пізно».

Зовнішній конфлікт «людина – система» втягує у своє силове поле все більше персонажів. Людина стає заручником суспільного ладу. Врешті-решт першою жертвою системи стане саме Валерко: бракована плита посиплеться на хатинку, збудовану хлопчиком, і стане причиною його каліцтва. Плита стане алегорією невідворотності тиску системи на всіх.

Валерковій матері, Інні Капелюсі, рано відкрилось: світом правлять чоловіки. А оскільки мала «примітну» зовнішність і «якісь ніби податливі» [9, с. 35] очі й таку ж душу, то стежка їй стелилась одна... Тяжкий шлях Інни до себе проліг через помилки молодості, які мусить спокутувати разом із сином. У передчутті катастрофи до Інни приходять усвідомлення власної проституції як пристосування до системи, їй болить майбутня доля сина: «Мужчині бути повією ще ганебніше і важче, мабуть» [9, с. 249]. Гірка правда, що світ байдужий до неї й сина, змушує Капелюху шукати винних, і жінка адресує звинувачення Яровому. На його аргументи, що від нього нічого не залежить, адже все вирішує Сиволап, Інна категорично заявляє: «Треба бути таким, щоб залежало» [9, с. 247]. Справжня Інна відкрилась Яровому саме в передмежовому стані. Вона зізналась, що їй гидке життя секретарки, тобто життя за чиєюсь вказівкою. Вона мріє про сильного чоловіка поруч: «Щоб сам він щось бачив і міг показати в житті мені» [9, с. 249]. Саме антитеза «ніщо – щось» виявляє в Інні споріднену Яровому

душу. Здатність до співчуття і трансцендентного осяяння подарувало нехай тимчасове, але неоціненне розуміння спорідненості у світовідчутті двох, здавалося б, ідеологічно далеких людей. Вони обоє, вистраждавши свою філософію життя, почуваються в цьому світі незатишно, ідеалу більше не існує, віра в щасливе майбутнє вмерла.

Напругу на будмайданчику під час аварії передано короткими реченнями схвильованого Швидкого. Головне навантаження несуть дієслова: «зачепило», «побачив», «упиралась», «посунулась», «став тримати» – «хіба ж утримаєш», «поповзла», «встиг крикнути», які передають навальну невідворотність плину подієвого часу аварії. І навпаки – уповільнюють його, немов стоп-кадр, при повторі однокореневих дієслів у момент сприйняття Інною повідомлення: «Вона *впустила* трубку й *опустилась* на стілець» [9, с. 251]. Спочатку новина немов паралізувала жінку, та наступної хвилі все приходить у рух, як відпущена пружина: Інна скочила, побігла. Кидаються в око розчепірені пальці Швидкого, смикання його рук і обличчя, немовби кожен м'яз живе своїм життям, вийшовши з-під контролю свого власника.

К. Ясперсові належать слова: «Щоб бачити життя людини, треба знати, як вона переживає момент» [Цит. за: 5, с. 64]. Гарячими слідами аварії промовистими стають деталі, виявляючи в персонажах присутнє, чого, можливо, не бачилось раніше. Ще Яровий не встиг з'ясувати стан потерпілих Швидкого і Валерка, як Щириця вже питав його, «озираючись», кого судитимуть. Щириці своя сорочка ближче... Тричі перепитавши, він утішився відповіддю: Яровий узяв вину на себе. Чіпкого погляду Ярового не уникнув ні піт страху на скронях Щириці, ні червоне обличчя Грицька, що «збігав у обід» і тепер прислухався до розмови інженера з бригадиром, – саме за цими ознаками уява Ярового відтворила перебіг подій. Йому цікаво пізнати людську екзистенцію й зробити філософські узагальнення стосовно того, хто винен. Герой ні до кого не може пред'явити звинувачення, та й не має цього на меті, оскільки усвідомлює, що до порушень техніки безпеки призвела сутність самої системи: винуватість Щириці, наприклад, полягає в тому, що він хоче заробити додаткового карбованця для сім'ї, аби «не їхати по нього кудись за тридев'ять земель» [9, с. 252], бо праця його не оплачується так, як вона того варта. Грицько винен, що внутрішню порожнечу заповнює горілкою. Ланцюг вини пов'язує всіх, від робітника-виконавця, бригадира, інженера до комбінату, який виготовив брак, і країни, де панує безглузда система управління. Та замикає Яровий цей перелік винуватців собою, тому що «бачив усе й нічого не зробив. Усе хотів і не міг дошукатись кореня...» [9, с. 253]. Чи не абсурдно перебирати на себе вину за всю країну? Для героїв-максималістів А. Мороза – ні. Їх не зупиняє ні відмежування Щириці (бригадир шукає привід залишити Ярового наодинці з визнаною провиною), ні вичікування Грицька (йому аби платили, чи працює, чи «козла забиває»), ні невизначеність позиції

Швидкого. Візуалізація Яровим перспективи взяття вини на себе відбувається майже одразу: побутовка із загратованими вікнами здається схожою на тюрму. І такою ж темною. Раціоналіст Яровий і в цій ситуації продовжує експериментувати: як поведе себе Щириця, знаючи, що невинного можуть посадити. З маленької деталі виростає узагальнення щодо сталінського режиму репресій і голодоморів. Пульсація ідеї відповідальності кожного за хід історичного процесу виявляється в асоціативних зчепленнях головного сюжету з позасюжетними лініями.

Схильність А. Мороза до притчового характеру висловлювання дає нам право виснувати, що за аварією як трагічною розв'язкою межової виробничої ситуації криється гіркий сарказм над пірровою перемогою системи: не визнаючи пагубності для суспільства адміністративного стилю керування, наслідків окомилування, штурмівщини, хабарництва, вона, система, власноруч позбавляє суспільство майбутнього, калічить його, як скалічила Валерка, позбавляє життя (під час аварії загинув покірний безвинний Рекс).

Приховане протистояння «система – діти» оприявлене епізодами гри: дитячі забавки сірниками в яру, куди шофер зливав бензин, аби звітувати про рух за відсутності руху. Система не помітить пожежі, бо вона не зацікавлена побачити справжні наслідки гри за її ж правилами. Мотив гри простежується у забиванні «козла», у плитах будмайданчика, які нагадують доміно, навіть у блефуванні Сиволапа – його вираз обличчя засвідчує: він знає щось таке...

Мотив спокути «всіхнього» злочину, який несподівано вихлюпнувся емоційною реакцією Валерка, «ходіння муками», що простежується у взятті Яровим на себе відповідальності за аварію, зближує цих персонажів, дає підстави означити зв'язок між ними як духовний. У мотивації спокути – психологічно широкий спектр почуттів: від дитячої віри Валерка, що покарання знімає провину, до непроминального болю втрати суспільством почуття відповідальності.

Оповідь нагадує блукання ліхтарного світла, яке вихоплює певну подію в певний момент. Інша річ – екзистенційні ситуації: вони схожі на спалахи, котрі осявають відоме з несподіваного ракурсу. Мов конструктивні елементи будівлі, виробничі відносини й особистісні стосунки пов'язані цементним розчином філософських роздумів у єдину цілісність. У розмовах із колегами, кожен із яких керується власною філософією життя (Володимиром Швидким, виконробом Штабою, СУКом Сиволапом, Інною Капелюхою), Яровий теж прагне склеїти уламки щербатого світу, аби усвідомити доцільність людського буття.

Кожен персонаж має власну метафору існування. Штаба, наприклад, дійшов висновку, що світом править розподіл, тому треба мати ключик до складу і бути адекватним обставинам: «філософи тим часом біля розподілу, з граблями» [9, с. 76]. Звісно, що граблі гребуть тільки до себе. Щириця

адекватний прагненню заробити – і знаходить «лівий» заробіток: приймає від майбутніх пожителів будинку замовлення на ніші. Таким чином він знайшов своє місце під сонцем. Для Сиволапа метафорою існування є крісло як символ влади. Свободу для нього втілюють гроші. Зіткнення різних світоглядів Сиволапа і Ярового прочитується в ситуації стосовно виготовленого Яровим крісла. «Крісло немов більшало, розпросторювалось на всю кімнату, і у ній мені не зоставалось місця. Стало чути, що не зможу в ній жити, не стає в ній чим дихати» [9, с. 281], – метафоричний образ стає уособленням влади, яка перетворює досконалу форму продукту натхнення в інструмент тиску на творця. Яровий упевнений, що Сиволап кріслові не підходить: не може бути лідером той, хто не має ні почуття відповідальності, ані знання перспективи.

У стані екзистенційного вибору Яровий навіть окрайцем думки не торкнувся власної долі, бо він є виразником незнищеного духу народного, його досвіду, здобутого ціною власних гірких помилок.

Зберігши раціоналістичну манеру художнього мислення, психологізм письма, А. Мороз сміливо експериментує з композицією, моделює поліфонію конфліктних ситуацій, вселяється в душу рефлексивного героя і веде скрупульозне дослідження щонайменших порухів її, «зриваючи маски» як із персонажів негативного, так і позитивного плану. Внутрішнє почуття провини головного героя ріднить його з європейським типом, народженим екзистенціалізмом.

Роман «Сподіваної жду», безумовно, є явищем в історії української літератури, яке потребує свого вивчення, адже це – живий біль кризового стану суспільства, писаний, образно кажучи, в палаті реанімації. Хвороба охопила всі рівні суспільного організму і виявляється як зовнішніми ознаками занепаду виробництва, так і ураженням життєдайної для українця лінії серця. Моделюючи складну систему виробничих і особистісних стосунків, автор зав'язує їх вузлом конфлікту межової ситуації в суспільстві. Відчувається, що героєві А. Мороза ціною неймовірних зусиль вдалося нарешті вирватись із лещат канонів соцреалізму, проте «на волі» його вичікували відчуженість екзистенціалізму й уламки світу постмодернізму, де єдиною зброєю самозахисту є іронічність. Окрім перерахованих зовнішніх жанротвірних чинників, роман несе відбиток напруженої внутрішньої роботи митця над системою образів, над конфліктом, що виходить за межі твору, над залученням читацької уваги до дивовижного плетива художнього часу, навіювання рефлексій власне словесною формою.

Погляд письменника зосереджений на формуванні нових типів нової дійсності, діагностиці перебігу хвороби пристосування, якою давно слабує українське суспільство.

У романі Анатолія Мороза «Сподіваної жду» дано зріз суспільства періоду визрівання в ньому межової ситуації. Художній світ твору

перебуває в активному саморозвитку, оскільки автор концентрує увагу на різних за ступенем напруги і поляризації художніх конфліктах: конфлікті-відмежуванні, конфлікті-протистоянні, конфлікті-зіткненні, конфлікті-боротьбі. Художній світ твору буквально заряджений передчуттям необхідності зробити вибір.

Сповідальний характер оповіді визначив метод сюжетобудови – психоцентризм і особливість композиційної будови – кульмінаційне обрамлення. Своєрідними рисами поетики образів роману є виокремлення однієї зовнішньої ознаки та підкреслення певної риси характеру, які перетворюються на домінанту сприйняття того чи іншого персонажа. Сприйняття опосередковане оповідачем і зумовлене особливостями його світосприймання і світовідчуття: порівняння нового з уже відомим, аналіз явища з метою з'ясування його сутності, конденсація тиску обставин, які «експериментують» над опірністю персонажа, філософські узагальнення відповідно до естетичних критеріїв оцінювання ідеалу. Нанизування мікроконфліктів однієї теми нагадує параболічний рух, під час якого герої знаходяться в різних точках кривої. Аксіологічним критерієм морально-психологічних параметрів особистості стає межева ситуація. Про художність освоєння конфліктних вузлів свідчить прийом обігрування деталі, зокрема – ключа.

Підтекстові пласти роману закорінені в інтертекстуальність прочитання образів, приправлену іронією й почасти сарказмом. Пейзаж додає оповіді психологізму. «Затушковане» навколишнє середовище створює ефект поглинання перспективи, розмитості обрисів, переростаючи у всеохопну тривогу наростаючого передчуття вселенського селю. А. Мороз створює метафору кризового стану суспільства (руйновище), де кожна дійова особа – уламок загальної метафори (плита, ніша, СУК, граблі, ключ, крісло, тінь, «сплячі» та зайві люди).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Волгіна О. Письменником бути немодно? // Для дому і сім'ї. – 2009. – 27 серпня. – С. 9.
2. Гоголь Н. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Н. В. Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – Харьков: Прапор, 1989. – С. 351–391.
3. Дзюба І. Из криниці літ: У 3т. / Іван Дзюба – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007. Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – 896 с.
4. Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000. – 388 с.
5. Кульчицький Олександр. Світовідчуження українця / Українська душа. – К., «Фенікс», 1992. – 128 с. – С. 48–65.
6. Марко В. П. Анатолій Мороз: Нарис творчості / Василь Марко. – К.: Рад. письменник. – 1988. – 207с.
7. Марко Василь. Думкою осяяний світ: Передмова / А. Т. Мороз. Твори у 3-х томах. – К.: Дніпро, 1987. – Т. 1. – С. 5–14.

8. Мороз Анатолій. Нас чекає робота // Літературна Україна. – 1980. – 30 грудня. – С. 1.
9. Мороз А. Сподіваної жду: Роман / Анатолій Мороз. – К.: Рад. письменник, 1990. – 330 с.
10. Мороз А. Чужа кохана: Роман / Анатолій Мороз. Твори в 3-х томах. Т. 1. – К.: Дніпро, 1987. – С. 15–286.
11. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1981. – 200 с. – 70202.4603010292. (монографія)
12. Родарі Д. Пригоди Цибуліно / Д. Родарі. Планета Новорічних Ялинок: Казки: Для мол. шк. віку: Пер з іт. / [Передм. Г. Г. Почепцова]: Мал. В. М. Ігнатова. – К.: Веселка, 1997. – 541 с.: іл. – (Лауреати Міжнар. премії ім. Г.-Х. Андерсена).
13. Храмова Вікторія. До проблеми української ментальності / Українська душа. – К., «Фенікс», 1992. – 128 с. – С. 3–35.
14. Шевченко Т. «Я не нездужаю, нівроку...» / Т. Г. Шевченко. Кобзар / Вступна стаття О. Гончара. – К.: Дніпро, 1983. – 647 с., 1 л. портр. – С. 536–537.
15. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К.: МП «Фенікс», 1992. – 168 с.
16. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия / Р. Якобсон. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. П. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с. – С. 272–316.
17. Якобсон Р. О художественном реализме / Р. Якобсон. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. П. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с. – С. 387–393.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Царук Антоніна Петрівна – аспірант кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, викладач кафедри гуманітарних наук та документознавства Кіровоградського національного технічного університету.

Наукові інтереси: поезика художнього твору.

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФАКТІВ ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 1837– 1847 РОКІВ)

Олександра ЦЕПА (Кіровоград)

У статті обґрунтовано специфіку авторського бачення, осмислення та ставлення до національно несвідомих українців. Висвітлено змістові, просторово-часові аспекти картини трагічного сучасного. Окреслено інтереси, цінності, уподобання, риси образу автора. Акцентовано на еволюційних змінах та на відповідності/невідповідності окремих художньо презентованих авторських якостей реальній особистості митця.

Ключові слова: образ власного “Я”, концепція інтегрованого підходу, категорія “образ автора», художній світ, проблема автора, індивідуальний досвід, авторське бачення, осмислення, ставлення до довколишнього.

The article is devoted to the argumentation of the author's point of view, his understanding and attitude to nationally ignorant Ukrainians. The paper also deals with aspects of the contents, time and space, tragic up to date life, it touches upon the author, his interests, values and likes. It's stressed that some author's features differ from the artist's personality.

Key words: the personal "I", the concept of holistic approach, «the author's image», artistic world, the author's problem, the individual experience, the author's view, comprehension, attitude to the surroundings,

Поезії Шевченка “Тарасова ніч”, “До Основ’яненка”, “Думи мої, думи мої...”, “Гайдамаки” та особливо збірка “Три літа” засвідчують, що автор бачив “внутрішнім зором” не тільки вільну й славу козацьку Україну, але й сучасну для нього Вітчизну – “безталанну вдову” [29, с. 267]¹, “бездітну вдовицю” [277] (“Сон”), “обідрану, сироту” [120] (“До Основ’яненка”), у якій панували бездушні й корисливі чужинці: “Степи мої запродані / Жидові, німоті” [252]; “І могили мої милі / Москаль розриває” [253] (“Розрита могила”). Таке безпросвітне становище рідного краю митець пов’язував насамперед із позбавленими національної гордості й гідності освіченими “добрими панами” (“І мертвим, і живим...”), зрусифікованими “землячками” (“Сон”). “Проблема національного зрадництва або ж малоросійства, – стверджує Г. Клочек, – є визначальною складовою Шевченкової національної ідеї – складовою її, так би мовити, мінусової, критичної частини” [15, с. 153].

Безумовно, згадану авторську позицію осмислювало не одне покоління шевченкознавців. Знаковим стали дослідження: С. Смаль-Стоцького, котрий відстоював націотворчий світогляд Кобзаря [25]; Є. Маланюка, що твердив про “психологічно-інтелектуальний зріст”, “політично-національне прозріння” [19, с. 29] молодого поета в Петербурзі, а відтак дійшов висновку про “національний підхід до національного генія” [19, с. 31] як запоруку істинності в процесах розуміння та висвітлення його особистості; Д. Донцова, який інтерпретував “Кобзар” з позиції єдності таких органічних авторських ідей, як Бог і Нація [7] тощо. У цьому аспекті на увагу заслуговують і надбання сучасних шевченкознавців: Г. Клочека, котрий, ґрунтовно досліджуючи основні ліричні тексти митця, презентував його і як “живу людину”, і як “Апостола” та “Пророка” [16] українського народу, наполягав на “науковості” й “справедливості” такої інтерпретації поета, що враховує “національну ідею” як “домінанту” його творчості [15, с. 148–150]; В. Пахаренка, який розглядав “ідеологічно-пропагандивні” та “художньо-естетичні” чинники незбагненості Т. Шевченка [20]; П. Іванишина, котрий наголошував на необхідності системного та глибокого процесу вивчення творчості Кобзаря, що “виходив би передусім з української перспективи і експлікував би феномен Шевченка-націотворця” [11, с. 5], а відтак запропонував національно-екзистенціальну методологію дослідження його поетичного досвіду [12]; Ю. Барабаша, котрий акцентував на ідейно-художній парадигмі України у творчості митця та виявляв його історіософські, націософські та релігійно-етичні засади [2] тощо.

¹ Примітка. Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо тільки сторінку.

Наразі, коли знову в Україні досяг апогею тотальний наступ на всі засади українства та розгул лжепатріотів, Шевченкове бачення, осмислення та ставлення до фактів денационалізації земляків потребує такого ракурсу дослідження, результатом якого буде цілісне осмислення як причин, природи й наслідків цього нищівного для держави процесу, так і самого художньо закодованого авторського образу. На нашу думку, інтерпретація з позицій системно-структурного підходу особливостей авторського бачення національно несвідомих українців увиразнить змістові, просторово-часові аспекти закодованої в поезії Т. Шевченка картини трагічного сучасного. Дослідження специфіки авторського осмислення й ставлення до згаданих образів – ідейно-емоційної характеристики вищеназваної картини – уможливить окреслити інтереси, цінності, уподобання, риси образу автора, акцентувати на їхній функціональній ролі, ідейному навантаженні, а також простежити еволюційні зміни та зіставити окремі виявлені аспекти з реальною особистістю Тараса Шевченка.

Отож, на середину XIX століття в українському суспільстві більшість тогочасного “заможного стану” вже втратила ознаки своєї національної приналежності. За спогадом О. Афанасьєва-Чужбинського, “діти ... особливо дівчатка, від годувальниць потрапляли або до іноземних няньок, або до таких, які говорили по-російському, і кожне українське слово ставилося їм у провину і тягло за собою покарання. Ще хлопчики могли навчитися по-українському, але дівчаткам треба було докласти багато праці, щоб розуміти “по-мужицькому”...” [26, с. 88].

Такий навчально-виховний процес, стверджував М. Жулинський, “продукував конформізм, вирощував нові гібриди гротескного пристосовництва, морально-психологічні деформації особи, нівелював почуття національної гордості, чести і гідності людини» [8, с. 170]. Промовистою з цього приводу є висловлена О. Корсуном у листі до Шевченка від 2 травня 1842 року скарга на труднощі з розповсюдженням у Харкові першого видання альманаху “Сніп” (1841 р.): “Надрукував 600, продав 50, роздарив 200, а 350 не знаю, куди й діти. – Пани кажуть: “Нащо нам, хіба ми школярі, чи що? – А пані кажуть: “Нет, не чытаю таких кныжок. Я тэрпэть не могу малосерыйського языку...”» [17, с. 17].

Осмислюючи такі й інші факти денационалізації “освічених” українців та усвідомивши всю небезпеку тотального “паралізування” національних процесів на генетичному рівні, поет-інтелектуал наважується енергетичною силою слова “оживити” дух нації. Саме таким вибором він і «виріс у пророка» (П. Зайцев) [10, с. 100] (додамо, пророка українського народу в біблійному розумінні цих слів).

Скажімо, аби “отверезити” й “усовістити”, розвинути відповідальність за долю народу в аморального й національно безликого “письменного” панства, що, не знаючи свого походження, історії, мови, несе в Україну непридатні для неї ідеї («Великих слів велику силу» [349]) та немилосердно

поневолює “братів незрящих, гречкосіїв” [349], автор у полемічно-дидактичному посланні “І мертвим, і живим...” удається й до смиренного благання (“Схаменіться! будьте люди, / Бо лихо вам буде” [349]), і до іронічно-саркастичної інтонації й принизливих порівнянь національних зрадників (“нові кати”, “людоїди лихі”, “нові ляхи” [356]). На жаль, дослідник Г. Грабович у настирливому (а відтак і часто повторюваному!) авторському намаганні виховати патріотизм в освічених українців побачив тільки “банальну дидактику” [3, с. 91].

До речі, така поетова нещадна критика разом із висловами реального Шевченка (на кшталт: “Наші панки й підпанки за Дніпром ще ліпші ляхів. Так само катують мужика, як ваші економи”; “нашим панкам аби повне корито, їм усюди добре. Сидять собі, як кабани в сажу, й чужою працею черево розпихають” [26, с. 158]) стала причиною закидів йому в ненависті до заможної верхівки. Насправді ж, згадував А. Козачковський, Тарас “у кожній людині, незважаючи на стан і суспільне становище ... поважав насамперед гідність, в усіх верствах суспільства у нього було багато цінителів його таланту і друзів...” [26, с. 78].

Гнівню розвінчуючи амбіції тогочасних панів (поневолюючи простих українців, вони не стільки самостверджуються, скільки виконують чужу злу волю), автор переживає через немилосердні приниження й визиск – податками, рекрутчиною, панщиною – “темних” людей. Усе це є свідченням того, що він не тільки інтуїтивно відчував, але й добре усвідомлював необхідність якнайшвидшого розв’язання подібних соціальних проблем.

За спогадами сучасників, у реальному житті Тарас Шевченко, турбуючись про трудівників із народу, неодноразово говорив про потребу освіти для них (йдеться про його плани щодо організації громадської каси для навчання вбогих; створення сільських шкіл), полегшення за рахунок машин їхньої важкої фізичної праці (Див.: [26, с. 28–29; 31; 172]). Певна річ, автор, як писав Г. Клочек, “не міг ... мати якісь претензії до закріпаченого, пригнобленого нуждою, неосвіченого люду”, бо “добре знав, що у цього народу нема поводитирів” [16, с. 184].

Усвідомивши, що “кара впала на Україну – за всіх вину; на одних за те, що були катами, на других – за те, що були рабами” (Д. Донцов) [7, с. 15], митець пропонує щире братання й злагоду як єдиний реальний вихід для панів і “гречкосіїв” – усіх “синів сердешної України”, котрим батьки передали “свої кайдани, свою славу” [352]. Закликом – “Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата” [353] – прагнув, отже, як зазначав Є. Маланюк, “стопити “людей” у “громаду”, осягнути в умовах реальної України “одностайність і односердечність” [19, с. 41]. Згодом Шевченкову ідею всеукраїнського єднання найпоспідовніше впроваджуватиме Іван Франко разом з діячами “Молодої України”.

Більше того, за автором, Вітчизна здобуде волю й славу тільки тоді, коли всі її діти усвідомлять, що «нема на світі України, / Немає другого Дніпра» [349], що «в своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля» [348]. Як наголошував Г. Ключек, «геніальність наведеної сентенції в тому, що в ній запрограмована думка про державу (свою хату) як про найбільш вигідну форму існування нації. «Своя правда» – це, виходячи зі смислового наповнення слова «правда» в Шевченковій творчості, своя Вища Справедливість, яку треба розуміти, як право народу жити за своїми справедливими законами, що формуються в процесі державного становлення. «Своя ... сила» – це підвищена життєва енергія нації, що має власну державу як найбільш сприятливу для самореалізації форму існування. «Своя ... воля» – це велике щастя бути незалежним, яке, безперечно, найпозитивнішим чином впливає на формування нації» [16, с. 193].

Щоправда, таке й подібне ствердження державницького мислення поета й національної ідеї як ключової в його творчості (у цьому зв'язку варто пригадати й обґрунтування національного начала Кобзареві спадщини, скажімо, Д. Донцовим, С. Смаль-Стоцьким), наприклад, дослідник Г. Грабович вважає «в корені помилковим», а відтак пояснює: «... Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її морально-екзистенціальну цінність. В рамках ідеальних часових вимірів (далекого минулого й майбутнього) українське життя визначається як ідеальна спільність. У термінах космосу поета воно знаходить своє вираження в проповіді «золотого віку». Якщо перекласти цей термін на мову політичної ідеології, він означатиме радикальний антидержавний популізм і навіть анархізм» [3, с. 144].

Як правильно підмітив Євген Сверстюк, Т. Шевченко осуджував не тільки «своїх яничарів і лакеїв» («бо тут була ще й національна зрада»), але й тих «зайд, що влаштувалися господарями в нашій хаті, що зневажали наші святині» (Цит.: [21, с. 10]). Скажімо, автор ще у «Великому льосі» вустах символічної української ворони підтверджував спільність дій «освіченого» панства й «москалів» у поневоленні й нищенні самобутності України (йдеться про спалення Батурина, руйнування Січі, запровадження кріпосного права; винаймання вільних козаків на будівництва Петербурга, укріплень, залізниць і т.п.). При цьому акцент робився на особливій жорстокості й визиску чужоземців: «Та й москаль незгірша штука: / Добре вміє гріти руки! / І я люта, а все- таки / Того не зумію, / Що москалі в Україні / З козаками діють. / Ото указ надрукують: / «По милості божій, / І ви наші, і все наше, / І гоже, й негоже!» [321].

«Система гноблення іногородців, і насамперед українців, – наголошував Роман Лубківський, – мала структуру, ідеологію, механізми. Найголовнішим з них для послідовного винародовлення українців царська імперія обрала комплекс малоросійства – слід завважити, довговічний і

майже безвідмовний комплекс. Найстрашніше в цьому диявольському комплексі – здатність вгризатися в здорову національну плоть і плодити убивчі матастази антиукраїнськості” [18, с. 2].

Окрім тогочасного панства й поневоленого “темного” люду”, ознаки малоросійства поет увиразнює й на українцях, що перебували «на чужині, / На чужій роботі» [252] («Розрита могила»): і тих, хто силоміць завербований як дешева робоча сила на різного роду будівництва, і тих, що добровільно «чорнилом політі. / Московською блекотою / В німецьких теплицях / Заглушені» [277] («Сон»). Останні вражали автора відсутністю ностальгії, почуття землячства, навіть елементарної вдячності своїм батькам, що вивели їх у люди («лають / ... що змалечку / Цвенькать не навчили / По-німецькій» [277]). До таких омосковцених землячків “з циновими гудзиками” лірик, певна річ, відчуває зневагу й ворожість: “П’явки! п’явки! Може, батько / Остатню корову / Жидам продав, поки вивчив / Московської мови” [277].

Щоправда, не тільки для “мізерних” землячків, але й навіть для багатьох талановитих українців, котрі потрапляли, наприклад, у Петербург, підкреслював Ю. Барабаш, “ціною успіху було духовне зламання, прийняття імперських “правил гри”, які передбачали національне роздвоєння (а часто-густо і повне забуття свого первородства, добре, якщо не агресивне яничарство), відмову від рідного слова, інтегрування в імперську систему, у так звану загальноросійську культуру” [2, с. 81].

Ще у Вільні, ставши свідком польського повстання й сповна відчувши атмосферу спротиву московському деспотизму, Тарас починав усвідомлювати, що “цар – це чужий сатрап, і що Росія – це поневолювач народів” (О. Пріцак) [23, с. 110]. Надалі, осмислюючи українські реалії, особливо в період “Трьох літ”, Шевченко остаточно переконався, що імперська політика була, за висловом І. Дзюби, і “трунарем національної свободи України” [5, с. 161]. Усе це, звісно, стало остаточною поштовхом до глибокого таврування самодержавства загалом і суспільно-політичного устрою тогочасної Росії зокрема.

Розкриваючи “живу піраміду злочинів” (Є. Маланюк) [19, с. 41] тоталітарної імперії, автор у сатирично-саркастичній манері змальовує царя, чия сила, могутність, велич тримається тільки на церквах і війську, запопадливості “золотом облитих / Блюдолизів” [272] (“Сон”), безбожності й вседозволеності “суддей лукавих”, “земних владик” [361] (“Давидові псалми”), аморальності чиновницької “братії”, рабській покірності “недобитків православних” [273] (“Сон”), що терплять немилосердний визиск і продовжують славити “лютого Нерона” [356] (“Холодний Яр”).

Пишні бенкети царя – спроби возвеличити себе, надати помпезності власній персоні в очах “вірнопідданих”. Сцена ж “генерального мордобитія” символізує вседозволеність “Бога” у своєму “раї”, розкриває позицію влади “темного царства” (І. Франко) [28, с. 94] – управління

суспільством через приниження людської гідності, використання грубої сили, повального зла. Зіставивши Тарасову критику з “антитетичною “пірамідою любови”, яку в той самий час вибудовує, яко модель імперії, Гоголь у “Вибраних листах із листування з друзями”, О. Забужко твердить про “дві міфологічні піраміди з двома діаметрально протилежними всередині їх векторами руху – насильства “від царя” в Шевченка, любови “до царя” у Гоголя”, що “якнайнаочніше репрезентують українську (антиколоніальну) і малоросійську (шляхетсько-провінційну) світобудови” [9, с. 79].

Прийшовши до висновку, що немає “країни, / Не політої сльозьми, кров’ю..” [269], лірик, не здатний приховати своє “неприспосоване любити імперську владу серце” [13], акцентує в “Сні” на аморальності, псевдопатріотизмі “щедрого” й “розкошного” самодержавця у внутрішній (“Все храми мурує; / Та отечество так любить, / Так за ним бідкує, / Так із його сердешного, / Кров, як воду точить!..” [265]) та зовнішній політиці (“неситим оком / За край світа зазирає / Чи нема країни, / Щоб загарбать і з собою / Взять у домовину” [265]). Погляди сучасних дослідників щодо авторської гнівної критики на адресу Миколи І не є однозначними: одні з цього приводу говорять про поетову невдячність царській родині, котра, на їхню думку, відіграла особливу роль у його викупі й подальшій долі (А. Каревін [14, с. 8]; Б. Сушинський [27, с. 11–189]); інші ж, розвінчуючи міф про таку щирю опіку, відстоюють право великого національного митця викривати все, що суперечить і загрожує інтересам його народу (С. Правденко [22, с. 9]; В. Сарбей [24, с. 3]).

Автор твердить і про нетерпимість самодержавства до тих, хто наважується похитнути його велич, розвінчати підступні наміри. Так, у Сибіру серед каторжних, котрі “із нор золото виносять, щоб пельку залити неситому”, “штемпом увінчаний” і борець за волю та справедливість – “цар всесвітній”, “цар волі” [270].

“Росія-Московщина ... виступає в Шевченка справді як утілення метафізичного світового зла ... (вічно “неситою”, отже такою, що засадничо не підлягає насиченню, вічно-жерущою”, вічно-вбирущою), призначена жити чужим, і то в космічному масштабі...” [9, с. 71], – писала О. Забужко. У поемі “Кавказ” чи не найповніше й найвиразніше розкрита така імперська суть – визиск, підступ, кругова порука як норми суспільної моралі (“В нас дери, / Дери та дай, / І просто в рай...” [345]), санкціонована законом торгівля людей (“Продаєм / Або у карти програєм / Людей... не негрів... а таких, / Таки хрещених... но простих” [345]) і т.д. Варта уваги з цього приводу стаття І. Дзюби “Застукали сердешну волю”, де на обширному історичному й документальному матеріалі розкрито специфіку кавказьких війн Росії, пояснено їхні причини та наслідки (Див.: [6, с. 334–428]).

Викриваючи колоніальну політику, автор наголошує, що монархія, де “на всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує!” [345], нетерпима до чужої самотності, а тому, виправдовуючись просвітительською місією, намагається все поневолити й підпорядкувати: “До нас в науку! ми навчим, / Почому хліб і сіль почім! / Ми християне; храми, школи, / Усе добро, сам Бог у нас! / Нам тільки сакля очі коле: / Чого вона стоїть у вас, / Не нами дана; чом ми вам / Чурек же ваш та вам не кинем, / Як тій собаці! Чом ви нам / Платить за сонце не повинні!” [345]

Особливо вражає те, що всі ці зlodіяння освячені офіційним православ'ям – “ідеологічним фундаментом царського деспотизму ... зняряддям духовного пригнічення не тільки російського народу, а й “іновірців” (І. Дзюба) [4, с. 157]: “Храми, каплиці, і ікони, / І ставники, і мирри дим, / І перед образом Твоїм / Неутомленніє поклони. / За кражу, за войну, за кров, / Щоб братню кров пролити, просять / І потім в дар Тобі приносять / З пожару вкрадений покров!” [346].

Нещадно тавруючи загарбницькі наміри Миколи І, митець, безперечно, висловлює свою підтримку народам Кавказу, що так самовіддано обороняють свою соціальну й національну свободу від чужоземних зазіхань: “Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає!” [344]. Акцентуючи на стрижневості в поемі “Кавказ” “бінарної опозиції “свої-чужі” [1], Ю. Барабаш уточнює, що “своїми” поет визнає горців-мусульман, а “чужими”, тобто “справжніми “бусурманами” – російських колонізаторів. На думку дослідника, Шевченко так глибоко переживає за горців, бо вони, як і його народ, немилосердно страждали від імперських амбіцій.

Удаючись до численних сатирично-іронічних, саркастичних засобів і прийомів, автор у “Сні”, “Кавказі” не тільки, як підсумовував Ю. Барабаш, “деміфологізував російсько-імперські міфи, ворожі національній історичній пам'яті, реаліям історії” [2, с. 65], але й десакралізував царя й могутність очолюваної ним держави. При цьому він, за Є. Маланюком, “закипів таким гнівом до псевдоімперської потвори і такою любов'ю до свого zagrożеного народу, що і цим гнівом, і цією любов'ю нарід його віджив, живе і житиме” [19, с. 51].

Як бачимо, повернувшись до рідного краю після майже 14-річної розлуки, поет остаточно переконався, що там, де колись за волю, славу, самотність воювало доблесне козацтво, панує національна глухість, рабська покірливість (“Всі оглухли – похилились / В кайданах... байдуже...” [284] («Гоголю»)), безпам'ятство (тільки могили в полі про “волю нишком в полі / З вітрами говорять” [122] («Іван Підкова»)). Тому й не дивно, що тут уже давно немає боротьби, самопожертви заради України, а “множитья” продажництво, приниження перед самодержавством: “Не заревуть в Україні / Вольнії гармати. / Не заріже батько сина... / Не заріже – викохає / Та й продасть в різницю / Москалеві. Це б то, бачиш, / Лепта удовиці / Престолові – отечеству / Та німоті плата” [284] («Гоголю»).

Оскільки забуте й руйнується все, що мало б нагадати українцям про їхнє героїчне минуле й підказати вихід з ярма (Чигирин – свідок доблесної боротьби за самобутність української землі – перетворився на “козацької слави убогі руїни” [147] (“Гайдамаки”), оповиті бездіяльністю-сном; могили “розсипаються” [254] (“Розрита могила”) та “розриваються” [130] (“Гайдамаки”)), то й Україна не тільки “навіки заснула” [189] (“Гайдамаки”), а й стала “безверхою хатою” [269] («Сон»), «великою руїною» [348] («І мертвим...»), “сплюндрованою”, “начетверо розкопаною, розритою могилою” [253] (“Розрита могила”). Багата уява й фантазія дають змогу автору експресивно відтворити інертну (“Заснула Вкраїна, бур’яном вкрилась” [255] (“Чигрине...”)), бездіяльну (“Сидить ворон на могилі та з голоду криче” [88] (“Тарасова ніч”)), розграбовану, поневолену Вітчизну (“Розрита могила”).

Такі умови якраз досить сприятливі для «перевертнів», «недолюдків» [253] (“Розрита могила”) – сліпих маріонеток у руках ворога – мізерних душею українців, позбавлених почуття національної гідності, обов’язку, синівської поваги й любові до своєї землі. “Фізичні вади” трьох лірників із “Великого льоху”, що прийшли на розкопки в Суботів, аби заробити своїм співом, упевнений Ю. Барабаш, чи не найкраще “втільють “хронічні хвороби національного організму – каліцтво душі, оспалість розуму і непритомність волі, рабську ягнячу покірливість, байдужість, атрофію історичної пам’яті й інстинкту державності” [2, с. 65].

Побачивши Україну саме такою, автор, з одного боку, по-синівськи турбується про неї (“Я до тебе літатиму / З хмари на розмову / ...Порадимось, посумуєм, / ...Прощай же ти, моя нене” [267] (“Сон”)), сподівається на її кращу долю, співчуває безпомічності, беззахисності перед ворогами (“Обідрана, сиротою / Понад Дніпром плаче; / Тяжко-важко сиротині, / А ніхто не бачить... / Тільки ворог, що сміється...” [120] («До Основ’яненка»)). А з іншого – суворо критикує її за покірність і бездіяльність.

Зумовивши своїм “Кобзарем” (1840) невідомий інтерес українських панів до національної літератури, уже збіркою “Три літа” Шевченко, зазначав Є. Маланюк, “цілком свідомий страшної віддалі між «своєю» Україною і реальною «Малоросією» ... з усім надхненням поета, з усім запалом своєї вогненної натури намагається заповнити ту історичну й соціальну порожнечу, що побачив на батьківщині. Він намагається оживити гоголівські мертві душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм» [19, с. 37]. Така життєво-творча позиція, безперечно, підтверджує, що перед нами, говорячи словами О. Забужко, “перший національний інтелігент” [9, с. 42], котрий добре усвідомив власне покликання й зреалізовував його своїм ліричним словом.

Таким чином, образи зденаціоналізованих земляків – “освічених” панів і зрусифікованих “землячків” – презентують картину трагічного становища України (приблизно середини ХІХ століття). Образи царя, його вірнопідданих і підкорених ними народів – внутрішню та зовнішню політику Російської імперії аналогічного періоду.

Характер зображення вищезгаданих постатей і тогочасних суспільних процесів як в Україні, так і в Російській імперії свідчить про спостережливість, обізнаність автора, його активну громадянську позицію. Акцент на необхідності національної ідеї як запоруки майбутньої української державності довів синівську відповідальність митця за долю Вітчизни, її благополуччя й процвітання (“І мертвим, і живим...”). Багату уяву й фантазію спостережено в образному відтворенні поневоленої й байдужої України як “безверхої хати” (“Сон”), “великої руїни” (“І мертвим, і живим...”), “розритої могили”, а захланного самодержавства як піраміди зла (“Сон”, “Кавказ”).

Нами спостережено еволюційність світоглядної позиції та мисленнєвого процесу автора: від зображення окремих фактів денаціоналізації до усвідомлення причин, природи цього небезпечного явища й способів його викорінення (“І мертвим, і живим...”); від увиразнення політики російського самодержавця та його “блюдолизів” до викриття імперії (“Сон”, “Кавказ”). Подібне осмислення, особливо “місія пророка”, розкриває інтелектуальність поета, критичність його мислення, далекоглядність.

Художні тексти засвідчують, що автор, гнівно тавруючи й зневажаючи “освічене” українське панство (“І мертвим, і живим...”), зрусифікованих “землячків”, царських “блюдолизів” (“Сон”), відчуває не тільки розчарування, але й ворожість до них. Співчуваючи й переживаючи за поневолених “гречкосіїв” (“І мертвим, і живим...”), горців (“Кавказ”), митець, у свою чергу, виявляє людяність, доброзичливість, дбайливість, тривожність (такі поетові якості зафіксовані і в спогадах про нього).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш Ю. “Лица басурманской национальности” у Гоголя и Шевченко” [Електронний ресурс] / Юрий Барабаш // Вопросы литературы. – 1999. – № 3. – Режим доступу до журн.: <http://magazines.russ.ru/voplit/1999/3/barab.html>
2. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України: Історіо- й націософська парадигма / Юрий Барабаш. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179, [3] с.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович; пер. з англ. Соломії Павличко. – К.: Рад. письм., 1991. – 210, [2] с.
4. Дзюба І. Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка / Іван Дзюба // Тарас Шевченко і народна культура: Зб. пр. міжнар. 35-ї наук. шевченківської конф., Черкаси, 20–22 квітня, 2004: У 2 кн. / Редкол.: Смілянська В. Л. (відпов. ред.) та ін. – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – Кн. 1. – 2004. – С.150–169.
5. Дзюба І. Довіку насущний / Іван Дзюба // Сучасність. – 1989. – трав. – Ч.5.(337). – С.155–167.

6. Дзюба І. М. З криниці літ: У 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006 – 2007. Т.2: Шевченко і світ; Естетика і культурологія; Знайомство з десятою Музою; “Бо то не просто мова, звуки...”; Тернисті дороги порозуміння. – 2006. – 976 с.
7. Донцов Д. І. Туга за героїчним: Постаті та ідеї літературної України: Для ст. шк. віку: [Статті] / Д. І. Донцов; худож. оформ. М. С. Пшінки. – К.: Веселка, 2003. – 101 с.
8. Жулинський М. Шевченко і сучасна духовна ситуація / Микола Жулинський // Сучасність. – 1989. – Ч.5 (337). – травень. – С.168–175.
9. Забужко О. С. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу / Оксана Степанівна Забужко. – К.: Абрис, 1997. – 142 с.
10. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка: Факс. вид. / Павло Зайцев; вид. підг., іл. упоряд. та прокомент. Ю. Іванченко; передм. В. Шевчука. – К.: Мистецтво, 1994. – 351 с.
11. Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич: Видавн. фірма “Відродження”, 2001. – 174 с.
12. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія / Петро Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.
13. Карась А. Правда Тараса Шевченка і ми [Електронний ресурс] / Анатолій Карась // Схід. – 2007. – № 2 (80). – березень–квітень. – Режим доступу до журн.: http://experts.in.ua/baza/analitik/index.php?ELEMENT_ID=16949
14. Каревин А. Поэт и царь. Малоизвестные страницы биографии Т. Г. Шевченко / Александр Каревин // Киевские новости. – 1997. – 24 января. – С. 8.
15. Ключек Г. Енергія художнього слова: [Збірник статей] / Григорій Ключек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, 2007. – 448 с.
16. Ключек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація: Посібник для вчителя / Г. Д. Ключек. – К.: Освіта, 1998. – 237 с.
17. Листи до Т. Г. Шевченка. 1840–1861 / [Відп. ред. Є. П. Кирилюк; упорядк., передм. та прим. Л. Ф. Кодацької]. – К.: вид. Академії наук УРСР, 1962. – 332 с.
18. Лубківський Р. Богорівний – бо правдомовний: (Феномен Т. Шевченка) / Роман Лубківський // Літературна Україна. – 1997. – 15 травня. – С.2.
19. Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми / Євген Маланюк; авт. передм. С. Білокінь. – К.: “АТІКА”, 1995. – 235, [2] с.
20. Пахаренко Василь. Незбагнений апостол: Світобачення Шевченка / Василь Пахаренко. – [вид. 2-е, доп]. – Черкаси: Брама – Ісуеп, 1999. – 295 с.
21. Пахаренко В. Тарас Шевченко (1814–1861): Сторінки до нового підручника з української літератури для 9-го класу / Василь Пахаренко // Українська мова та література. – 2004. – січень. – Ч. 2–4 (354–356). – С.3–69.
22. Правденко С. Тарас Шевченко не благодарил Николая Романова и не считал себя обязанным царскому семейству / Сергей Правденко // Киевские новости. – 1997. – 7 февраля. – С. 9.
23. Пріцак О. Шевченко – пророк / Омел’ян Пріцак // Сучасність. – 1989. – травень. – Ч.5(337). – С.109–131.
24. Сарбей В. Де поет, а де цар... / Віталій Сарбей // Літературна Україна. – 1997. – 7 серпня. – С.3.
25. Смаль-Стоцький Степан. Т. Шевченко. Інтерпретації / Степан Смаль-Стоцький; [передм., заг. ред., примітки В. І. Пахаренка]. – Черкаси: БРАМА. Видавець Вовчок О. Ю., 2003. – 284 с.

26. Спогади про Тараса Шевченка / [за ред. І. О. Дзевєріна; укл.: В. С. Бородин, М. М. Павлюк; авт. передм. В. Є. Шубравський]. – К.: Дніпро, 1982. – 546, [1] с.

27. Сушинський Б. І. Тарас Шевченко: геній – в самотності: [роман-есе] / Б. І. Сушинський; оформл. Чередниченка О. П. – Одеса: Видавничий Дім “ЯВФ”, видавництво “Друк”, 2006. – 464 с.

28. Франко І. Темне царство // Франко І. Літературно-критичні статті [Текст] / Іван Франко; упоряд. та прим. Г. Сидоренко; ред. та передм. Юрія Кобилецького. – К.: Держ. вид. худ. літ., 1950. – С.81–89.

29. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Г. Шевченко; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001– – (Художня література – Українська, 19 ст. – Зібрання творів). Т. 1.: Поезія 1837–1847 / ред. Бородин В. С.; перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. – 2001. – 784 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цєпа Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблема образу автора в літературознавстві загалом та в шевченкознавстві зокрема.

КАТЕГОРІЯ ЩАСТЯ ЯК ОСНОВНА ДОМІНАНТА ПОВІСТІ І. ЧЕНДЕЯ «ІВАН»

Ганна ЦЕРНА (Кіровоград)

Об'єктом дослідження статті є повість І. Чендея «Іван». Розглядається категорія щастя як один із основних аспектів людського буття.

Ключові слова: щастя, життя, закон буття, найщасливіший день, Бог.

The object of the article is Chendey's story under the title «Ivan». The category of happiness as one of the main aspect of existence is described in it.

Key words: happiness, life, the law of being, the happiest day, God.

Протягом усього розвитку світової етичної думки проблема щастя посідала в ній одне з центральних місць. Що таке щастя взагалі? Якими мають бути засади людської поведінки, чим слід керуватися особистості, аби забезпечити для себе та інших глибоке й тривале щастя? – ці запитання в різних формулюваннях ставили собі Будда й Аристотель, Епікур і Спіноза, Микола Реріх і Бертран Рассел, Григорій Сковорода...

За більш ніж дві тисячі років, що минули з часів Епікура, було висловлено безліч поглядів на природу людського щастя. Підсумовуючи їхні основні типи, польський філософ Вл. Татаркевич указував на чотири визначальні підходи, відповідно до яких щастя постає, по-перше, як щось цілком об'єктивне – щаслива доля, успіх у якійсь справі, життєвий талан тощо (українською мовою в цих випадках так і кажуть: комусь щастить), по-друге, як суто внутрішній, психологічний стан інтенсивної радості, захвату, блаженства, по-третє, – у загальнофілософському своєму аспекті щастя найчастіше осмислюється як володіння вищими благами життя (власне це й означає термін «евдемонія») і, нарешті, по-четверте, воно виступає як суб'єктивна моральна реакція на володіння цими благами, що

знаходить вияв у певному задоволенні від життя загалом. Саме таке розуміння щастя Вл. Татаркевич і розцінював як найадекватніше. На його основі він будував власну дефініцію щастя як «повного і тривалого вдоволення від життя в цілому» [5, с. 352].

Проблема щастя в усі часи цікавила й цікавить зараз не лише філософів та етиків, але й письменників, які у своїх творах намагаються по-своєму висвітлити її суть і дати своє пояснення. Повість «Іван» І. Чендей написав 1965 року. Цей твір є картиною трагедії особистості, драмою спустошеної душі активіста Івана Каламаря, чие життя, незважаючи на зовнішнє благополуччя, по суті, не мало ніякого сенсу, а герой так і не зазнав справжнього щастя. Письменник подає нам хроніку життя простого селянина з карпатських гір, який був народжений і виплеканий у любові й вірі, але чомусь власноруч убив у своїй душі ці головні категорії людського буття. Наше завдання – з'ясувати, чому так сталося.

Будучи головою сільради, Іван Каламар відчував себе богом на маленькому клаптику землі, що зветься рідним селом. До певного часу він гадав, що то були його найкращі, найщасливіші дні. *«То були дні!.. Івана Івановича всі боялися! Боже праведний! От була жит-туха! – знову промовив Каламар і погладив собі черево. – До якого газди я тобі не зайшов, усюди мені честь віддавали!»* [6, с. 42]. Він був жорстоким і безжалісним до всіх. Його філософія життя розходилася з поглядами оточення. Для нього не існувало тих загальнолюдських норм і принципів, за якими має жити кожен. У нього була лише впевненість у важливості своєї діяльності для держави й для самого себе. Досвід показує, що егоїстична орієнтація тільки на власні інтереси, найбільш ефективно, як видається індивіду, провідна його на щастя, насправді веде від нього. Егоцентризм – неправильно обраний напрям життєдіяльності, тому він небезпечний не тільки своїми наслідками для інших людей, але й завдає істотної шкоди своєму "носієві". Задоволеність життям передбачає її соціальну значущість і пов'язана з утвердженням свого "я" у соціальному зв'язку. Для щастя, ймовірно, необхідно жити "для себе" і разом з тим жити "для інших". Ця думка добре виражена О. Толстим: "Щастя є відчуття повноти фізичних і духовних сил у їхньому суспільному застосуванні".

Проте лише на лікарняному ліжку до героя повісті прийшло справжнє розуміння сенсу життя й помилковості обраного ним шляху, розуміння того, що в природі існує Закон буття, який виявився сильнішим за Каламаря. Порушення цього Закону обертається покаранням. У випадку з Іваном – це чорний чоловік, який зненацька з'явився на дорозі й спричинив Іванове каліцтво, а згодом – і смерть. Надто високу ціну заплатив Каламар за свої помилки.

Давно відомо, що людина часто починає замислюватися над своїм життям тільки в якихось кризових ситуаціях, на межі життя і смерті, аби бодай трохи заспокоїти власне сумління, що життя прожито недаремно.

Саме в такі хвилини людина переглядає власне життя, як кіноплівку шукаючи те, за що можна вхопитися, як за рятівну соломинку, те, що може стати підтвердженням недаремності прожитих літ. З Іваном відбулося те саме завдяки підказці лікаря. Письменник подає нам разючу, сповнену психологічної напруги, картину переродження героя, переосмислення ним свого життя. Зрозумівши, що позбувся ноги назавжди й уже ніколи не зможе милуватися рідними карпатськими краєвидами, на повні груди вдихнути запах свіжих трав на полонині, атеїст, «арьол», який літав все вище і вище, раптом упав і перетворився на жалюгідну, безпомічну, безпорадну істоту, сповнену жалощів до самої себе: «Ніжка!.. Де моя ніжка?.. – в гарячковому забутті раптом прошептав Іван Каламар, потягнувся рукою й став обмацувати ліжко, наче тепер шукав безнадійно загублене з дивною крихтою того сподівання, що втрачене поверне, віддасть йому назад» [6, с. 37]. Саме в цей психологічно важкий момент йому на допомогу прийшов лікар: «Коли вам, Іване Івановичу, буде дуже, дуже гірко на серці і тяжко на голові, шукайте найщасливіший день у вашому житті і думайте про нього!» [6, с. 37]. Слова лікаря ніби стали своєрідним ключем, який допоміг Каламарю відкрити для самого себе страшну таємницю власного життя, суть якої полягає в тому, що він так і не зміг пригадати той найщасливіший день, котрий міг би заспокоїти й розрадити, зміцнити душевні сили, бо цього дня в Івановому житті так і не знайшлося, його просто не було. Але ще найстрашнішим виявився той факт, що такий день (і не один) міг мати місце, проте герой щоразу віддаляв його від себе, нищив дріб'язковими бажаннями й потребами.

Особливу роль у творі відіграють спогади головного героя, які можна умовно поділити на дві категорії: це спогади громадського діяча й спогади просто людини. І якщо покласти цей вантаж спогадів на терези життя, то спогади просто Івана матимуть найбільшу цінність, оскільки в них особливе місце займає людина, голос її душі, а не поборник ідеї.

Повертаючись думками в минуле в пошуках утраченого щастя, Іван Каламар не одразу збагнув, що шукає не там, де мав би шукати, та й взагалі не одразу зрозумів, за що його так покарано. Адже він уважав, що мав правильні життєві орієнтири: *«Що за такий великий гріх я скоїв, аби на мене падала така люта і страшна кара? – питав себе Іван Каламар і чув, як тепер усього пробирає пекучим болем особистого невдоволення»* [6, с. 42].

Іван підживлював своє «его» ілюзією важливості своєї діяльності на громадській посаді, яка насправді роз'їдала його душу, як іржа, витравлюючи з неї людяність. Показовими в цьому плані є епізод з каменем у сінні газди майора. Але Іван і тут знайшов для себе зиск: він не лише взяв з того нещасного селянина копну сіна для своєї корови, а ще й матеріальну компенсацію отримав: *«Отоді мені перший раз у житті в очі сказали*

«пане». Конєшно, воно так на людях приймати ніби і не годиться, зате як приємно було!...» [6, с. 44].

Ще більш разючим у цьому плані є момент конфіскації швейної машинки у вдови Піковихи. Івана не обходить той факт, що донька вдови заробила машинку «не за спання з панами, а за чесну роботу горбом і мозолем» [6, с. 43]. Для нього ідейні переконання вищі за людяність і співчуття. Іван мав залізний аргумент: «*Забираємо тому, бо машинка фашистська!*» [6, с. 43]. Учинки Каламаря лякають односельців. Релігію він називає пережитком, забороняє святити паски, а на цвинтарі з хрестів палить ватру. Як бачимо, Іван Каламар є уособленням тієї пожадливої й самовпевненої влади, за часів якої писалася повість.

Свій егоїзм Каламар виявляє й в сім'ї. Його ставлення до дружини сповнене прагматизму й корисливості: «*Роби, роби! Бог жінку і створив для того, аби три кути в хаті було кому держати! А мені і так не лихо... Від роботи коні здихають...*» [6, с. 6]. Для Івана дружина – це лише робоча сила, що зобов'язана створювати йому особистий комфорт. І якщо він не б'є її за непокору, то теж лише з прагматичних міркувань: «*Е!.. Ні! Нема дурних! За биту жінку нині треба давати одвіт по всіх станціях, а хвору мусай годувати! Здорова жінка порядок держить коло хати, тому коло здорової ти і сам чоловік!*» [6, с. 15]. Та, незважаючи на цинізм і жорстокість Іванової натури, у ньому все ж таки іноді просинається совість, що мучить докорами. Варто тільки згадати слова Каламаря на цвинтарі над могилою першої дружини Марії. То говорив не голова сільради Іван Іванович Каламар. То говорив просто Іван, людина: «*Бо доки вона була мені жінкою, я був собі чоловіком!.. Бо'м її любив твердо... Та був я дурний, як цап, і все мені пішло з полудня!..*» [6, с. 19]. Ці слова героя просякнуті щирістю й болем за втраченим щастям.

Особливе місце займає у творі суперечка між комуністом Іваном Каламарем та священником Іваном Стахом. Цей конфлікт несе в собі основне ідейне навантаження повісті. Він є тим стрижнем, навколо якого розгортається не лише ідеологічна, а й психологічна, моральна боротьба головного героя зі священником і з самим собою. Конфлікт між двома Іванами типовий для радянської літератури. Але нетиповим, винятковим було те, що перемагає правда священника, а якщо глибше – духовне начало торжествує над ідеологією.

Долі обох героїв тісно переплетені, оскільки життя Івана Каламаря проходило на очах священника. Саме отець Стах хрестив цього безбожника Івана багато років тому: «*Ув-ва-а, ув-ва-а!*» – почув він далеке-далеке і побачив Івана Каламаря в пелюшках у ту давню і, здається, таку недавню неділю одної зими після Різдва, коли сам він з кумою Савулихою приніс немовля в сповитку для хрещення!» [6, с. 8]. І тепер священник не міг збагнути, як сталося так, що це немовля, будучи вже дорослою людиною, заборонятиме йому святити паски на Великдень і обурюватися звертанню

«сину»? *«Який я для вас син? По богослуженнях не стовбичу, до сповіді не йду, а причащаюся тільки в закусочній? Я – Іван Іванович!»* [6, с. 8–9].

Отець Стах є уособленням духовності, любові й милосердя. Незважаючи на агресивність Івана, священник зберігає спокій, кожне його слово, кожна фраза пройняті любов'ю й добром. Він володів життєвою мудрістю, оскільки його власне життя завдяки покликанню було тісно пов'язане із життям інших людей, він багато бачив і багато розумів: *«І всюди він був – отець Іван Стах. Уводив у життя, вінчав, ховав, наставляв і розраджував, відпускав гріхи і накладав покуту за них, лякав геєною і потішав царством вічним...»* [6, с. 12]. Він знав людей, знав їхні слабкості і силу, знав, чого їм треба.

Життя має сенс лише тоді, коли людина знає, заради чого живе, коли має якусь мету й прагне її. Завжди існувало чимало порад і практичних рекомендацій стосовно засобів досягнення щастя й чинників, які його обумовлюють. Ось одна з думок щодо цього, яка належить польському поету ХІХ ст. Ц. Норвідові: *«Людина, щоб бути щасливою, має знати: 1) на що жити, 2) для чого жити, 3) за що вмерти. Відсутність однієї з цих складових веде до драми. Відсутність двох – до трагедії»*. Але мета має дві сторони: духовну і матеріальну. І в кожній з них своя ціна. Хтось відчуває себе щасливим, коли задовольняє свої матеріальні потреби. А хтось своє щастя шукає в духовному рості, у гармонії зі світом і з самим собою. Саме тому слова отця Стаха, звернені до Каламаря, який обіцяв ошчасливити забережан матеріальним благополуччям, несуть у собі глибокий філософський смисл: *«Але я хотів би знати: що ти їм даси? Коли у них є не тільки отут! – Стах узявся рукою за черево, а далі перевів долоню до серця: – Коли у них є і отут...»* [6, с. 12]. Священик намагався пояснити Каламарю, що задовольнити матеріальні потреби людей – це ще не значить зробити їх щасливими. Їм потрібна така духовна страва, яку не можуть замінити ніякі розваги.

У творі постає образ ще одного Івана – сина священника, якого вбито на війні. На нашу думку, письменник свідомо дає всім трьом героям одне ім'я, аби провести між ними паралелі й підвести читача до певних висновків. Усі троє героїв з одного села, але кожен пішов своїм життєвим шляхом, бо шлях той людина обирає за покликом свого серця. Відповідно до цього, отець Стах наголошує Каламареві на тому, що мало бути тескою його загиблого синові, мало того факту, що вони разом ходили до школи, разом пасли корів, потім разом були в партизанах, разом пішли в добровольці. Цього «разом» недостатньо, коли духовні потреби різні або взагалі їх немає. Син священника віддав своє життя за рідну землю, бо духовне начало в ньому домінувало над матеріальним. А Іван Каламар вигідно влаштувався в житті, перетворившись на пристосуванця. Саме це різнило двох Іванів-ровесників, хоча для отця Стаха вони обидва були синами: один – рідним, інший – названим. Проте один був Авелем, а другий – Каїном.

Конфлікт між священником та Іваном доходить апогею в той момент, коли Стах зізнається у своїй головній помилці, якої припустився, коли Іван Каламар ходив по селу з печаткою голови сільради: «Я кланявся тій печатці, що у тебе була... То була моя хиба» [6, с. 26]. Але цей гріх священник готовий спокутувати, оскільки вчинки Каламаря і все його життя дали отцю Стаху гарний життєвий урок: «*Ти мене, Іване Івановичу, научив печатці не кланятися! І я перед усім чесним світом кажу: буду кланятися людям!.. Тільки людям!..*» [6, с. 26]. Бо тільки людина заслуговує на пошану своїми добрими справами, а не печатки, регалії й посади. Можна бути звичайною, простою людиною без звань і нагород, але при цьому мати Бога в душі, любити людей, вірити в них і дарувати їм добро, нічого не вимагаючи навзаєм. Для таких особистостей характерна широта їхньої душі.

Натомість є інший тип людей, до якого належав Каламар. Такі люди, маючи певні повноваження, що їх ними наділила влада, утрачають будь-які ознаки людяності, називають себе «уповноваженими», не розуміючи, що вони мають служити людям, а не люди їм. Іван теж не розумів своєї місії. Проте священник Стах не побоявся відкрити йому очі: «*...Усе-усе тобі давалося на віру, у борг, з надією на тебе... І знаєш, яка біда тепер сталася? Ти не зміг повернути боргу! І тепер ходиш великим боржником... А мені не віддаси нічим ніколи. Бо не віддаси і тисячам тих, від кого брав довір'я в кредит!..*» [6, с. 27]. Цей борг обернувся для Івана Каламаря особистою трагедією.

Картина перебування головного героя в лікарні являє собою кульмінаційний момент твору, бо саме там відбувається процес переосмислення героєм усього його життя, очищення через страждання. Він збагнув, що життя прожив марно, бо справжнього щастя так і не досяг, хоча до нещасного випадку вважав інакше. Щастя виявилось ілюзорним, вигаданим ним самим. До того ж, не лише сам нещасний, а й інших навколо себе робив нещасливими. І, як наслідок, він тепер нікому не потрібен, душа спустошена й занедбана. Але найголовніше: Іван так і не знайшов того, заради чого жив усі ці роки, він не знайшов свого Бога: «*Де мій Бог? – заривав...*» [6, с. 48]. Відбувся процес переосмислення життя й очищення свідомості героя.

Пошуки Іваном найщасливішого дня у своєму житті результатів не дали, бо ті дарунки, що давала йому доля, він відкидав як зайве, уважаючи, що щастя в іншому. Його проблема полягала в тому, що він не вмів цінувати момент щастя. А коли схаменувся, було вже надто пізно: це й життя з першою дружиною Марійкою: «*Я... Я сам убив її!*» [6, с. 17]. Це й пошуки малим Іваном золотого каменя, на якому можна було тільки ножі точити, але герой мріяв за нього купити сірих коней у яблуках, які йому потім наснилися. Проте цей сон наповнив дитячу душу щастям: «*Ото, певно, і був мій найщасливіший у цілому житті день!*» [6, с. 41].

На відміну від Івана, усі, з ким зводило його життя, мали свій найщасливіший день. Навіть старий скрипаль Петро Ясенова був щасливим, *«коли вовкам у лісі грав, а себе од погібелі обороняв»* [6, с. 41].

Болісні пошуки причин свого нещастя підводять героя до основної думки, яку письменник уклав у уста односельців Івана: *«Бо потоптав і людський закон, потоптав і святу заповідь»* [6, с. 36]. Живучи за своїм власним законом, зручним лише для нього, Іван не задумувався над наслідками своїх дій. І от тепер цей закон обернувся проти нього самого. Односельці, яких він колись кривдив, не тільки не кланялися йому, а вже обходили стороною й навіть в очі сміялися, як колись сміявся над ними Іван. Сталося прозріння головного героя. Лише тепер він зрозумів, що ніякої сили він над людьми не мав, бо набагато сильнішою є духовна сила, а не фізична. Забережани виявилися сильнішими за Каламаря, бо мали віру, а отже, мали душу, чого не вистачало Іванові для справжнього щастя. Тепер, як ніколи, герой потребував співчуття й любові, тих почуттів, яких він раніше не знав. Матеріальні потреби для нього відступили на задній план, а слова отця Стаха звучали для Івана, як вирок: *«То вам, Іване Івановичу, все авансом давалося!»* [6, с. 45]. Герой навіть не може пригадати нічого з того, що міг би взяти із собою до лікарні, аби не почуватися таким самотнім. Але й тут письменник указує нам на один важливий момент: у роздумах Іван знову й знову думає про скрипку Петра Ясенови, *«про те, що більше важить і коштує, – плита чи скрипка»* [6, с. 46]. І знову зазнає поразки: скрипка виявилася набагато ціннішою за золоту плиту. Івана пронизує заздрість до Ясенови, бо й тут простий скрипаль мав переваги над ним: *«Вона була його богом!..»* [6, с. 46]. А Іван ніякого Бога не мав.

Можна сказати, що образи золотої плити й скрипки символізують у творі два начала: матеріальне і духовне. Духовне начало перемагає, оскільки, ставлячи обидві речі на терези життя, герой розуміє, що дерев'яна скрипка важить більше, ніж золото. Камінь світився золотом тільки на сонці, те золото було тільки в дитячій уяві. І доля каменя була звична й проста: точитимуть ножі, а згодом викинуть на сміття як непотріб. А скрипка Петра Ясенови залишиться в людській пам'яті надовго, бо своєю грою скрипаль дарував людям щастя, духовну насолоду. А чи може золото дати людині так насолоду, яку дає музика?.. Ясенова жив музикою, жив у гармонії зі світом і людьми, а від того був щасливим і на зло відповідав добром. Навіть коли Каламар зло кепкував над ним, Ясенова все одно говорив з ним по-доброму: *«Я над ним сміявся, а він давав мені з свого добра!..»* [6, с. 41]. У цьому була його сила й щастя. Тому й пішов він з життя так легко й спокійно, розуміючи, що виконав свою місію на землі, а скрипка нагадуватиме про нього людям завдяки його добрим справам.

Те саме можна сказати й про отця Стаха. Він служив Богу й людям. Добро, яке жило в його душі, не мало меж, тому священнику було важливим не те, щоб сорт яблук, який він сам вивів, було зареєстровано й визнано за

ним, а «щоб яблуні цвіли і родили по садах забережан без паспорта, полюбляли їх і в навколишніх близьких та й досить далеких селах під скромною назвою «Скоростигле забережанське» [6, с. 23]. У цьому він убачав своє щастя.

А що буде нагадувати людям про Івана Каламаря? Це питання головний герой задавав сам собі в розпачі й не міг знайти відповіді, бо лишав по собі тільки зло. За все своє життя він так і не зміг ні садів насадити, ні будинків побудувати, ні доріг прокласти, ані синів виростити. У себе за плечима він відчував порожнечу: «Він чув, як щось велике прокотилося на шалених бистринах повз нього, як відбувалося немилосердне спустошення, коли щось чинив і не думав, що чинить, коли говорив про людей і не думав, що говорить, коли звертався до людей і не важив, що і як каже їм...» [6, с. 46–47]. А згадка про прокльони вдови Пікових лише посилила відчуття страху в Івановій душі, бо вони були ніби підтвердження того, що кожен отримує те, на що заслуговує. Егоцентризм Каламаря не мав меж, тому він став його головною життєвою проблемою, якої герой раніше не хотів помічати. І, як наслідок, безмежна самотність серед людей: «Мамо, люба моя! Мамко!.. – вигукнув раптом Іван Каламар і вхопився за голову у тій розпуці, коли вже усе здається далеким, далеким і загубленим. – Я над тою небогою сміявся тоді! Яким я дерев'яним, кам'яним був! Вона плакала, а я сміявся!.. Я сміявся, а вона плакала!..» [6, с. 47].

Будь-якій живій істоті притаманний інстинкт самозбереження, особливо це стосується людей. У безвихідній ситуації особистість шукає порятунку. Іван теж намагався це зробити у відчаї, адже він ще був переконаний, що все ж таки прожив життя достойно. У ньому ще й досі (хоча вже й не так сильно) говорив той Іван Іванович, якому колись усі кланялися: «Ні, ні!.. Я дістану пенсію!.. Я заробив собі її... Я заслужив собі її... Ми ще себе покажемо! Ми ще пропали не зовсім!» [6, с. 47]. Це ще одна його помилка, оскільки ні пенсія, ні будь-які інші матеріальні статки нездатні вдосконалити людину, очистити її душу й подарувати радість відчуття щирої любові й поваги оточення.

Для головного героя твору кінець життя драматичний. Він помирає, але не від фізичної, а від духовної хвороби, яку можна умовно назвати бездуховністю: «Бо діло не тільки в нозі. Трутизна з'їла всього Івана, і віку йому вже не було» [6, с. 54]. Іван давно зазнав духовної смерті, а знайти сил на відродження не зміг. Це й стало причиною його фізичної смерті. Він уже не бачив смислу життя, оскільки розумів, що того авансу, який йому колись був даний, він удруге не отримає. Але, відходячи у вічність, Іван задає риторичне питання: «А хіба кожен на землі не мусить мати свого бога?..» [6, с. 47]. Це було не просто запитання, це було запитання-ствердження, головний життєвий урок героя.

На смерть Івана Каламаря можна подивитися й з іншого боку. Безвихідних ситуацій не буває. І сильна духом людина вихід завжди знайде. Проте Іван чомусь цього не зміг зробити. Хоча ніколи не пізно покаятися у своїх гріхах, замолити їх добрими справами, аби довести насамперед самому собі, що ти теж маєш право на щастя. Односельці Каламаря виявилися набагато мудрішими за нього в тому плані, що вони добре розуміли людський закон: «...Чоловік має кожен день, всяк час думати і гадати сам, що він несе з собою, що у нього в голові і серці, що він залишить по собі? Бо вчинене добре і лихе чоловік залишає по собі людям! Нікому іншому!» [6, с. 50]. І якби Іван знайшов у собі силу далі жити, навіть будучи інвалідом, він, можливо, мав би шанс на загальнолюдське прощення. Бо страшнішим є не фізичне, а духовне каліцтво. Але Іван виявився надто слабкодушним, тому й помирає.

Картина похорону Івана Каламаря свідчить про глибоку людяність його односельців. Незважаючи на все те зло, яке завдав їм небіжчик, у них немає ненависті до нього. Навпаки, у їхніх словах відчувається співчуття до померлого, сум і жаль щодо його загубленої душі. Справжню пошану, якої Іван так чекав від односельців за життя, він зміг отримати лише після смерті: «Уже ніхто не співав, не молився, бо Іван Іванович плив на мелодії мідних труб, на тремтячому гомоні церковного дзвона... Над розритою пісною землею промовляв голова есесте так, що селяни вперше могли задуматися, яка то надзвичайна людина в Забережні пішла з життя. Діди похитували головами, зажурено морицили чола, а жінки тут-там схлипували...» [6, с. 54].

Отже, підсумовуючи, можна стверджувати, що трагедія життя головного героя повісті «Іван» полягає в порушенні ним Закону Божого, дотримання якого дарує людині відчуття щастя життя. Тому письменник завершує твір простими, але мудрими словами батька головного героя, теж Івана: «Природа, свате!.. На землі ще й камінь свій закон має!..» [6, с. 56].

На основі цього можна говорити про кілька основних чинників людського щастя:

а) задоволення людських потреб. Не можна назвати щасливою людину невдоволену, котра страждає від відсутності найпотрібнішого їй як у фізичному, так і в духовному сенсах;

б) свідомість осмисленості власного буття;

в) гармонія із собою і з навколишнім світом. Власне, саме цій умові щастя надавав вирішального значення Володимир Винниченко у своїй концепції «конкордизму».

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Аристотель. Большая этика / Аристотель // Соч.: В 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С. 324–332.
2. Дробницкий О. Г. Понятие морали: Историко-критический очерк. – М., 1974. – С. 349–374.

3. Ермоленко А. Н. Этика ответственности и социальное бытие человека (Современная немецкая практическая философия). – К., 1994. – 200 с.
4. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя / Є. Лащик // Філософська думка. – 1998. – № 1. – С. 138–154.
5. Татаркевич Вл. История философии. Античная и средневековая философия. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 482 с.
6. Чендей І. Калина під снігом. Повісті, оповідання / Іван Чендей. – К.: Радянський письменник, 1988. – 398 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Церна Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін ПВНЗ «Соціально-педагогічний інститут Педагогічна академія».

Наукові інтереси: творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ НАУКОВИХ ПРАЦЬ ІВАНА ДЗЮБИ

Надія ЧАСТАКОВА (Кіровоград)

У статті висвітлюється культурологічний аспект наукових праць І. Дзюби. Здійснюється аналіз позиції вченого, в результаті чого досліджується пропонувана ним концепція культури як цілісності.

Ключові слова: національна культура, міжкультурна взаємодія, культурний стереотип, цілісність.

The article deals with cultural aspect of I. Dzuba's scientific papers. The scientific position is analyzed, after them I. Dzuba's concept of culture as integrity is investigated.

Key words: national culture, intercultural interaction, cultural stereotype, integrity.

Однією з ознак справжньої еліти є її активна участь у всіх суспільних процесах. Виконуючи просвітительську місію в науці, Іван Михайлович Дзюба не обмежувався і не обмежується дослідженням феномену художньої творчості, через те у його працях з історії літератури потужно заявлений культурологічний елемент. І навпаки, у культурологічних студіях присутня літературознавча естетика. Отже, в концепції вченого література кожної нації оприявнює рівень її самобутності, дає змогу оцінити культурно-історичний потенціал.

Сьогодні широко відомі дослідження з культурології С. Кримського, Д. Затонського, Д. Наливайка, І. Мойсеїва, В. Лісового, В. Литвинова. Серед цих поважних учених ім'я І. Дзюби. Як справедливо зауважує І. Лисий, «погляд на будь-які явища, що потрапляють у поле зору І. Дзюби, – це погляд крізь призму культури» [17, с. 110]. І не випадково, оскільки І. Дзюба був міністром культури України, головою Комітету із присудження Національної премії імені Т. Г. Шевченка, головою проекту «Енциклопедія сучасної України», праці вченого вирізняються глибиною не тільки теоретико-методологічного рівня, а й знанням й усвідомленням реальної ситуації в українській культурі, її актуальних проблем і

перспектив. І. Дзюба постав у zdeформованому культурному просторі тоді, коли, за словами Є. Сверстюка, «українська культура як цілісність була зоною забороненою» [19, с. 203], тому його культурологія осмислюється нами як утілення справжності української інтелігенції, що несла і несе в собі іскру елітарності не залежно від того, які події відбувались довкола. Це пов'язано з тим, що українська інтелігенція, як сказав І. Дзюба, «добре розуміла взаємопов'язаність національно-культурного відродження і зовнішньополітичної ситуації» [9, с. 277]. Названі чинники зумовлюють *актуальність* дослідження культурологічної складової наукової творчості вченого.

У доробку І. Дзюби чимало праць присвячено проблемам сучасної культури. Серед них відзначимо книги «Між культурою і політикою» (1998), «Бо то не просто мова, звуки...» (1990), що відзначена Шевченківською премією, «Спрага» (2001). Розділи другого тому зібрання праць «З криниці літ» цілісно представляють дослідження вченого з естетики й культурології. Названі праці складають *об'єкт* нашого дослідження. *Предметом* є культурологічна позиція І. Дзюби.

Роль постаті І. Дзюби в українській культурі незаперечна, проте сьогодні цей аспект наукових праць ученого ще тільки починає досліджуватись. Цінними для нас є студії І. Лисого, О. Гнатюк, М. Павлишина, Л. Тарнашинської, Ю. Барабаша, В. Панченка, М. Коцюбинської, Є. Сверстюка. У зв'язку з цим *мета* нашого дослідження полягає в осмисленні культурологічної концепції І. Дзюби, що передбачає виконання наступних *завдань*:

- з'ясувати особливості культурологічної позиції вченого;
- осмислити сутність концепції культури як цілісності;

Для способу мислення І. Дзюби характерна системність, що виявляється в його розумінні національної культури, яка є «системою складносполучених посудин, і пониження рівня в одній із них рано чи пізно так чи інакше позначається на інших» [16, с. 549]. З іншого боку, культура, у тлумаченні науковця, – це «самотворення нації в часі і просторі» [21, с. 11]. Серед особливостей національної культури, що суттєво впливають на її сучасний стан і перспективи, І. Дзюба виокремлює такі чинники, як процес деколонізації, тривале збереження ролі домінантної в імперії культури і мови, наявність різнонаціональних культурних ареалів [15, с. 27], відсутність потягу до вироблення культурної універсальності, тенденція переосмислення всієї картини дійсності і виявлення її справжніх сутностей, неповна структура національної культури, що виявляється у послабленості її ланок і в тому, що українська мова не виконує всіх своїх суспільних і культурних функцій [16, с. 553]. Названі чинники дають змогу вченому говорити про колоніальність української національної культури. Як зауважує І. Дзюба, «...у сфері культури ми ще далекі від остаточного подолання стану колоніальності: якщо мати на увазі не тільки самопочуття

суб'єктів культурної творчості, а й реальне співвідношення культурних потенціалів та енергоємностей носіїв культури...» [7, с. 669].

Виходячи із наведених особливостей сучасної культури, духовна ситуація осмислюється вченим у вигляді трьох концентричних кіл: *культурна данність, вся культура в Україні, власне українська національна культура*. [16, с. 556]. Останнє з кіл виявляється найменшим в результаті культурної загроженості. Можливість подолання цього стану, а значить, і забезпечення оптимального функціонування культурної системи І. Дзюба вбачає у *подоланні стереотипів сприйняття української культури, поверненні втрачених і присвоєних іншими націями українських імен, активізації міжкультурної взаємодії*, що дасть змогу відчувати своє місце у європейському контексті й осягнути власну національну самобутність. Розглянемо докладніше ці шляхи.

Подолання стереотипів сприйняття української культури. І. Дзюба зауважує: «Всякий стереотип впливає з якоїсь реальності та відбиває її, але відбиває неповно і спотворено» [14, с. 567]. Вчений виділяє такі стереотипи: стереотип сільськості, філологічності, консерватизму (архаїчності), демократизму, вторинності, неперестижності. Спростовуючи ці стереотипи, дослідник доводить спроможність національної культури як самобутньої й гідної уваги. Зокрема, стосовно стереотипу сільськості вчений наголошує, що «варто розрізняти поняття: „провінціалізм культури” і „провінціалізм у культурі”» [10, с. 34]. Що стосується стереотипу архаїчності української культури, І. Дзюба зауважує, що в різні періоди історії українська література знаходила новаторські виходи на інші рівні художнього мислення. Спростування стереотипів архаїчності й неперестижності дає змогу І. Дзюбі відкрити потужний контекстуальний рівень української культури, продемонструвати, що її надбання гідні зайняти почесне місце серед інших європейських літератур. І. Дзюба зазначає: «...Відтворення європейського та світового контексту показує нам, що наші класики, скажімо, не тільки не випадали з нього, а часом і виходили за його межі вперед» [15, с. 23]. Ця теза аргументується студіями вченого над творчістю Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаніка, О. Довженка та інших українських класиків. Зокрема доробок О. Кобилянської вчений осмислює в руслі ідей Ж. Санд, Р. Роллана, С. Цвейга, а творчість О. Довженка порівнює із творами О. де Бальзака, Стендаля, Ч. Діккенса, В. Теккерея, Е. Золя, Б. Брехта. Такий компаративний підхід дає змогу не тільки відкрити українську класику в новому для сучасної науки світлі, а й осмислити разом із І. Дзюбою природність європейського тла української літератури.

Повернення втрачених і присвоєних іншими націями українських імен. Проблема повернення Україні імен її великих діячів, митців та вчених, «привласнених» іншими культурами, або таких, що через об'єктивні чинники були втрачені, забуті – один із способів відновлення неповноти

української культури. Цей аспект досліджувався попередниками і сучасниками вченого багатьма вітчизняними вченими, що дає підстави простежити внутрішній зв'язок праць І. Дзюби із традицією. О. Гнатюк відзначає, що міркування вченого частково є «відлунням дискусії, котру започаткував Д. Чижевський» [2, с. 124]. Безперечно, що теза про неповноту літератури неповної нації займає важливе місце в концепції вченого, проте ми вважаємо, що присутній вплив на позицію І. Дзюби мали дослідження М. Грушевського і його ідея цілісності культури. Адже цілісність культури і неповнота культури – поняття взаємозумовленого характеру. На думку І. Дзюби, залучення до українського простору всіх його представників, дасть змогу оцінити рівень повноти культури, адже це один із шляхів подолання культурної неповноцінності, розірваності її простору, а отже, її поновлення її цілісності. Цей аспект активно розробляється вченим в літературно-критичних працях, зокрема студії над творчістю М. Холодного й Б. Мамайсура дають змогу відкрити раніше втрачені імена українського шістдесятництва.

Активізація міжкультурної взаємодії. На важливості культурних контактів як чинника розвитку національних культур І. Дзюба акцентує в усіх своїх працях. Позиція вченого заслуговує на статус самодостатньої концепції, адже є основоположною як у його культурологічних студіях, так і в літературознавчих працях. Яскравий приклад того – дослідження з історії літератури народів СРСР. У центрі уваги І. Дзюби – письменники малознаних, але від того не менш самобутніх літератур: нанайської, казахської, таджицької, якутської, мансі та інших. У такому підході вченого виявляються елементи анти- і постколоніальної критики, а також його націоцентричність. Для вченого саме національне у культурі є вихідним поняттям, тому важливим є пошук і відкриття у культурі саме національної основи. З цього приводу нам імпонує думка В. Скуратівського, що в осягненні дослідника «всі підрозділи-колективи людства /.../ у своєму культурному будівництві неunikно проходять через „національне” на основі його передніх форм, значень і сенсів» [20, с. 130–131].

На переконання І. Дзюби, «шлях до загальнолюдського лежить через засвоєння, а не через витоптування національних культур, які тільки і є реальним багатством уселюдськості» [5, с. 567]. У цьому питанні дослідник великого значення надає міжкультурній взаємодії, адже «міра і характер контактів будь-якої культури з культурами інших народів є свідченням її власного рівня розвитку і водночас залежить від нього» [15, с. 21]. Очевидним є вплив філософії І. Гердера на ці погляди І. Дзюби. Як і в німецького мислителя, основоположними категоріями концепції культури українського вченого є мова, держава, наука, освіта, релігія. І. Гердер вважав, що людство потрібно розглядати як «велике злиття нижчих органічних сил, які повинні досягти в образі людини гуманної культури» [2, с. 125]. Такий ідеал культури утверджує й І. Дзюба.

Вирішальним у процесі включення культури певної нації у взаємодію з іншими культурами є ступінь її розвитку, адже «малорозвинена культура не здатна на плідні контакти, бо неспроможна резонувати на високі явища. Малооригінальна культура не може щось запропонувати іншим і приречена на пасивну роль у духовній взаємодії, на запозичення й наслідування» [13, с. 73]. Таким чином, показником розвитку національної культури вчений вважає здатність культури приваблювати до себе, зацікавлювати собою, залучати в себе людей різних національностей, акумулювати різні стимули, усі можливі світові імпульси, адже тільки так культура накладає на це «печать свого духу, своєрідності – і цим вона сильна, і тільки така культура виживає і посідає почесне місце в світі» [6, с. 31]. При цьому учений переконаний, що для повноцінного розвитку однієї культури дуже важливою є її взаємодія «не з однією, а з багатьма культурами світу» [5, с. 567]. Кожна з національних культур є частиною світової культурного простору, адже, як слушно зауважує Є. Сверстюк, «світова культура складається з національних, і кожна національна культура – це органічне породження, розгалуження в різних сферах, з одного кореня» [18, с. 218]. Таким чином, зі збільшенням контактів зростає духовний потенціал кожної з контактуючих культур, а значить, і світової культури. Попри це, І. Дзюба не абсолютизує взаємодію культур як суто позитивне явище. Вчений враховує й можливі негативи культурного взаємовпливу, адже вплив однієї культури «...може і нести загрозу знеособлення, навіть асиміляції, може і викликати захисну протидію...» [3, с. 40]. Тут актуально порушити проблему самобутності кожної нації в її духовному еквіваленті. На думку І. Дзюби, сьогодні «...доречніше говорити не про відновлення втраченої самобутності, а про творення нової самобутності на основі збережених чи віднайдених колись утрачених елементів» [6, с. 37]. Поряд цим учений зосереджується на проблемі відсутності потреби національної самоідентифікації через культуру: «Ніяке суспільство – хай хоч яку „антикультурну” політику воно проводить – не може існувати без „своєї” культури, так чи інакше співвіднесеної з культурною спадщиною людства. Бо саме і тільки в культурі воно знаходить своє вище оформлення і вищу санкцію свого буття, ославлення й увічнення» [12, с. 589]. Що стосується власне міжкультурної взаємодії, вчений виходить із принципу доповнюваності Н. Бора, точніше, із його аналогії у площині духовній: «...культури органічно і плідно засвоюють лише те, чого внутрішньо потребують і до чого підготовлені своїм попереднім розвитком та потенціалами» [4, с. 59].

Порушена проблема складає основоположний аспект в концепції цілісності культури, оскільки базовим рівнем у культурі будь-якої нації є її спроможність виявити себе, дати іншим націям щось властиве тільки їй. Через те, на думку вченого, важливим є осмислення окремих постатей, їхньої ролі у процесі культуротворення. Доробок І. Дзюби представлений

іменами діячів різних галузей національної і зарубіжної культури, зокрема, це і серія статей про О. Білецького, через особистість якого вчений справедливо підносить вітчизняну науку на європейський рівень; осмислення праць М. Павлишина, за визначенням дослідника, «бездоганного джентльмена у літературознавстві й критиці» [7, с. 694]; осягнення постаті М. Лисенка як «діяча універсального типу» [8, с. 694], що підніс національне музичне мистецтво на рівень елітарного явища; відкриття «оборонця зневажених ідеалів» [11, с. 672] в особі В. Крауса, чій експлікації австрійського нігілізму наштовхують на думку про «наявність „нашого” самобутнього варіанта нігілізму...» [11, с. 676].

Дослідивши основоположні позиції І. Дзюби, можемо осмислити власне концепцію. Отже, концепція культури як цілісності представлена І. Дзюбою шістьма рівнями, кожен із яких тісно пов'язаний із наступним, слугує основою для нього: рівень особистих контактів та взаємозацікавлень, ступінь особистих творчих стимулів, міжмистецька взаємодія, симбіоз у мистецтві, загальна ідейно-тематична і стильова взаємодія всіх родів і видів мистецтва, коли вся мистецька сфера охоплюється певними глибокозакономірними тенденціями, і, нарешті, цілісне функціонування національної культури, одночасну роботу всіх названих рівнів. У взаємодії цих рівнів учений бачить єдиноможливий спосіб існування національної культури. Як бачимо, кожен із названих рівнів передбачає активізацію різноманітних аспектів духовного життя нації, що є підставою для визначення універсальності концепції. З іншого боку, ідеї вченого мають глибокий просвітницький характер. Актуальним для нас є спостереження Л. Тарнашинської: «...у культурології Івана Дзюби міцно зцементувалися національні концепти (національна та культурна самоідентифікація, мова, історична пам'ять, культура політична і культура масова, так само культура побуту, звичаїв тощо). І водночас вчений стоїть на ренесансній засадничій позиції універсальності...» [22, с. 494].

Досліджуючи культурологічний аспект діяльності І. Дзюби, потрібно бодай окреслити тему мови в його студіях. Серед праць з цієї проблеми – «Бо то не просто мова, звуки...», «Починаймо з поваги до себе», чисельні публіцистичні статті, полемічні виступи. У своїх націоцентричних міркуваннях учений виходить із позицій М. Гайдеггера про «мову як дім буття». Для нього мова народу – це спосіб самопрезентації, самоозначення серед інших націй. Тому особливо гостро І. Дзюба сприймає стан мовної загроженості явищем суржику.

Отже, культурологічні студії І. Дзюби представляють елітарну позицію вченого. На концептуальному рівні ми можемо говорити про самодостатні ідеї міжкультурної взаємодії як основи духовного розвитку націй, повернення забутих і втрачених імен, подолання стереотипів як про шляхи відновлення цілісності національної культури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гердер И. Идеи к философии истории человечества / Иоганн Готфрид Гердер; [пер. с немец. А. В. Михайлова]. – М.: Наука, 1977. – 704 с.
2. Гнатюк О. До двадцятиріччя дискусії навколо «Чи усвідомлюємо українську культуру як цілісність?» / О. Гнатюк // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу, 17 листопада 2006. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 121–129.
3. Дзюба І. Взаємодія двох культур і стереотипи її рецепції / І. М. Дзюба // Дзюба І. М. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 38–46.
4. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури / Нагнітання мороку: Від чорносотенців початку ХХ століття до українофобів початку ХХІ / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – С. 53–63.
5. Дзюба І. Дещо про культурологію в Україні // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 564–567.
6. Дзюба І. До концепції розвитку української культури / І. М. Дзюба // Дзюба І. М. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 28–37.
7. Дзюба І. Кризь «постмодерністські окуляри» і без них... // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 645–672.
8. Дзюба І. Місце Миколи Лисенка в українській культурі // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба / – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 693–703.
9. Дзюба І. Микола Хвильовий // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – Т. III. – С. 261–323.
10. Дзюба І. Не окремо взяте життя. Спогади і роздуми на фінішній прямій. Частина 3. / І. М. Дзюба // Київ. – 2011. – № 2–3. – С. 24–49.
11. Дзюба І. Оборонець зневажених ідеалів // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 672–677.
12. Дзюба І. Про «демократичний» нігілізм // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 585–593.
13. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні / І. М. Дзюба // Дзюба І. М. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 56–76.
14. Дзюба І. Стереотипи сприйняття української культури // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 567–575.
15. Дзюба І. Україна і світ (Напередодні незалежності) / І. М. Дзюба // Дзюба І. М. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 6–27.
16. Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 548–563.
17. Лисий І. Українська культура в оптиці Івана Дзюби / І. Лисий // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу, 17 листопада 2006. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 110–115.
18. Сверстюк Є. Духовні джерела української інтелігенції // На святі надій: вибране / Є. Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999. – С. 208–217.
19. Сверстюк Є. Свобода слова і культура думки // На святі надій: вибране / Є. Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999. – С. 198–208.
20. Скуратівський В. Іван Дзюба – на забудьте читачеві / В. Скуратівський // Сучасність. – 2001. – № 7–8. – С. 130–132.

21. Тарнашинська Л. Іван Дзюба: «Культура – це самоторення нації в часі та просторі» // Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Л.Б. Тарнашинська – К.: Пульсари, 2001. – С.10–18.

22. Тарнашинська Л. Талант бачити культуру як цілісність: Іван дзюба в контексті своєї доби // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Б. Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 440–500.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Частакова Надія Сергіївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературознавча та літературно-критична діяльність І. Дзюби, аналіз художнього тексту, літературний процес ХХ століття, елітарність і література.

АРХЕТИП КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ: ФУНКЦІОНУВАННЯ В ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Олена ЧЕРНЯВСЬКА (Кіровоград)

У статті досліджуються причини актуальності архетипу героя та причини його надзвичайно частоті актуалізації у свідомості людини, способи актуалізації цього архетипу; здійснюється спроба проаналізувати розвиток архетипу героя крізь призму літератури різних епох.

Ключові слова: архетип героя, мотив, актуалізація архетипу.

The article studies the reasons for the topicality of heroic archetype and its frequent actualization in human conscience, the ways of such actualization. The attempt is also made to analyze the development of heroic archetype through the history of literature.

Key words: heroic archetype, motif, archetype actualization.

Протягом усієї складної історії людство завжди потребувало особистостей, які прагнули до зміни обставин і мали здатність подолати їх, здійснити героїчний вчинок на користь інших. Групова свідомість здавна покладалась на сміливця, який вийшов з общини та спроможний захистити її, подолавши низку перепон; здатний оберігати інших від обставин, що їм непідвладні, виступити першим з-поміж інших, стати провідником, керманічем.

Пересічна людина несвідомо прагне приєднатися до більш сильної особистості, стати під її захист, тому люди і гуртуються навколо такої особистості. Подібно до зграї тварин, які потребують ватажка, за яким ідуть, людське суспільство на всіх етапах становлення та розвитку потребувало вождя, захисника, заступника, на якого б вони поклалися.

І нині колективний розум мріє про того, хто врятує світ від усіх можливих катаклізмів, конфліктів, криз, – політичних та релігійних лідерів, борців за справедливість, фантастичних героїв кінофільмів, художніх творів.

Розуміння людьми залежності від особистості спричинила появу нових поглядів у психології, завдяки чому виокремився психоаналіз як напрямок психології. Це зумовило погляди З. Фрейда щодо структури психіки та впливу несвідомих потягів у житті людини, подальші дослідження

колективного несвідомого К. Г. Юнгом, який і визначив архетипи як безпосередні складники колективного несвідомого, носієм чого є кожна людина протягом усього історичного розвитку суспільства. З-поміж домінуючих архетипів виділяється архетип героя.

Отже, не виникає сумнівів глибинне значення архетипу героя у свідомості людства, який трансформується та розвивається, варіюючись відповідно до його потреб, протягом історії, але не втрачає своєї актуальності. Хоча глибинне несвідоме утворення не відчуває жодних змін, форми його актуалізації у свідомості, залежно від епохи, набували різного змісту.

Аналіз змін форм і способів актуалізації архетипу і є основною метою нашого дослідження. Для реалізації мети ставляться такі завдання: проаналізувати причини актуальності архетипу героя у колективному розумі; визначити способи актуалізації архетипу у свідомості людини; проаналізувати способи реалізації архетипу героя у творах світової літератури різних періодів.

Дослідження архетипу героя – явище багатогранне, що має теоретичне та практичне значення, тому залишається у царині безпосередніх інтересів не лише психології, філології та філософії, а й багатьох соціальних наук, зокрема маркетингу. Розуміння способів функціонування архетипу героя у літературі за її багатовікову історію уможливорює глибше розуміння явища героя у свідомості людини та літературі, у чому і полягає актуальність дослідження.

До проблеми архетипу героя зверталось багато сучасних науковців-гуманітаріїв, як-от: М. Г. Балонова [1], В. М. Осмієва [2], Н. В. Ковтун [3] та ін. Значну увагу функціонуванню архетипу героя приділяв Е. М. Мелетинський [5].

У нашому дослідженні великою мірою спираємося на аналітичну психологію К. Г. Юнга і, відповідно до його концепції, вбачаємо кореневим утворенням для архетипу героя саме архетип немовляти, якому психолог приділяє значну увагу.

Одним з найбагатших у варіаціях та способах реалізації виступає архетип немовляти, який проходить від стадії немовляти до бога та культурного героя. Архетип немовляти-бога розкривається розмаїттям міфологічних образів, а також отримує багатий біблійний розвиток у християнстві. Образ немовляти-архетипа є уособленням чистоти та невинності, слабкості та беззахисності; таке дитя проходить нелегкий шлях від свого народження.

Часто, за словами К. Г. Юнга [6], образи, асоційовані з цим архетипом, проходять шлях нещасного дитинства, сирітства, дитини, кинутої напризволяще, їхнє життя сповнене знущань та поневірянь. Такий саме шлях може проходити не лише немовля-бог, але і немовля-герой; це узвичаєний шлях появи та розвитку героя. Слабкість і беззахисність,

труднощі долі та різні перипетії є важливими етапами становлення героя чи бога, є визначальними у формуванні їхньої унікальності. Важка доля сирітства або трагічної втрати батьків – з подальшими поневіряннями і нелегким шляхом у ранньому дитинстві – властива багатьом героям різних літературних епох та напрямів, наприклад, Джен Ейр («Джен Ейр», Ш. Бронте), Олівер Твіст («Пригоди Олівера Твіста», Ч. Діккенс), Саня («Два капітани», В. Каверін).

Немовля-герой чи немовля-бог може гинути і воскресати, зазнати чарівного та таємного уникнення загибелі («Казка про Царя Салтана», О. С. Пушкін), що нерідко використовувалося і у біблійних мотивах (уникнення Ісусом побиття Іродом).

З іншого боку, архетип немовляти-бога і немовляти-героя асоціюється із надзвичайною могутністю, магічною, божественною, надприродною силою, якою він наділений. «Мотив «менше малого, але більше великого» доповнює безсилля немовляти за допомогою дивовижних дій. Цей парадокс і є сутністю героя і наскрізно проходить через його долю. Він може боротися із найбільшими небезпеками, але кінець кінцем його загибель викликана чимось зовсім незначним (Мауї, Зігфрид, Геракл)» [6, с. 103–104].

Герой, що пройшов складний шлях та подолав низку смертельних небезпек, знаходить свою загибель в обставинах, що не становлять значної небезпеки, чи через незначний недолік (Ахіллесова п'ята); інколи обставини загибелі героя безглузді («Крихітка Цахес», Е. Гофман).

У багатьох випадках поява немовляти є казковою: немовля, приміром, може вилупитися з яйця чи вийти на світ із морської стихії. Народження такого немовляти нерідко асоціюється з непорочним зачаттям, яке має різні способи реалізації, як-от: народження від невинної дівчини, що проковтнула зернятко, ягоди та ін.; поява немовляти у безплідних батьків різними фантастичними способами, про які говориться у казках («Дюймовочка», російський варіант казки про Хлопчика-з-мізинчик). Хоча архетип немовляти, як зазначає К. Г. Юнг, створюється переважно за християнською моделлю, але здебільшого розвивається «з ранніх, нехристиянських пластів, з хтонічних тварин, наприклад, крокодилів, драконів, змії та мавп. Дитина інколи з'являється із чашечки квітки, золотого яйця або як центр мандали» [6, с. 95].

Саме надприродне народження і надавало у багатьох випадках могутності міфологічним богам, що відрізняло їх від людей. Стихії ставали лонами, з яких народжувалося немовля-бог, або джерелом могутності та непохитності – для героя (міф про Ахіллеса).

Архетипам немовляти-бога та немовляти-героя загалом притаманна складна життєва ситуація, що робить їх стійкими до труднощів, нерідко вони наділені яскраво вираженими надлюдськими властивостями, надзвичайною силою, могутністю, наприклад герої-велетні, герої з

надприродною міццю, – міфічні герої: Геракл, Аполлон, Ахіллес; казковий Котигорошко, билинні богатирі. Така надзвичайність з часом також актуалізується у варіаціях боголюдини (в образі Ісуса Христа) або образі надлюдини («Так казав Заратустра», Ф. Ніцше).

На думку К. Г. Юнга, «знову й знову у «метаморфозах богів» вони виникають як пророки або первістки нового покоління, які несподівано з'являються у різних місцях (народжуючись із каменя, дерева, борозди, води і т.д.) та у двозначній формі (Хлопчик-з-мізинчик, карлик, немовля, тварини). Цей архетип «бога-немовляти» широко поширений та тісно переплетений з іншими міфологічними аспектами мотиву немовляти. У фольклорі мотив немовляти виявляється у вигляді карлика, ельфа – уособлень таємних сил природи» [6, с. 93–94]. Складний життєвий шлях переплітається з мотивом тяжкої долі, власного хреста. Мотив «розп'ятого Бога», що нерідко останнім часом виноситься як окремий архетип, зокрема українськими науковцями, вважаємо, слід розглядати однією із варіацій реалізації архетипу героя-бога, але не окремим архетипом.

Іншою реалізацією цього архетипу є мотив «початку», що відкриває можливості, здатність до дії, успіху, втілення запланованого, необмеженості перспектив. «Немовля, народжене з лона несвідомого, створене з глибин людської природи або самої живої Природи, уособлює життєві сили, що знаходяться поза обмеженим простором нашої свідомості; воно уособлює шляхи і можливості, невідомі однобічній свідомості. Воно уявляє собою сильне і неминуче бажання, властиве усьому живому, – бажання самореалізації» [6, с. 108].

Здатність до творення, побудови першооснови властива герою-богу на етапах творення світу. На думку Ковтун Н. М., герой «долає антагоністичні сили хаосу» і має риси «наставника, цивілізатора, сферою діяльності якого є обдарування й виготовлення цілої низки культурних благ» [3]. Носіями такого архетипу героя-творця виявляються історичні постаті засновників та першопрохідців, наприклад, Рем та Рому; Кий, Щек, Хорив; князь Володимир Хреститель; батьки-засновники в американській культурі.

Саме з архетипів «немовляти-бога», «немовляти-героя» виростає герой, що у міфологічному світі зберігає риси героя-бога, якому приписуються надприродні божественні властивості. Такі надзвичайні можливості зберігає герой, з часом втрачаючи свою божественну сутність і перетворюючись на культурного героя, і відділяючись від усього божественного. Навіть не маючи жодної божественності, герой зберігає свою винятковість. Однак культурного героя, на відміну від бога, вже не може досягти безсмертя. На думку Е. М. Мелетинського, культурного героя навіть можна протиставити богу, оскільки перший «уособлює людську общину, яка певним чином протидіє богам та духам, що символізують природні сили (...), виступає представником людської общини перед богами та духами, діє як посередник між різними міфічними світами» [5, с. 18].

Герой протиставляється не лише всьому темному, невідомому, непоборному, а нерідко і власному доквіллю, соціуму, з його несправедливостями, членам власної родини, чим підкреслюється його винятковість, певний відбиток «вищої істоти». Він здатний «подолати свої особисті та локально-історичні обмеження і перейти до загальнозначимих, загальнолюдських форм. Життєві позиції, думки та натхнення такої людини у незаплямованому вигляді походять з первісних імпульсів людського життя і мислення. І тому він є висловленням не сучасного роз'єданого суспільства та душі, а того джерела, завдяки якому суспільство здатне відроджуватися. Герой помирає як людина сучасна, але відроджується як людина вічна – досконала, узагальнена» [4, с. 22].

За словами К. Г. Юнга, «Головний подвиг героя полягає у тому, щоб подолати чудовисько мороку: це довгоочікуваний тріумф свідомого над несвідомим. Отже, для немовляти характерні дії, сенс яких полягає у підкоренні темряви» [6, с. 104]. Герой бореться з тим, що лякає та наводить жах, із хаосом, з нечистою силою або навалю «чорного» ворога-завойовника, з розбратом, ворожнечею у слов'янських билинах та піснях (наприклад, «Слово о Полку Ігоревім»), з ордами завойовників та супротивників віри в епосі (Роланд та Олів'є «Пісня про Роланда», Зігфрід «Пісня про Нібелунгів»); такі герої є борцями за об'єднання та визволення батьківщини (Сомко «Чорна Рада», П. Куліш). На думку Е. М. Мелетинського, після образів, у які трансформувався цей архетип у казці та епосі, способи трансформації цього архетипу, що з'являються у лицарських, так званих куртуазних романах стають більш завершеним і близьким до юнгіанського його розуміння. Саме використання європейським лицарським романом язичницької, античної і християнської, традицій і виявляє сутність архетипу героя. Від боротьби із примарними невідомими силами за допомогою різноманітних способів, що здебільшого передбачали хитрощі, сторонню, нерідко надприродну, допомогу, герой у лицарському романі вже не покладається на зовнішню містичну допомогу, а бореться власними силами, розумом, мужністю та умінням. Герої-лицарі набувають певних узагальнених рис, фізичних та розумових, а також відповідають певним законам честі і слідуєть обмеженням, властивим лицарю. Темні сили втрачають свою міфологічність та набувають більш реальних, олюднених, форм. Із безформених демонів вони перетворюються на лицарів у темному, злих і жадібних володарів замків. Водяні німфи уособлюються абсолютно реалістичними – хитрими і підступними сільськими дівчатами.

З часом іпостасі архетипу героя урізноманітнюються: від романтичного героя до героя – борця за справедливість, героя-бунтівника. Сфера його боротьби поступово звужується – від виступу на захист космічного порядку (у античному міфі), через захист інтересу держави та релігії (у епосі), інтересів соціуму до власне особистих інтересів (у модерного героя), що

часто здійснюється вже за рахунок самого соціуму. Поняття «герой» утрачає свою однозначність, і сам герой набуває багатьох суперечливих рис, що ставить під сумнів його вартість у позиції героїчного. Герой-борець за справедливість і герой-бунтівник можуть досягати мети нерідко «негероїчними» способами і мати риси, притаманні здебільшого антигерою.

Емоційна стійкість та духовна цілісність стають необов'язковими складниками. Герой, все більше віддаляється від своєї «героїчності», а особливо і божественності, і все більше набуває рис звичайної людини, наближаючись до буденності. Так, зрада батьківщини заради жінки (наприклад, Андрій «Тарас Бульба», М. В. Гоголь), допустима для такого героя, що є зовсім неможливим для героя середньовіччя.

«У літературі Нового часу, як зауважує Е. М. Мелетинський, герой певним чином протидіє навколишній дійсності, одночасно поглиблюються спроби зазирнути всередину, в душу героя. У рамках сентименталізму і романтизму виникають герої, що знаходяться у конфлікті із навколишнім середовищем та суспільством загалом; чуттєві та не чуттєві, схильні до нудьги, меланхолічної резиньцяції або, навпаки, до демонічного бунтарства, аж до богоборства [5, с. 33–34]», з-поміж яких слід виділити Вертера («Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете), Печоріна («Герой нашого часу» М. Ю. Лермонтов), Євгенія Онегіна («Євгеній Онегін» О. С. Пушкін). Такі герої зосереджуються на внутрішніх переживаннях, невдоволеності, нереалізованості. Центр їхніх рушійних сил зсувається ззовні у середину, з проблем захисту соціальних інтересів, боротьби, спричиненої зовнішніми чинниками, на боротьбу, зумовлену особистими проблемами, які часто протиставляються довколишньому світу.

Подальша реалізація архетипу героя виявляється і в образах шукачів кращого життя, авантюристів, які намагаються знайти кращу долю і будь-яким чином вижити у великому місті, у світському суспільстві, у середовищі багатіїв, наприклад: бальзаківські герої і Жюльєн Сорель («Червоне та чорне» Стендаль).

Сучасні реалізації архетипу героя надзвичайно багаті і різноманітні. Історія ХХ століття та значний стрибок цивілізації наклав значний відбиток на культурного героя. Значною мірою він втрачає риси «героїчності» через нездатність реалізувати її у новому суспільстві. Мотив відчуженості від суспільства минулого перетворюється на мотив розчарування у цивілізації; на нездатність людини протидіяти. Герої розчаровані, розчавлені жахами війни (Фредерік Генрі «Прощай, зброе!»), Е. Хемінгуей), нездатні витримати тиску цивілізації (Холден «Над прірвою у житті», Дж. Селінджер) та непристосовані до суспільства (Майстер «Майстер і Маргарита», М. Булгаков), відчують його несправедливість та намагаються абстрагуватися від нього (Грегор Замза «Перевтілення», Ф. Кафка), розчаровані сучасним їм способом життя («Чума», А. Камю), абсурдністю

буття (Рокантен «Нудота», Ж. П. Сартр); втрата людиною колишніх цінностей пронизує літературу ХХ століття.

Крім названих є герой, який втілює риси і борця за встановлений загальноприйнятий порядок і борця за соціальну справедливість, власні переконання (Микола Баглай «Собор», О. Гончар). Однак історичні події більшою мірою, ніж раніше накладають відбиток на психологію героя. Тепер він не має однозначної впевненості у правильності своїх поглядів, помиляється та розчаровується (Григорій «Тихий Дон», М. Шолохов).

Герой сучасної літератури – це різнобічний, складний, багатогранний, але не завжди близький до класичного розуміння героя. Він не антигерой, а, можливо, герой «негеройчний», з гіперболізованим відчуттям свого часу, нездатний до перетворення світу.

Архетип героя, що знаходить витоки з архетипу немовляти, немовляти-бога і немовляти-героя, демонструє надзвичайну стійкість у несвідомому людства і активно демонструє свою актуальність протягом його історії, виявляючи розмаїття свідомих проявів, розвивається та трансформується адекватно до змін суспільства. Архетип героя, частіше, ніж інші архетипи, реалізується у конкретних образах, що уможливорює подальшу їх систематизацію та дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балонova М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40–50-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / Балонova Марина Григорьевна. – Н. Новгород, 2002. – 205 с.
2. Исмиева В. М. Проблема социального героя в философии К. Г. Юнга: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Исмиева Валерия Мамедовна. – М., 2006. – 186 с.
3. Ковтун Н. М. Архетип культурного героя в українській культурній традиції. Історико-філософський контекст: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05/ Ковтун Наталія Михайлівна. – Житомир, 2007. – 188 с.
4. Кэмпбелл Джозеф. Герой с тысячьо лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. – К. : София, Ltd., 1997. – 336 с.
5. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. – М. : 1994. – 136 с.
6. Юнг К. Г. Психология архетипа младенца / К. Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ. – К. : Государственная библиотека для юношества, 1996. – С. 86–121.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чернявська Олена Олексіївна – викладач кафедри іноземних мов КЛА НАУ
Наукові інтереси: аналітична психологія, література ХІХ–ХХ ст.

ЗАПРОШЕННЯ ДО ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА

(РЕЦЕНЗІЯ)

Дашко Н. С. Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї «Листя землі» Володимира Дрозда. – Дніпропетровськ, 2010. – 224 с.

У Дніпропетровському національному університеті давно сформувалась літературознавча школа професора Нінель Заверталюк. Ґрунтовно опрацьовані теоретико-методологічні основи дослідження, системне бачення предмета вивчення, тонке розуміння художнього слова й художнього світу письменника – такі прикмети цієї школи. Учні професора Н. Заверталюк добре знаю, у частини був офіційним опонентом на захисті кандидатських дисертацій, стежу за їхніми публікаціями, радо зустрічаємось на наукових конференціях. Усі вони талановиті, яскраві особистості, а разом творять одне філологічне поле, добре знане в науковому світі. Не можу не назвати імена Любові Яшиної (на жаль, так рано пішла у кращі світи), Ірини Цюп'як, Ольги Шаф, Наталії Дашко.

Про монографію Н. Дашко «Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї «Листя землі» Володимира Дрозда» поговоримо докладніше. Авторка монографії – сформований філолог. Вона добре знає творчість талановитого прозаїка, глибоко розуміє специфіку оригінального роману. «У сфері зацікавлень письменника, – пише дослідниця, – феномен буття в його матеріальному й трансцендентному вимірах, що розгортаються крізь призму свідомостей суб'єктів-оповідачів. Різноманіття їхніх світоглядів, способів пізнання, оцінки, відображення й моделювання дійсності у творі дає підстави говорити про синтетизм стилю і творчого методу прозаїка. На рівні жанру у творі поєднано ознаки роману, епопеї, притчі, легенди, казки, міфу, думи, сказання, мемуарів, синтез яких зумовлює жанрову специфіку роману-епопеї «Листя землі» В. Дрозда.

«Листя землі» – твір справді унікальний. За словами самого автора, у романі відбилася «історія душі народної». Масштабність задуму вимагала відтворення широких часових рамок (сто років), розмаїтих людських доль і характерів, вишуканої композиції, що увібрала багато сюжетних ліній, концептуальних позицій, наративних практик. Беззастережно віриш письменникові, котрий після завершення першого тому «Листя землі», 18 жовтня 1990 року, зафіксував свій стан словами: «Учора дописав я свій роман, перший том. П'ять років божевільної праці!.. Я виклався увесь, роман те, на що я здатен на даний час, у ньому вкладено все, що було і є у душі моїй... І ще знаю: мені допомагав сам Господь...»

Пані Наталія адекватно зрозуміла задум письменника й відповідально підійшла до аналізу та оцінки самого твору. Для докладного вивчення

виділено проблематику, інтертекстуальність, особливості оповіді, жанрову своєрідність роману.

Дослідниця не розгубилась перед розмаїттям проблематики, згрупувала її в три блоки: філософські, морально-етичні й соціальні проблеми. Філософські проблеми проектується на систему поглядів Г. Сковороди, котрий поділяв світ на «макрокосм» (природу), «мікрокосм» (людину) і «світ символів» (Біблію). Авторка простежує, як у романі В. Дрозда взаємодіють реальний і міфологічний світи. В останньому провідне місце належить міфологемі Світового дерева. Саме через нього письменник утверджує ідею, що веде від неіснування до існування, від Хаосу до Космосу.

Пані Наталя уважно простежує динаміку реального світу, його полярність: «світ добра – світ зла, той світ – цей світ, чужий світ – свій світ, білий світ – чорний світ, старий світ – новий світ»; простежує звучання проблеми життя і смерті, роду, пам'яті, самотності, добра і зла тощо. Авторка належно оцінює оригінальність трактування складних проблем письменником. Зокрема, привертає увагу трактування руйнації роду Листопадів через класові та ідеологічні антагонізми його членів.

Глибиною аналізу і тлумачення відзначаються підрозділи «Художня інтерпретація біблійно-міфологічних мотивів і образів» та «Народнопоетичні рецепції в романі-епопеї «Листя землі». Цікаво тлумачаться мотиви, які дослідниця умовно назвала «Буття», «Іуда», «Каїн і Авель», «Пророк», «Ісус Христос», «Апокаліпсис», «Вихід». Можна погодитись із тезою Н. Дашко: «Фольклорні елементи зазвичай надають творам самотності, національного колориту». У світлі цієї тези аналізуються народнопісенні образи-символи сонця, місяця, дощу, вітру, птаха, криниці, картини сновидінь, описи народних звичаїв і обрядів. Узагальнення дослідниці ґрунтується на багатьох конкретних спостереженнях, що надає переконливості її науковому слову.

Чи не найбільш наочно розкривається поліфонізм роману в розділі «Структура художньої оповіді в романі-епопеї «Листя землі» В. Дрозда». На основі праць Ж. Женетта, Є. Гончарової, Н. Марової Н. Дашко сформувала систему понять, за допомогою яких характеризує різні способи викладу тексту у творі В. Дрозда. Дослідниця добре вловила діалогічність як принцип взаємодії різних «голосів» у романі, хоча цю позицію доцільніше було б назвати полемічністю. Зіставляючи «Листя землі» з іншими творами письменника, неважко помітити, як автор здобував творчу свободу. У цьому процесі він вів полеміку з часом і з собою. Через те йому йшлося насамперед про правду, яку він утверджував не тільки аналітико-зображальним способом, а й системою свідчень різних персонажів. На думку письменника, багатоголосий світ його роману, що йшов від реальних оповідей земляків, записаних автором, доносив народну правду як найвищу істину. Такій меті мало сприяти широке звернення до діалектного

мовлення. Цей аспект роману дослідниця прийняла беззастережно. А мені здається, що діалектна лексика присутня у творі понад естетичну доцільність.

Авторка уважно розглядає жанрові особливості твору В. Дрозда. Зіставлення різних поглядів на особливості роману-епопеї вона завершує міркуваннями: «Очевидно, жанрові рамки роману для «Листя землі» затісні, і є підстави говорити про жанровий синтез твору як ознаку його поліфонізму на рівні жанру». Доречно наводиться думка М. Бахтіна про епопею як конкретний жанр, що «характеризується трьома конструктивними рисами: 1) предметом епопеї виступає національне епічне минуле, «абсолютне минуле», за термінологією Гете і Шиллера; 2) джерелом епопеї слугує національне сказання (а не особистий досвід і мотивований ним вільний вимисел); 3) епічний світ віддалений від сучасності, тобто від часу його оспівувача (автора і його слухачів), абсолютною епічною дистанцією».

До гідностей праці Н. Дашко відніс би наполегливе прагнення прокласти дорогу до таїни жанру «Листя землі», відмову від надання терміну «роман-епопея» оцінкового смислу, як це було в тоталітарні часи. Приваблюють у монографії доступність і динаміка думки, простота і вишуканість мовлення, заглибленість у теоретичний літературознавчий простір і оригінальне, самостійне осмислення складної художньої тканини твору В. Дрозда.

Наталія Дашко належить до молодого покоління українських літературознавців, котре легко розпрощалося з догмами соціалістичного реалізму, освоїло зарубіжні літературознавчі теорії, сміливо проводить корекцію оцінок нашої духовної історії в європейському контексті. Вітаю молоду колегу з успіхом.

*Доктор філологічних наук, професор
Василь Марко (Кіровоград)*

ЗМІСТ

<i>Григорій КЛОЧЕК</i> . ВНУТРІШНЯ ГАРМОНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ЙОГО ЦІЛІСНОСТІ ТА ХУДОЖНЬОЇ ДОВЕРШЕНОСТІ	3
<i>Анна АМБІЦЬКА</i> . АРХЕТИП МАТЕРИНСТВА У ТВОРАХ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО	11
<i>Інна БУРКУТ</i> . ПОЄДНАННЯ МІФОФОЛЬКЛОРНОГО ТА БІБЛІЙНОГО ДИСКУРСІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ РІЗДВЯНОМУ ОПОВІДАННІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР)	20
<i>Олена БУРЯК</i> . ХУДОЖНІ СМИСЛИ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА «СОН» («НА ПАНЩИНІ ПШЕНИЦЮ ЖАЛА...»)	28
<i>Олена ВАРАВА</i> . «...А ЦЯ ЛЮБОВ – ЯК НИТКА ЗОЛОТА, ЩО Й ЧОРНІ ДНІ ЖИТТЯ МОГО ПРОШИЛА»: ІДЕАЛ КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО	35
<i>Юлія ВИШНИЦЬКА</i> . МОТИВ ДЗЕРКАЛЬНОГО ДВІЙНИКА: СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ОСКАРА УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ" ТА ФІЛЬМУ ГАНСА ЕВЕРСА "ПРАЗЬКИЙ СТУДЕНТ" (1913 Р.)	45
<i>Юлія ГЛАДИР</i> . ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	58
<i>Оксана ГОЛЬНИК</i> . ЖАНРОВА ПРИРОДА РОМАНУ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС СМЕРТОХРИСТІВ»	69
<i>Ольга ЗАСТЕБА</i> . МІЖЧАССЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА	80
<i>Ірина ЗАХАРЧУК</i> . ВІЙНА ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО ЕНТУЗІАЗМУ («ЩОРС» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА)	89
<i>Валентина ЗЕЛЕНСЬКА</i> . ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ У ЗБІРЦІ «ЛЕГЕНДИ СТАРОКИЇВСЬКІ» НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ	98
<i>Ольга КОЗІЙ</i> . ПОСТАТЬ МАТЕРІ У ЛІРИЧНИХ ПОВІСТЯХ І. ЧЕНДЕЯ: РЕАЛІСТИЧНІ ТА МОДЕРНІ ЕЛЕМЕНТИ	105
<i>Володимир КОНДРАЦІВ</i> . МАЙСТРИ КІНО ПРО ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛІТЕРАТУРИ Й КІНЕМАТОГРАФА	114
<i>Марія ЛАВРУСЕНКО</i> . ПОВІСТЬ-ФЕЄРІЯ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «ЕПІЗОД З ЖИТТЯ ЄВРОПИ КРИТСЬКОЇ»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА	121
<i>Людмила ЛИСЕНКО</i> . НОВЕЛА О. ГЕНРІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ (ДО 150-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО АМЕРИКАНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА)	131
<i>Анна МАЗУРАК</i> . ПРО ВРОДЖЕНУ «КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ» ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДОКІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ПЕРІОДУ	137
<i>Василь МАРКО</i> . СІМ СЛІЗ ІВАНА ЧЕНДЕЯ	156

<i>Василь МАРКО</i> . НАБЛИЖЕННЯ ДО ШЕВЧЕНКА. АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ.....	165
<i>Олена ПОДИРЯКО</i> . ЛИСТУВАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ КОМЕНТАР ДО ЇЇ ТВОРЧОСТІ	172
<i>Олег ПОЛЯРУШ</i> . ОБ'ЄКТИВНО-ДРАМАТИЧНИЙ ДИСКУРС НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ „ПОЛІТИКА”	178
<i>Олександр РАТУШНЯК</i> . ВИКОРИСТАННЯ КІНОЕКРАНІЗАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ ШКОЛЯРІВ	189
<i>Олег ТАРАН, Лілія СУСОЛ</i> . ТВОРЧИСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО В КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ НЕОБАРОКО.....	198
<i>Тетяна ТИХА</i> . ІМПЛІЦИТНІСТЬ КОНФЛІКТУ П'ЄСИ С. ВОРОБКЕВИЧА «УБОГА МАРТА»	207
<i>Сергій ТУЗКОВ, Інна ТУЗКОВА</i> . ЗАГАДКОВОСТІ «БЕЛЬ РОЗ»: ПРО СТРУКТУРУ НЕОГОТИЧНОГО СЮЖЕТУ	212
<i>Марія ФОКА</i> . СИНЕСТЕЗІЙНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА П. ТИЧИНИ В АНГЛОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ	219
<i>Антоніна ЦАРУК</i> . ПОЕТИКА МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ У РОМАНІ АНАТОЛІЯ МОРОЗА «СПОДІВАНОЇ ЖДУ»	225
<i>Олександра ЦЕПА</i> . АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФАКТІВ ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 1837–1847 РОКІВ)	243
<i>Ганна ЦЕРНА</i> . КАТЕГОРІЯ ЩАСТЯ ЯК ОСНОВНА ДОМІНАНТА ПОВІСТІ І. ЧЕНДЕЯ «ІВАН»	254
<i>Надія ЧАСТАКОВА</i> . КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ НАУКОВИХ ПРАЦЬ ІВАНА ДЗЮБИ.....	263
<i>Олена ЧЕРНЯВСЬКА</i> . АРХЕТИП КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ: ФУНКЦІОНУВАННЯ В ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	270
<i>Василь МАРКО</i> . ЗАПРОШЕННЯ ДО ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА (РЕЦЕНЗІЯ)	277

ДЛЯ НОТАТОК:

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:
Філологічні науки
(літературознавство)

Випуск 111

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15526–4098Р від 19.06.2009 р.
«Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство)»

**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 14.06.2012. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 19,4. Тираж 300. Зам. № 6841

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
E-Mail.: mails@kspu.kr.ua*