

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

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:
Філологічні науки
(літературознавство, мовознавство)

Випуск 92

Кіровоград – 2010

ББК 80
Н 34
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 92. – Серія: Філологічні науки
(літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ
ім. В. Винниченка, 2010. – 476 с.

ISBN 966-8089-24-3

До Наукових записок увійшли літературознавчі та мовознавчі студії, у яких розглядаються найактуальніші проблеми сучасного винниченкознавства, що обговорювалися на Третій всеукраїнській науковій конференції «Творча спадщина Володимира Винниченка на тлі ХХ століття» (Кіровоград, 2010). Окремий розділ становлять різнопланові історико-літературні праці та рецензії.

Збірник адресований науковим працівникам, викладачам і студентам гуманітарних факультетів, учителям-словесникам.

***Випуск присвячується 130-й річниці від дня народження
Володимира Кириловича Винниченка***

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 4 від 30 жовтня 2010 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|------------------------|---|
| Семенюк О.А. | – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор). |
| Михида С.П. | – кандидат філологічних наук, професор
(відповідальний за випуск). |
| Клочек Г.Д. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Кучинський Б.В. | – кандидат філологічних наук, професор. |
| Лучик В.В. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Манакін В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Марко В.П. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Панченко В.Є. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Паращук В.Ю. | – кандидат філологічних наук, професор. |
| Ожоган В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Поляруш О.Є. | – кандидат філологічних наук, професор. |
| Семенець О.О. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Тузков С.О. | – доктор філологічних наук, професор. |
| Лаврусенко М.І. | – кандидат філологічних наук (секретар). |
| Романцевич В.К. | – редактор. |

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2010

РОЗДІЛ I

МЕГАТЕКСТ В. ВИННИЧЕНКА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА, ПСИХОЛОГІЧНА ТА ФІЛОСОФСЬКА РЕЦЕПЦІЇ



АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ПЕРЦЕПЦІЇ МАТЕРИНСТВА У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Любов БОГДАНОВА (Кіровоград)

У статті комплексно досліджено авторську перцепцію материнства в мегатексті В. Винниченка. Здійснено аналіз особистих авторських рис, які унаочнюють домінування архетипу матері, зокрема, психологізація жіночих образів, імпліцитність страху, перманентність самогубства.

Ключові слова: архетип матері, страх, мотив самогубства, нарцицизм, амбівалентність.

The author investigates perception of maternity in Volodymyr Vynnychenko' literary texts in detail. Dominating of mother's archaetype, particularly presence of fear, suicide' permanence and women image' psychologization are investigated too.

Key words: mother archetype, fear, suicide motive, narcissism, ambivalence.

Майже всі дослідники творчості Володимира Винниченка відзначають надзвичайну психологічність, напруженість, і, певною мірою, трагічність його творів. Літературні герої досить часто постають перед читачем у межових станах, коли їхні вчинки мотивуються тільки емоційними переживаннями. Українське літературознавство здійснило не одну наукову розвідку для того, щоб відшукати передумови подібного авторського генію.

Протягом останнього десятиліття з'явилися серйозні наукові праці, присвячені новому прочитанню літературної спадщини Володимира Винниченка та переосмисленню його особистого і громадсько-політичного життя, як синергійної складової творчого процесу.

Зокрема, художню майстерність і творчу еволюцію митця репрезентують праці таких авторитетних літературознавців, як В. Гуменюк, Т. Гундорова, М. Жулинський, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, Г. Сиваченко; дослідження психологічної структури особистості письменника – В. Агеєва, Н. Зборовська, Т. Гундорова, С. Павличко.

У своїх дослідженнях науковці акцентують увагу на деяких особистих рисах: надмірна психологізація портрета жінки, імпліцитна присутність страху, перманентність самогубств – у художньому світі й вразливість, депресія, складні відносини з матір'ю – у реальному житті Володимира Винниченка.

Уважаємо доцільним проаналізувати мегатекст автора крізь призму вищезазначеного, оскільки психобіографічні дані, присутні в художніх творах та епістолярії В. Винниченка, на нашу думку, є симптоматичними передумовами домінування архетипу матері в його творчості.

З погляду психоаналізу, психологія звичайної людини є моносексуальною, тоді як психологія творчої – бісексуальна. Як вважає психоаналітик Н. Зборовська, у психології митця-чоловіка дуже сильний «жіночий компонент» зумовлює підвищену сприйнятливості, чутливість і наявність «матріархальної свідомості» [6, с. 182]. У контексті нашого дослідження зазначимо, що надзвичайне знання В. Винниченком жіночої натури, психології, світосприймання та поведінки, яке більшою мірою зумовлюється глибокими і систематичними спостереженнями автора в цьому напрямку (про що свідчить його діаріуш), ймовірно може пояснюватися бісексуальністю його психології. При цьому, якщо психоаналіз вважає бісексуальну психологію митця неперетравленою гомосексуальністю, то аналітична психологія, на яку ми опираємося, пов'язує її з домінуванням архетипу Великої Матері [6, с. 182].

За К. Г. Юнгом, першим носієм материнського архетипу є, насамперед, конкретна мати, оскільки з початку життя дитина нероздільна з нею. Попри те, що психоаналітик називає матір «психічною і фізичною передумовою існування дитини», він зазначає: з поступовим дорослішанням і пробудженням «Я – свідомості» зв'язок між ними слабне й свідомість вступає в опозицію стосовно до безсвідомого, тобто – до своєї власної передумови, що призводить до диференціації Я і матері» [20, с. 239]. Подібна диференціація є невідворотною і природною, однак за індивідуальних обставин відбувається певне відхилення в бік поглинання материнським несвідомим слабкого «Я-свідомого», наслідком чого стає «материнська односторонність» як рання фіксація на прив'язаності до матері. Цю ситуацію Е. Фром називає головною причиною депресії, істерії, неспроможності до реалістичного подолання життєвих труднощів у житті дорослого чоловіка [18, с. 116].

Як зазначають біографи, стосунки Володимира Винниченка з його першим носієм материнського архетипу – рідною матір'ю, були досить складними. Оприлюднені В. Панченком листи матері до Володимира засвідчують наявність певного психологічного конфлікту між ними: «Ты, сын мой, почему-то меня давно не любишь...» [14, с. 13], що дає підстави говорити про певні наслідки невротичних станів, пережитих у дитинстві. Володимир був наймолодшою і єдиною спільною дитиною у своїх батьків – колишнього наймита Кирила Винниченка, і старшої від нього на п'ять років двічі вдови Євдокії Павленко. Родина не розкошувала, у тодішніх реаліях всім її членам доводилося багато працювати, тому ми припускаємо, що материнські почуття обтяженої великою кількістю справ жінки, крім Володі у матері було троє дітей від двох попередніх шлюбів, могли мати «дещо

амбівалентний характер і разом з ніжністю, теплотою і піклуванням про здоров'я і благополуччя дітей вона могла відчувати деяку неприязнь до них» [8, с. 156–172].

Варто зазначити, що, на переконання етнографа Б. Цимбалістого, мати відіграє особливу роль у ментальності українців, і характер української родини є цілком «матріархальним» – саме матері належить практично вся ефективна влада й саме вона має більший вплив на виховання і формування характеру дитини [19, с. 27]. Тому причина докорів, які містяться в листах Євдокії Онуфріївни до дорослого сина «...если ты, Володичка, не любишь и на жалеешь, как свою родную маму, то бог с тобой, я больше и писать не буду никогда...» [14, с. 13], є не лише наслідком диференціації між материнським архетипом і «Я-свідомістю», а й безпосереднім результатом неоднозначності материнської складової у виховному процесі. Безумовно, ми не будемо робити жодних висновків щодо сили материнської любові Євдокії Винниченко, проте, послуговуючись набутками психоаналізу, процитуємо З. Фрейда, який уважав любов матері до немовляти, якого вона годує і пестить, дечим «більш захопливими, ніж пізня приязнь до дитини, що підостає» [16, с. 88]. Цілком погоджується з цією думкою й інший психоаналітик Е. Фром, зазначаючи, що «материнська любов до дорослої дитини, любов, яка нічого не бажає для себе, – це, можливо, найбільш важка форма любові з усіх можливих і найбільш оманлива через легкість, з якою мати любить своє дитя в ранньому дитинстві» [18, с. 124].

Амбівалентність у стосунках між сином і матір'ю, генеза якої відбулася ще на підсвідомому рівні, унаочнюється в автобіографічних творах, зокрема, це стосується оповідання «Федько-халамидник», у котрому авторська перцепція материнського образу відбувається через цілковитий негатив: неласкаве ставлення до дитини, холодність, байдужість, грубість: «І за що мене Бог покарав таким сибірякою»; «Мати Федькова теж схопила Федька і так торсонула, що з того аж бризки посипалися» [2, с. 316].

Вивчаючи особистість В. Винниченка крізь призму психопоетики, С. Михида припускає, що саме своєрідна спроба компенсації дитячо-юнацьких розчарувань, зокрема «тіні між сином і матір'ю» [14, 14] могла стати поштовхом до творення образу надзвичайної жінки, яка втілювала б його ідеал [11, с. 56]. Бажання автора, висловлене на сторінках «Щоденника», дочекатися того часу, коли вся його душа «як переповнена насінням квітка, розкриється назустріч жіночому началу. І буде єдина плоть і єдиний дух» [4, с. 101], вказує на підсвідому ідентифікацію з жінкою, що в купі з гарним смаком, естетичним чуттям і тонко розвиненим Еросом, за класифікацією К. Г. Юнга є симптомами наявності материнського комплексу в чоловіка.

У своїх наукових працях К. Г. Юнг приділяв особливу увагу образу матері в чоловічій психології, який за своїм характером суттєво відрізняється від жіночої, оскільки для жінки мати уособлює її власне

свідоме життя, зумовлене статтю, а для чоловіка – дещо чуже, дещо, «що йому все ж належить випробувати, і що наповнено образами, прихованими в безсвідомому. Для чоловіка мати з самого початку має явний символічний зміст, чим, ймовірно, і пояснюється сильна тенденція ідеалізувати її. Ідеалізація – це прихований апотропаїзм (страх – Л.Б.); людина ідеалізує тоді, коли відчуває таємний страх бути вигнаним» [20, с. 244]. Страх присутній майже у всіх Винниченкових творах, він має різні масштаби, глибину й вияви, діапазон його напруги коливається від невинного дитячого остраху зайти в кімнату, де лежать Великодні паски, чи побоювання грозових хмар («Гей хто в лісі, обізвися», «Федько-халамидник») до німого жаху в очікуванні смерті дитини («Чорна пантера Білий Ведмідь», «Memento»), однак етимологія цього, одного з непростих і загадкових переживань людини полягає в авторській сублимації, дослідження якої, на думку професора В. Марка, є стежкою до розуміння причин психічних станів, позицій, мотивів, інтенцій і вчинків персонажів [10, с. 27]. «Як же тихо ти посміхаєшся... Чого ти так посміхаєшся страшно, дитино моя, життя моє?» [1, с. 301], «Тільки сама вся така, що страшно дивитись. Всю ніч билась головою об підлогу, а ми не давали. Ох, ця ніч! А тепер щось думає, сидить, як камінь, і думає, думає, аж страшно стає» [1, с. 314] і т.п.

Мотив самогубства як перманентне явище в художньому світі В. Винниченка літературознавці, зокрема, Т. Свєрбілова, вважають традиційною рисою екзистенційного стилю, і у своїх дослідженнях розглядають його тенденційність саме під таким кутом [15, с. 64]. Проте існують інші думки на генезу психології самогубства. Так, Е. Нойман називає його найважливішою передумовою домінування материнського архетипу, коли потенційний самогубець опиняється в «архетипній ситуації коханця, який бореться й опирається владі материнського уроборосу». Неминучій загибелі слабкої свідомості передує психологічна стадія протесту, називана психоаналітиком «пасивним бунтом проти Великої Матері» – пасивним, бо протест проти її влади завершується поразкою і смертю Его [13, с. 120]. Герої В. Винниченка, які вчиняють акт самогубства, проходять складні психологічні жорна, істерично шукаючи вихід із ситуації, і, кожен по-своєму, протестуючи проти важкої реальності. Скажімо, Чорна пантера Рита Каневич бунтує проти близької смерті сина: «Ти думаєш, я буду твій «очаг» берегти? На, маєш, я тобі тепер покажу! Слухай, о тобі заявляю: ти не хочеш піддержувати сім'ї, і я не хочу. Ти живеш для себе, і я буду. Хай Лесик помирає, мені все одно. Я не можу сидіти над ним і дивитись на те, як він гине» [1, с. 285]; Наталя Павлівна – головна героїня п'єси «Брехня» – проти викриття своєї подружньої зради задля спокійного й щасливого існування родини чоловіка: «Умри я – це для них в тисячу раз легше, ніж зрада! В тисячу раз! Це буде просто нещастя, але віра в щастя, в людину не розіб'ється. Розумієш?» [1, с. 160].

Опинившись у безвихідній ситуації і втопившись від психологічного напруження вони ламаються, обираючи смерть як єдиний засіб для примирення з дійсністю і поверненню до «уроборосу материнського світу», що «дає їжу й радість, захищає й зігріває, втішає й пробачає» [13, с. 31]. «І знаєш що я рішила? Знаєш? Що я вб'ю тебе, Лесика і себе! Я не можу жити без вас...» [1, с. 304], – заявляє Рита, спланувавши спільний відхід з життя. «Я не вірю. Досить ви показали це. А хоч би й любили, то краще смерть, ніж з примусу бути вашою. ...вашою я не буду, хоч би й згодилась на «лавровишневі каплі» [1, с. 173], – емоційно промовляє Наталя Павлівна, ще не розуміючи, що підсвідомість уже знайшла вихід – самогубство через отруєння ціаністим калієм, який так легко можна сплутати з «лавровишневими каплями».

Не винятком є і головна героїня п'єси «Memento», котру читач застає в гнітючій період ускладнення стосунків з коханим через вагітність, яку Антонина переривати не хоче, а майбутній батько – Кривенко – на цьому цинічно наполягає: «Та і в чому, власне, весь страх: в тому, що ти зробиш шматок живого, несвідомого м'яса мертвим, чи в тому, що даси цьому шматку зробиється людиною і примусиш на страждання його й інших?» [1, с. 45]. Неможливість захиститися від такої психологічної агресії з боку близької людини підштовхує Антонину до думки про самогубство: «Є ще один вихід... Моя смерть. Ти не віриш, що я можу вмерти?» [1, с. 24], «Що тобі? Тобі ж краще буде. Ну, й примиришся з моєю смертю. Все одно забудеш через тиждень...» [1, с. 46]. Автор не ставить трагічну крапку в житті Антонини, однак слова жінки біля тіла дитини «О, я тепер спокійна! Нема «memento» уже! Нема? Правда? Дивись! Дивись же!..» [1, с. 83] вказують лише на одне – невідворотності її рішення остаточно «розчинитися в єдності з уроборичною Матір'ю» [13, с. 33].

Крім дослідження імпліцитності самогубства як однієї із складових домінування материнського архетипу, п'єса «Memento» дає нам можливість розглянути письменницьке та власне чоловіче бачення найважливішої стадії материнства – вагітності, яку німецький філософ Ф. Ніцше називав єдиною жіночою розгадкою: «Усе в жінці – загадка, і все в жінці має одну розгадку: – вона зветься вагітність» [12, с. 66]. Судячи із щоденникових записів, В. Винниченко мав схожий погляд на жінку в період очікування дитини: «і враз дивне явище: жінка виразно почала відмирати, принада жіночності розтала, лишилася вагітна жінка, яка виконала свій акт і тепер не потребує чоловічої любові, вона вже немовби заповнена, і її чіпати не можна» [4, с. 406]. Сентенція ж філософа, що «чоловік для жінки – лиш засіб: метою завжди є дитина» [12, с. 66], цілком узгоджується з авторською перцепцією материнства, артикульованою головними героїнями п'єси «Memento» та «Чорна пантера і Білий медвідь»: «Та ти на шматки мене ріж, і я не віддам її тобі! Господи! Його дитина... Ха-ха-ха! Твого в неї нічого! Чуєш! Це моя дитина!» («Memento») [1, с. 32]; «О, моє єдине щастя, єдине сонце, моя

радість, біль мій солодкий, пекучий. Лесику! Лесю! Лесику! Посміхнись до мами, ось прийшла до тебе. Мама не дасть тебе нікому, мама безумна, але мама серце своє вирве для тебе... («Чорна Пантера і Білий Медмідь») [1, с. 301].

Материнські образи, створені В. Винниченком в обох п'єсах позначені такою надемоційністю і вразливістю, що доречно згадати думку деяких психологів щодо самої суті материнської любові, яка полягає в обожнюванні свого дитяти лише поки воно мале і повністю залежить від них. Таке любовне ставлення, зокрема, Е. Фром, частково пояснює інстинктом, який можна виявити і в самок тварин, і в людини, однак якою б не була роль цього інстинктивного фактора, психолог виділяє ще й специфічний суто людський психологічний фактор – нарцисичне начало. «Оскільки мати все ще відчуває дитя як продовження її самої, її любов і обожнювання можуть задовольняти її власний нарцисизм, тобто найважливішою материнською мотивацією є потреба трансценденції», у дитині вона виходить за межі свого Я, її любов надає її життю сенсу й значущості [18, с. 122]. І саме в неспроможності чоловіка задовольнити свою потребу в трансценденції через народження дитини, Е. Фром убачає причину його намагання вийти за межі себе, витворюючи рукотворні об'єкти й породжуючи ідеї. Висновок психолога цілком можна застосувати до літературних героїв обох п'єс, психологічна канва яких містить, з одного боку, нарцисизм матерів, які, перебуваючи лише «посередником між тілом дитини і середовищем в якому вона перебуває» [9, с. 388], мислять себе єдиним цілим з нею: «А я думала, що Лесика мого вже одняли. Одняли кров мого серця. ... дитино моя, життя моє? Лесику! Мама?. Пізнав. Пізнав маму? Пізнав свою кров» (Рита «Чорна Пантера і Білий Медмідь») [1, с. 301]; «Серце моє манюсіньке. Ша, Ша, любий! Тихо, моє хороше» (Антонина «Memento») [1, с. 72], з іншого маємо портрети батьків – талановитих художників, які знайшли вияв трансцендентності через мистецтво. Проте, якою б не була суть материнської любові, в обох п'єсах вінцем її стає трагедія, смерть відбирає синів в обох жінок. Дослідники, зокрема В. Панченко, убачають у цьому певну автобіографічність, оскільки письменник сам пережив трагічне батьківство – його позашлюбний син від Люсі Гольдмерштейн помер немовлям за невідомих обставин, і митець досить важко переживав як сам факт смерті дитини: «Останніми часами я мав багато важких переживань, які знов довели мою нервову систему до поганого стану. А оце недавно в мене помер син (трьох місяців) при тяжких обставинах. Це вкрай зопсувало мої нерви, і те, що я придбав у Парижі, пішло геть. Почуваю себе дуже погано...» (писав він в листі до Є. Чикаленка, оприлюдненому В. Панченком) [7, с. 73–183], так і докори Люсі, котра вважала Володимира Кириловича винним у загибелі дитини. Біографам достеменно не відомо, що саме означає «тяжкі обставини», і в чому саме колишня кохана звинувачувала

митця, тому висновки робляться на основі листа-відповіді В. Винниченка до Л. Гольдмерштейн.

Зважаючи на визнану автобіографічність п'єси «Memento», цілком ймовірно, що всі материнські підозри й докори, які не збереглися у листах, були вкладені у уста Антонини: «Заклинаю тебе всім дорогим тобі, талантом твоїм, твоїм життям, закликаю всім твоїм минулим і будучим, скажи! Скажи нам треба знать причину... Лікар, здається, помилився – у його круп, а не дифтерит. Чи може ти дав такої отрути, що не можна узнать? Він мучиться... Воно ж невинне! Що воно зробило тобі, пожалій муки його!» [1, с. 79].

Досліджуючи психічний стан людей, які пережили втрату близьких, З. Фрейд пропонує насамперед проаналізувати нав'язливі докори, виражені в побоюванні, чи не стали вони самі причиною смерті. Відкриваючи приховані пружини цього страждання, психоаналітик виявив, що в тих, хто оплакує небіжчика, десь ворухнулося таке, «самим їм невідоме, бажання, задовільнене смертю, що вони і спричинили б ту смерть, якби володіли для цього достатньою силою» [17, с. 85]. Така прихована в безсвідомому за ніжною любов'ю ворожість присутня майже у всіх випадках сильної прив'язаності до певної людини і являє собою класичний приклад амбівалентності людських почуттів, уважає З. Фрейд. Оскільки наше дослідження торкається перцепції материнства, то, застосувавши думку психоаналітика до материнських образів, ми віднайшли приховані підтвердження їхньої амбівалентності. У бесідах з чоловіком Рита Каневич неодноразово висловлює як абсолютну впевненість у невідворотності смерті: «Це – єдиний вихід. Або смерть Лесика, або продаж полотна» [1, с. 281], «Ні, ти йому боляче робиш! Ти його вбиваєш. Чуєш ти? Дитина помре. Помре!» [1, с. 284], так і підсвідоме бажання вбити свою дитину: «І знаєш що я рішила? Знаєш? Що я в'ю тебе, Лесика і себе! Я не можу жити без вас...» [1, с. 304]. Цілком прийнятним для вирішення любовної справи вбачалося вбивство своєї дитини через власне самогубство Антонині з «Memento»: «Я вмираю, і мені все одно... Я благаю тебе, годі, я не зміню своєї постанови, можеш бути спокійним: дитини у тебе не буде. І годі» [1, с. 45].

Зазначимо, що за К. Г. Юнгом смерть є одним з основних негативних символів материнського архетипу – уособленням Жахливої Матері, яка прагне прийняти дитину знову в себе [20, с. 33]. Тому імпліцитна та експліцитна символіка смерті, розвиненість трагічного начала в переважній більшості творів та психоаналітичне тлумачення біографії письменника вказують на амбівалентність перцепції материнства та домінування в його творчості архетипу матері, причому здебільшого в негативному значенні.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Вибрані п'єси: У 2 т. – К.: Мистецтво, 2008. Т. 1. – 336 с.
2. Винниченко В. Намисто. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.

3. Винниченко В. Щоденник (1921–1925). – Т. 1 – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – 500 с.
4. Винниченко В. Щоденник (1921–1925). – Т. 2 – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. – 498 с.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 4-е вид. – К.: Факт, 2007. – 148 с.
6. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.
7. Інститут рукописів НБУ ім. В.Вернадського. – Фонд 293. – справа 73–183.
8. Кісь О. Материнство і дитинство в українській традиції: деконструкція міфу. Соціальна історія. Щорічник 2003. Жіноча і тендерна історія / Під ред. Н.Л.Пушкарської – М.: «Російська політична енциклопедія», 2003. – с.156–172).
9. Крістева Ю. Полілог / пер. З фр. П. Тарашука. – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
10. Марко В. Сублимація страху в художньому світі В.Винниченка. Стаття перша // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. – С. 26–33.
11. Михида С. Особливість В. Винниченка у світлі психопоетики (теоретичні аспекти) // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. – С. 49–57.
12. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. З нім. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 425 с.
13. Нойман Е. Походження і розвиток свідомості. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 464 с.
14. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
15. Свербілова Т. Пророк Винниченка та самогубець Ердмана: Національний кут зору // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. – С. 63–70.
16. Фрейд З. «Спогади Леонардо Да Вінчі про раннє дитинство», пер. з нім. Р.Додельцева, М.Попова, – Спб.: «Азбука-класика», 2006. – 224 с.
17. Фрейд З. Тотем и табу. Психологія первісної культури і релігії. – Спб.: «Алтея», 1997. – 221 с.
18. Фром Е. Душа людини. – М.: Республіка, 1992. – 468 с.
19. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. – Нью-Йорк, 1956. – С. 26–43.
20. Юнг К.Г. Душа і міф: шість архетипів. – К.: Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – 384 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Богданова Любов Миколаївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка

Наукові інтереси: література доби модернізму, аналітична психологія

БРАТИ ТОБІЛЕВИЧІ ТА П'ЕСА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «РІЖНИМИ ШЛЯХАМИ» (ДЕЩО З ТВОРЧОЇ ІСТОРІЇ ДРАМИ)

Світлана БРОНЗА (Кіровоград)

У статті подаються цікаві факти з творчої історії п'єси В.Винниченка "Ріжними шляхами": участь у оголошеному І.Карпенком-Карим, М.Садовським та П.Саксаганським конкурсі та причини, через які п'єса так і не була виставлена на сцені, а в результаті і не друкувалася до цього часу.

Ключові слова: В. Винниченко, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський

In the article interesting facts from creative history of V.Vynnychenko's play "By Different Ways" are given – participation in the announced by I.Karpenko-Kariy, M.Sadovskiy and P.Saksaganskiy competition, the reasons of not being performed on the stage, and the results of not being published by now.

Key words: V.Vynnychenko, I.Karpenko-Kariy, M.Sadovskiy, P.Saksaganskiy

В кінці XIX та на початку XX століття театр відіграв величезну роль в українському національному житті, преси майже не було, книжок через цензурні утиски виходило мало, про українську школу годі й думати було, тільки в театрі широко лунало українське слово, незважаючи на те, що й п'єс було мало, бо цензура не дозволяла п'єси з життя інтелігенції, на історичну тему та перекладені – тільки з народно-побутового життя, та й то чіпати соціально-економічний бік не можна було. "Театр, – неодноразово казав І.Тобілевич (Карпенко-Карий), – це трибуна з якої найдалше може пролувати потрібне слово." [5, с. 3.]

Наприкінці 1902 року брати Тобілевичі, які на той час грали в об'єднаній "Малоруській трупі Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського й Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької", вирішили оголосити конкурс на кращу українську п'єсу. Метою конкурсу було, по-перше, оновлення репертуару трупи; по-друге, заохочення молодого покоління письменників до драматичного жанру; по-третє, реалізація можливості "пролувати потрібному слову" зі сцени.

Отож, у пропонованому дослідженні ставимо перед собою завдання висвітлити деякі нюанси п'єси В. Винниченка "Ріжними шляхами" до підмостків українського театру, що знайшли своє розкриття в листуванні І. Тобілевича (Карпенка-Карого) до С. Єфремова. Метою його є доповнити студії М. Кудрявцева, В. Марка, Л. Мороз, Л. Танюка та інших.

І.К.Тобілевич (Карпенко-Карий) у листі до С.Єфремова від 5 грудня 1902 року прохав про можливість надрукувати в журналі "Київська старина" оголошення про конкурс: "Я і брати: рішили назначить премію 300 р. за хорошу українську п'єсу з сучасного життя, п'єса повинна быть цензурована(*). В присуді премії повинні, між іншими членами, приймать участь Саксаганський і Садовський. Просимо написать таке як слід

оголошення в генварській книжці “Старини”(!). (Далі – помітки автора – С.Б.)

(*) – І займають цілий вечір (нерозб.) не менше 4-х акт.

(!) – рішили об’являть дві премії по триста руб. Так Ви і об’являть – дві. Премійовані п’єси поступають на рік в польованіє Сад[овського] і Сак[саганського].” [1, с. 3–4]

Відразу після цього листа І.Карпенко-Карий послав С.Єфремову іншого (лист від 7 грудня 1902 року), де детально було описано умови конкурсу, та хто буде відбирати п’єси до вистави: “Потім, обрадившись з братами, ми признали більше практичним зробити, якщо можна, в “Київ[ській] Стар[ині]” таке оголошення:

“Артисти: Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський просять українських драматичних письменників присилать їм нові, ніде ще на сцені не поставлені, дозволені цензурою до вистави на сцені – п’єси. Кожна така п’єса з сучасного життя, написана на малоросійській мові, коли вона буде признана Садовським і Саксаганським достойною для вистави – одбирає за першу виставу премію – сто п’ятдесят руб. За тим, п’єса зостається власністю Садовського-Саксаганського на один рік і оплачується звичайними авторськими за кожну виставу”.

Думаємо, що це краще і ближче до мети, ніж премійовка через комісію. Поки комісія збереться розібрать, то ми вже й поставимо на сцені. Крім того, нам треба, щоб п’єса подобалася нам, як артистам, котрі будуть її грати і дають власні гроші, а комісія може, більшістю, одобрить такі п’єси, котрі для вистави не годяться.” [2, с. 1–2]

У журналі “Киевская старина” за січень 1903 року № 76 було надруковано оголошення і умови конкурсу на кращий драматичний твір та підкреслювалося, що конкурс оголосили керівники української трупи І.Карпенко-Карий, М.Садовський і П.Саксаганський. [6, 352] Крім того, паралельно у одеській газеті “Южное обозрение” за 23 січня 1903 р. №2053 було надруковано повідомлення про звернення Карпенка-Карого, Садовського й Саксаганського до українських драматургів з проханням “доставлять им новые, еще не появлявшиеся на сцене, но дозволенные к представлению пьесы”. За кращі п’єси встановлювалася премія в розмірі 150 крб. “сверх обыкновенной поспектакльной платы”. [6, с. 350]

Серед інших “двох десятків” п’єс, які потрапили на конкурс до братів Тобілевичів, була й рекомендована С.Єфремовим п’єса В.Винниченка “Ріжними шляхами”. А тому в листі І.Карпенка-Карого до С.Єфремова від 27 червня 1903 р. знаходимо такі рядки: “П’єсу “Ріжними шляхами” я прочитав. Повістева і одноманітна надто. Повезу ще Миколі і Панасові (Садовському і Саксаганському – С.Б.), бо я не критик і, крім того, від них найбільше буде залежать: прийнять, чи не прийнять цю п’єсу на кон. Крім літературних дефектів, автор “без надобности” зачепив болячку – голод і це пошкодить в цензурі безперечно.” [3, с. 1–2]

А через місяць С.Єфремов отримав від Карпенка-Карого нового листа (від 28 липня 1903 р.) з детальним аналізом та низкою хиб, чому цю п'єсу не можна виставляти на сцені: “Нарешті п'єса “Різними шляхами” прочитана Панасом і Миколою. Вона не задовольняє їх і не подобається. Читали так довго через те, що вона написана на окремих листочках і не зшита, так що кожний приступає до читання дуже неохотно, бо читається найбільше тоді, коли чоловік після спектаклю лягає на ліжко одпочивать, а тут треба бережно перекладать листок за листком, пильнуючи, щоб не загубить, або не заправторить 4 страничку між 40 і т. д... Взагалі незграбно і погано написані рукописи завжди читаються неохотно. Та ще, як зауважить, що за цей час у нас сила драматичного хламу, то буде зрозуміла така затяжка.

Без всякого сумніву можна сказати, що автор “Різними шляхами” – має талант і п'єса його між двома десятками других, присланих нам п'єс, визначається літературними достоїнствами, але це не драма. Це повість.

Як її поправить – трудно пораять. Писать трудно, а поправлять – ще трудніше... Поправляючи, щось викидається, а замість викинутого треба нове поставити... А як ти це зробиш, коли те що треба викинути приросло до п'єси і подій, як голова до тіла?... Тема, як драматична, не цікава, не рухлива, в'яла... Комічного елемента, який би природою своєю свіжив сухоту теми – нема; а сама подія розвертається туго, без центра і необхідної енергії. Така п'єса слухається важко, бо аудиторії – не один чоловік... Повість чита[є] один, надоїло – поклав і прочитав другим разом, а тут слухай підряд!..

Комічний елемент з півнем надто штучний і водевільний... Ад'юльтер між Килиною і Урядником сам по собі грубо цинічний, противний... Слідователь, не натуральний. Він схожий більше на писаря нової формації, ніж на чоловіка з вищою освітою, котрому доручено таку важну в судовій справі функцію...

Крім цих головних хиб, урядник і голодні – болючі місця є, хоч вони зачеплені, здається, не дуже глибоко, а все ж доторкаються до таких речей, яких доторкатися заборонено... Жаль, що автор не взяв легшої теми, з якою йому б не так важко було б справитись.” [4, с. 1–3]

Таким чином, п'єса В.Винниченка “Різними шляхами” не була прийнята братами Тобілевичами до вистави через кілька найголовніших причин: саме перше – вона не мала дозволу цензури до постановки на сцені, а чекати його можна було і кілька років. Так, наприклад, свою драму “Тандзю” І.Тобілевич (Карпенко-Карий) чекав з цензури 8 місяців; а п'єсу “Підпанки”, написану 1883 року, Карпенко-Карий багато разів посилав до цензури, кожного разу змінюючи назву: “Що було, те мохом поросло”, “Сільська честь”, “Прислужники”, “Підпанки”, “Перед світом”, “Не так пани, як підпанки”; щоразу переробляючи викінчений твір, і лише 7 грудня 1904 року ця п'єса, надіслана до цензурного комітету під назвою “Прислужники”, була дозволена для постановки на сцені. По-друге, у п'єсі

хоч і не глибоко, але порушувалося питання голоду, а це вже причина для відмови цензури; по-третє, І.Карпенко-Карий, який добре знав закони сцени, убачав у ній брак драматичного руху. Всі ці причини і спровокували цілковите забуття тексту п'єси на ціле століття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лист І.Тобілевича (Карпенка-Карого) до С.Єфремова від 5 грудня 1902 р. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України – Ф. 120. – № 433. – С. 4.
2. Лист І.Тобілевича (Карпенка-Карого) до С.Єфремова від 7 грудня 1902 р. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України – Ф. 120. – № 434. – С. 2.
3. Лист І.Тобілевича (Карпенка-Карого) до С.Єфремова від 27 червня 1903 р. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України – Ф. 120. – № 436. – С. 2.
4. Лист І.Тобілевича (Карпенка-Карого) до С.Єфремова від 28 липня 1903 р. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України – Ф. 120. – № 438. – С. 3.
5. Тобілевич-Кресан М.І. Мій батько. До 50-річчя з дня смерті Івана Карповича Тобілевича. / Літературна газета. 13 вересня 1957 р., № 72. – С. 3.
6. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І.Карпенка-Карого (І.К.Тобілевича). – К.: Дніпро, 1967. – С. 3–451.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бронза Світлана Миколаївна – аспірантка Кіровоградського національного технічного університету.

Наукові інтереси: проблеми розвитку української драматургії кінця XIX – початку XX століття, творчість І.Тобілевича (Карпенка-Карого).

ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС У РОМАНАХ В. ВИННИЧЕНКА 1930–40-Х РР.

Марина ВАРДАНЯН (Кривий Ріг)

У статті досліджується психоаналітичний дискурс романів В. Винниченка «муженського циклу», який виявляється у сублимації, ідентифікації з персонажами, едіповій конфліктності, у тлумаченні масової психології, сновидіння, неврозу.

Ключові слова: сублимація, едіповий комплекс, проблема масової та елітарної свідомості, сновидіння, невроз.

The article investigates the psychoanalytic discourse of V. Vynnychenko's novels of «muzhen cycle», which appears in sublimation and identification of the characters, in Oedipus' conflict, and in mass psychology, dreams, neurosis interpretation.

Key words: sublimation, Oedipus complex, the problem of mass and elite consciousness, dreams, neurosis.

В. Винниченко – особистість зі складним, багатим, контрверсійним духовним життям. Його підхід до аналізу людської психіки в українській культурі на початку XX століття пов'язували з теоріями З. Фрейда. У своїй ранній творчості письменник торкався питань інстинктів, дітонародження,

кохання і статевих стосунків. У період т. зв. «муженського сидіння» (1934–1951) В. Винниченко створює романи «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Нова Заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!», у яких також не обходить увагою психоаналітичне вчення. За слушним спостереженням Г. Сиваченко, митець «сприймав психоаналіз як своєрідний світогляд, за яким відповідь на всі питання можна отримати з глибин власного несвідомого» [7, с. 149].

Психоаналітичний дискурс у романах В. Винниченка 1930–40-х рр. простежується в таких головних моментах: сублимації як перенесення прагнень у духовну сферу; ідентифікації з деякими персонажами; едіпового комплексу як механізму формування «мужності»; тлумаченні феномена масової психології, сновидіння, стану неврозу; мотивах «свідома / несвідома» жінка як наслідок непростих стосунків з матір'ю.

У психоаналізі під сублимацією розуміють перетворення сексуальної енергії в духовно-творчу. Літературні твори, як наголошував Я. Потканський, «є спробою вираження центральної фантазії митця» [6, с. 298]. Незадоволеність В. Винниченка дійсністю почасти була пов'язана із самотністю, штучним усуненням його з літературного процесу, з нереалізованими політичними амбіціями та особистою драмою письменника. Звертаючись до світу фантазії, він задовольняв свої прагнення продукуванням утопійних моделей світоустрою. Винниченків міф пов'язаний з ідеєю створення «нового раю», розбудовою справедливого соціального світу на засадах конкордизму, колектократії. Структура його творів указує на прихований зміст про пришестя нового Месії, який несе людству нові скрижалі. Пропонуючи новий, інший світ, він ідентифікував себе із Творцем.

Імплицитною формою вираження реального автора є персонажі так званого «старшого покоління» (батьки), які передають свій досвід і знання «молодшим» (синам). За З. Фройдом, усі художні твори по суті є «егоцентричними розповідями», тобто мають героя, який стоїть у центрі уваги і є проекцією самого митця [11, с. 113]. Проекціями самого В. Винниченка є Клод Бартел, Едуард Вольвен, професор медицини Матур («Лепрозорій»), Жак Ленуар і Жан Рульо («Нова Заповідь»), Сергій Іваненко («Слово за тобою, Сталіне!»). Образ же Івонни з «Лепрозорію» є проекцією ненародженої дитини В. Винниченка, психобіографія якого виявляє пошук інтелектуальної жінки, вибір якого був пов'язаний з жінкою єврейської національності (Н. Зборовська) та спрямований на особисту драму митця, що втратив свого новонародженого сина і більше не міг мати дітей.

Через образ письменника Клода Бартеля відчутна проекція постаті Винниченка-письменника, що є ідентифікацією на духовному рівні з домінантами мудрості й послідовників, батько Едуард Вольвен – це проекція постаті В. Винниченка в побуті в «Закутку», на його краще самопочуття завдяки конкордизму, пошуки свідомої жінки-матері та дитина, що є ідентифікацією на фізіологічному рівні з домінантами здоров'я,

родинне щастя. З образом професора Матура пов'язана ідентифікація В. Винниченка з ученим, автором концепції про глибоку недугу людства.

На образи оборонців колектократії Жана Рully й Жака Ленуара проектується самокатування і саможертвність В. Винниченка, що пов'язано із невдалою політичною кар'єрою. З їхньою смертю актуалізується поняття смерті для нового світу. Ототожнюючи себе з Пророком, який гине, віддає себе на пожертву в ім'я свого народу, автор тим самим відводить собі місію «учителя» людства, який несе йому «нову заповідь» життя. На образ Степана Іваненка проектується сповідальність В. Винниченка, яка пов'язана із роздумами про зраду і спокуту, із відповідальністю перед українським народом за спаплюжені мрії митця-політика сталінсько-більшовицькою системою.

Через одне з ключових понять фрейдівського психоаналізу – едіпового комплексу в романах 1930-40-х рр. простежується формування «мужності» як духовності людської особистості й «національної мужності». Засвоюють досвід своїх попередників, синтезують його та утверджують нову форму мужності Івонна Вольвен («Лепрозорій»), Панас Скиба («Нова заповідь»), Маруся Іваненко («Слово за тобою, Сталіне!»), які відповідають образам «культурних героїв»: захоплюються просвітництвом, здатні втілити ідею «гармонії», прагнуть побудувати «новий рай», створити справедливий світ на засадах конкордизму, колектократії.

Формування коду мужності Івонни Вольвен пов'язане з її народженням і вихованням. Після раптової смерті матері вона росла з братами. За психоаналітичною теорією, через смерть матері в Івонни не відбулася посиленна ідентифікація з її образом, не зміцнилося і не завершилося становлення жіночості, фемінного. Дівчина ідентифікує себе не з матір'ю, а з батьком, зміцнюючи чоловічі (мужні) риси свого характеру. Саме ідентифікація індивідуума з батьком, за З. Фрейдом, спричинює виникнення «Я-ідеалу», що «відповідає всім вимогам, які висувуються до вищого начала у людині» [8, с. 860]. Ідентифікація з чоловічим началом Івонни пов'язана з втіленням у життя теорії «рівності чоловіка і жінки». Героїня формує програму конкордизму й переростає свого «непослідовного вчителя» Матура, який виклав теорію дизкордизму. Таким чином, у сюжеті роману втілюється мотив конфлікту, пов'язаного з витісненням «батька» (в особі Матура) «сином» (в особі Івонни), у результаті чого утверджується нова форма мужності. Івонна постає як своєрідний образ митця, бо її покликанням стає вносити елемент гармонії в дизгармонію світу.

Українець і комуніст Павло Скиба як символічний «молодий син» синтезує досвід «батька» французького реформатора, носія ідеї колектократії Жана Рully, символічна смерть якого призводить до хаосу й сум'яття. «Романтичний голос батька» почутий «модерним сином», який і розбудує «новий рай». З образом Скиби пов'язана віра в духовну мужність і національне відродження.

Маруся Іваненко засвоює досвід архетипного національного батьківства (яким у творі є Т. Шевченко). Ідентифікація з батьком, за психоаналітичною теорією З. Фрейда, формує риси характеру мужності. Тим самим несвідоме витісняється (її роль інженю) й під впливом батьківської фігури («передати мій досвід, моє знання») формується Над-Я, що відповідає за культуру, синтезується батьківський досвід. Донька як інтелектуальна, свідомо жінка, переймаючи досвід батька, стає носієм елітарної свідомості. Саме такі свідомі жінки, на думку автора, мусять продовжити національний рід (народити модерносильних синів).

Опертя на національні традиції та європейська освіченість є запорукою відродження нації, появи нових українців, здатних збудувати нову державу. У такий спосіб розглядається й формування символічної національної мужності. Конфлікт розв'язується через пошуки «батькового коду мужності українського характеру» (Н.Зборовська). Сталін проектується як «чужорідне батьківство», носій варварства, що формує «несвідому масову людину», особистість-маргінала (Леонід, Вася Семечкін). На протигагу сталінсько-ленінському як «батьківському замінику чужого світу» (Н.Зборовська) образ Т. Шевченка постає уособленням архетипного національного батьківства, носієм елітства (українства, аристократизму), законодавцем і батьком державності, переймаючи досвід якого, «сини» формують мужній характер, що має привести до розбудови власної Державності.

У світлі вчення З. Фрейда можна розтлумачити проартикульовані В. Винниченком проблему масової та елітарної свідомості («Вічний імператив»), сновидіння («Лепрозорій»), стан неврозу («Слово за тобою, Сталіне!»).

З. Фрейд у праці «Психологія мас і аналіз людського Я» для з'ясування масової психології вживає поняття лібідо, а «формулу лібідозної конституції маси» виводить з едіпового комплексу, зокрема ідентифікації [8, с. 805]. У «Вічному імперативі» масова психологія відтворюється в сценах прилюдного виступу короля Франсуа III, який тлумачить феномен проводирів та «обожнення» їх масами, виходячи з «авторського права»; у сценах паніки натовпу після втрати своїх ідеологів; в осмисленні Морісом Бреном впливу маси на «душевне життя» окремої особистості, що пов'язане з афективними зв'язками в масі.

До роману «Лепрозорій» автор уводить сновидіння Івонни, яке є реакцією на враження дня (самогубство Клер) і завдяки якому вона приймає рішення створити програму конкордизму. Психічним подразником сновидіння Івонни є невдоволене бажання, яке в неї виявляється в бажанні знайти «вихід із прокажельні», поверненні відчуття радості, внутрішньої гармонії. Задоволення бажання становить зміст її сновидіння, у якому акцентними є три образи: лісу, сонця, собаки. Образи лісу, сонця вмотивовуються у сновидінні Івонни як враження від розповідей Матура про «загублений рай» та як спогади героїні з минулого, у яких відтворена

ідилічна картина її єднання з природою. У такому природному середовищі Івонна відчувала себе щасливою, тому в її сновидінні розкривається думка «гармонізації людини з природою», а бажання повернення до свого первісного стану виконується у формі «галюцинаторного переживання» відчуття щастя. Соматичним джерелом подразнення сновидіння Івонни є нервові подразнення від «водопровідної рури», звуки якої уві сні Івонни розкриваються через «гарчання собаки» і від якого вона прокидається. Саме з пробудженням Івонна відчула: «Ніякого неспокою, замішання, розгардіяшу в моїй душі вже не було» [1, 30]. З позиції фрейдівського психоаналізу, ця зміна внутрішнього стану героїні пояснюється таким чином: «Вночі непомітний для нашої свідомості весь матеріал спогадів та уявлень може зазнавати значних змін» [10, с. 175]. Своє сновидіння та зміну у внутрішньому стані героїня пов'язує з дією підсвідомості.

Через образ Катерини Семенівни зі «Слова за тобою, Сталіне!» В. Винниченко відтворює вплив суспільних процесів на розвиток травматичних неврозів. Учений Сергій Іваненко як психоаналітик діагностує хворобу Катерини Іваненко: «Коли вже раз нервова система піддалась тому жаху і примусила когось піти на таке злочинство, то вона йому вже більше не дасть визволення. Від самої згадки про ті муки вона сповнює все єство людини таким жахом, що губиться всяка воля до опору» [2, с. 252]. За З. Фрейдом, травматичні неврози, що виникають під час воєн, страшних життєвих катастроф, мають явні ознаки того, що в їхній основі лежить фіксація на моменті травми. Ця фіксація на певному відрізку свого минулого не дає змогу людині звільнитися від нього й тому теперішнє, та майбутнє залишаються їй чужими [9, с. 273–274]. Акцент на тому, що Катерина Семенівна «застряла на травмі», залишилась душею в минулому, робиться ще на початку твору: «А я все не можу забути Харкова, все мені раптом згадується той день (...), як мене муч...» [2, с. 100]. Сильні афективні переживання спричинили стан напівбожевілля Катерини Семенівни, що відтворено через її «чудні очі» та мовлення, наближене до плину свідомості.

Винниченкознавці неодноразово наголошували, що для творчості письменника притаманна тенденція негоції зображення образу матерів (В. Агеєва), обігравання мотиву «несвідома матір» і «випадковий син» (Т. Гундорова). В. Панченко витоки такого ставлення до матері зумовлює психобіографією письменника. Вивчаючи епістолярій В. Винниченка з батьками, дослідник акцентував, що в листах до матері Євдокії Винниченко відчутна «якась прохолода», «тінь між сином і матір'ю» [5, с. 13–14]. Цей біографічний факт, на думку дослідника, мав відбиток у творах В. Винниченка (роман «По-свій»). В. Марко підкреслював, що «в основі нестандартних жестів В. Винниченка були травми дитинства, внаслідок яких склалися непрості взаємини з матір'ю» [4, с. 135]. Цей момент, за припущенням Н. Зборовської, зумовив страх В. Винниченка перед

«несвідомим материнством» та пошуки свідомої інтелектуальної жінки як у реальному житті, так і в творчості [3, 264]. У дійсності це були мати Євдокія і кохана дружина Розалія Яківна. У творчості він проектував такі типи «несвідомих матерів» та ідеал аристократичної жінки як Рита і Сніжинка («Чорна пантера і Білий Медвідь»), Клавдія й Біла Шапочка («Записки Кирпатого Мефістофеля»), Крістіна й Сімона («Вічний імператив»), Івонна («Лепрозорій»), Катерина Семенівна й Маруся («Слово за тобою, Сталіне!»).

Катерину Семенівну зі «Слова за тобою, Сталіне!» зображено непривабливою й дворушною крізь погляд чоловіка. Вона як мати не має духовного зв'язку зі своїми дітьми, котрі мають бути відповідальними за долю нації. Негативне ставлення до образу Катерини Семенівни як «несвідомої матері» переноситься й на сина Леоніда, який не отримав духовного зв'язку з матір'ю, тому постає як тип «нової радянської людини» – homo totalitaricus. Образ Леоніда розкодовується як «несвідомий модерний син». Ставлячи вимоги партії як «чужорідної ідеології» вище за родинні, він утрачає зв'язок із національним «батьківським кодом мужності». Тому слухними є зауваження Н. Зборовської про те, що «страх свідомого батька перед таким несвідомим модерним сином у творчості В. Винниченка виявився пророчим» [3, с. 276]. Через образ Леоніда простежується позиція автора стосовно кризи маскулінної культури.

Підсумовуючи сказане, додамо, що життя і творчість В. Винниченка дає безліч підстав для психоаналітичного дослідження. Психоаналіз – ключ до психології творчості В. Винниченка, до розкриття прихованих аспектів у його текстах, до осмислення моделі світу, особистого міфу про гармонію всесвіту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Лепрозорій // Вітчизна. – 1999. – №5–6. – С. 20–80.
2. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». – К., 1999. – 440 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006. – 504 с.
4. Марко В. Стежки до таїни слова. Літературознавчі й методичні студії. – Кіровоград, 2007. – 264 с.
5. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. – К., 2004. – 288 с.
6. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006. – С. 292–312.
7. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003. – 280 с.
8. Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. – М.; Харьков, 2006. – 864 с.
9. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – СПб, 2007. – 480 с.
10. Фрейд З. Толкование сновидений. – СПб, 2006. – 512 с.
11. Фрейд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 109–116.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Варданян Марина Володимирівна – кандидат філологічних наук, помічник ректора Криворізького державного педагогічного університету.

Наукові інтереси: проблеми літературного процесу 1920-50-х рр.

ПАРодІЙНА СТИХІЯ П'ЕСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «МОЛОДА КРОВ»

Наталія ВІННІКОВА (Київ)

У статті досліджуються пародійні риси п'єси Володимира Винниченка "Молода кров". Розглянувши історію дослідження цього питання, подано аналіз пародійності ідейно-тематичного спрямування, сюжету та образної системи твору.

Ключові слова: пародійність, природа пародійної стихії, комізм, іронія, сатира.

In the article the parody lines of play "Young blood" by Volodymyr Vynnychenko are probed. Analysis of parody of ideologic thematic direction, of the plot and imaginative system of the work is given, considering history of research of this question.

Key words: parody, mock disaster nature, humor, irony, satire.

На межі ХІХ – ХХ століть українська література відчувала гостру потребу естетичних переорієнтацій, до якої призвели, з одного боку, відроджувальні національні процеси, а з іншого – тісніші контакти з Європою. Українська драматургія межі століть теж зазнавала змін: закінчувалася діяльність класиків нової української літератури й, зокрема, корифеїв українського театру, розпочиналися нові інтерпретації реальності, а головне – змінювалися критерії та цінності. У такій ситуації В.Винниченко намагався не лише осмислювати й оцінювати дійсність, а ще й прогнозувати хід її розвитку. Його п'єси сприяли модернізації українського театру та виведенню його на європейський простір.

У 1913 р. В.Винниченко написав п'єсу "Молода кров", яку обрано об'єктом дослідження нашої статті. Того ж року цей твір був надрукований у журналі "Дзвін". Уже тогочасна критика визнала п'єсу як таку, де "...автор сміливою рукою розкриває (...) завісу і показує, яка справді безодня лежить у відносинах поміщицького кола і селянського, показує, оскільки здеморалізоване наше селянство, принаймні частина його, тою культурою міста, яка, як найлютіша пошесна хвороба, калічить його душу" [1, с. 284].

Були й недосить схвальні оцінки. Так, Ю.Смолич зазначав, що "Молода кров", як і більшість комедійних творів письменника, відзначається "грубою ідеологічною конструкцією, примітивним натуралізмом та схематичністю персонажів" [5, с. 159]. А М.Євшан назвав п'єсу "драматизовано аферою", темою для гуморески, зовсім не вартою того, щоб її розводили на чотири дії" [3, 2 с. 87].

Деякі літературознавці звертали увагу на присутність пародійності в жанровій структурі "Молодої крові". Так, Ю.Смолич припускає, що п'єса

була задумана “як сатира на мелодрами М.Старицького і М.Кропивницького, що надто ідеалізують наше селянство”. В.Панченко в монографії про В.Винниченка стосовно цього твору зауважує, що драматург, “пародіюючи штампи (зокрема, поширений сюжет про нещасливу любов бідної дівчини до панича)”, сам їх використовує. “Винниченкова латентна критика, – стверджує дослідник, – не означала, що у власній літературній практиці він сам поривав з традицією, навіть тією, яку висміював” [7, с. 247].

Як слушно зауважує С.Михида, у “Молодій крові” В.Винниченко “...пародіює старе літературне замилювання українським селянством (...), ...створюючи (...) непривабливу картину духовної деградації українського суспільства на різних соціальних рівнях. Він виконує головне завдання драматурга, який взявся писати комедії – висміювати, пародіювати і... змінювати свідомість” [5, с. 162].

В.Гуменюк справедливо стверджує, що пародійна стихія в драмі “Молода кров” “...є настільки важливою, що набуває жанрового оформлення” [2, с. 207]. А в книзі “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття” слушно помічено, що в комедії “Молода кров” “...виявляється сатирично-шаржове спрямування, установка на пародіювання літературних кліше як української драми (...), так і жанрових кліше комедії (драми) класицизму й просвітництва, міщанської драми, водевілю” [8, с. 117]. Цілком підтримуємо думку авторів монографії про те, що в розгортанні драматичної дії п’єси “...пародіюються сталі ознаки комедії класицизму й Просвітництва: залежність розв’язки від суб’єктивного рішення” [8, с. 117].

Та, незважаючи на майже унісонне відзначення літературознавцями вагомої ролі пародійних елементів у творі, критика залишає поза увагою деталізоване розкриття суті пародіювання у п’єсі “Молода кров”. Саме цим і зумовлене обрання нами теми дослідження, у якому спробуємо проаналізувати природу пародійної стихії п’єси “Молода кров” В.Винниченка.

Завдяки ефективному використанню прикметного для Винниченкової творчості принципу “театр в театрі” митцеві в п’єсі “Молода кров” вдається досягти влучного комізму, що часом переходить в гостру сатиру. Цілком підтримуємо погляд В.Гуменюка про те, що цей принцип драматург у “Молодій крові” використав “...у пародійному ключі” [2, с. 206].

Свого часу в українській реалістичній літературі загалом і в драматургії зокрема поширення набув сюжет нещасливого кохання представників різних суспільних верств, зокрема молодого панича й простої селянки. Як завжди, він мав трагічний фінал: М.Кропивницький “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Дай серцю волю – заведе в неволю”, М.Старицький “Не судилось”, І.Карпенко-Карий “Суєта” та ін. Подібні сюжети добре відомі ще з народнописенної творчості.

У “Молодій крові” за допомогою прийому “театр у театрі” драматург не просто самобутньо трактує поширений сюжет про нещасливе кохання бідної дівчини та панича, а подає витончену пародію на його шаблонне використання в українській мелодрамі. Романтична піднесеність, сльозливе народницьке замилювання не духом, а зовнішнім забарвленням сільських звичаїв та обрядів стали предметом висміювання та пародіювання. Отже, в основі драматичної дії аналізованої п’єси – пародіювання типового сюжету зваблення паном селянки.

У центрі п’єси – панич Антось Морочинський, закоханий у служницю – не бідну селянку Ївгу. Він, окрилений мріями про учителювання, хоче вступити в шлюб з Ївгою. Але мати Антося – багата поміщиця-вдова – проти весілля. Молодий панич залучає на допомогу свого дядька Макара Макаровича, старого вченого, який намагається з наукового погляду довести, що зіпсовану дворянську кров Антося слід оздоровити “молодою кров’ю” служниці. Боротьба триває протягом трьох актів. Паничу навіть доводиться використати забобонність своєї матері. Згодом Морочинська дає згоду на весілля. Батько ж Ївги Клим мав теж свій план – видати свою доньку заміж за багатого пана. Проте на третій день весілля давній коханець Ївги Панас через недостатню плату нареченої розказує всю правду Антося про зрадницьку натуру Ївги – шлюб зазнає краху.

У п’єсі показано представників різних соціальних груп і поколінь на рубежі епох. Тут змальовано поміщицьку родину Морочинських. Поміщиця-удова Лена Морочинська панічно боїться шлюбу сина з мужичкою, бо її панське честолюбство не допускає щастя сина з мужичкою: *“...хоч ріжете мене живою, а того не буде. Помру я, тоді хоч усі побратайтеся з мужичкою. А я – дворянка і за стіл з мужичкою не сяду”* [1, с. 55], проте додає: *“...Коли б хоч проста бідна мужича сім’я, а то ці багатії, я не виношу їх. А ще й Клим, там просто така п’явка, такий навук...”* [1, с. 79]. Поміщиці з такими поглядами ще не було в українській літературі.

Морочинська крізь пальці дивиться на розваги свого сина із сільськими дівчатами. У п’єсі неодноразово згадується Килина, яку свого часу звів і покинув Антось: *“Та хто йому боронить? Хіба я йому слово сказала, як він з Килинкою водився?”* [1, с. 69]. Морочинська – набожна та забобонна: вона *“злякано хреститься”* [1, с. 50] та постійно вигукує: *“...хай хранить Господь милосердний...”* [1, с. 49]; *“Ох, Боже мій!”* [1, с. 49], *“...хай Бог боронить!”* [1, с. 50]; *“...хай простить мене Бог...”* [1, с. 75]. Саме під впливом спланованого Антосем “ворожіння” баби Саламахи вона дає згоду на “нерівний” шлюб.

Син Морочинської Антось – це пародія на безхарактерного, безвольного молодого панича, такого, наприклад, як Борис Воронов. Антось – ледачий, на що вказує його дядько Макар Макарович: *“А ти все лайдачии? На службу не хочеш? Для чого ж університетські лавки*

протирав?” [1, с. 54], *“Ні до хазяйства, ні до служби в його нема охоти...”* [1, с. 71]. Це благодушний молодик, що доходить до екзальтованості у своєму захопленні поезією сільського побуту, добродійностями простолюду. Він мало не з хлестаковською піднесеністю говорить про своє майбутнє подружнє життя: *“Ех, Їсю, переїдемо в город, зараз тобі учителів, книжок. (...) А потім здаси екзамен, построїмо в нашому селі чудесну школу, ти за вчительку, я за вчителя”* [1, с. 46].

Антось, на відміну від Ївги, насправді закоханий у неї і не зважає на різницю їхніх соціальних статусів – він твердо вирішив зробити все можливе для одруження: *“...Я согласен покликати до матері бабу Саламаху. Хай поворожить. (...) може, хоч Саламаха її налякає”* [1, с. 64]. Проте поряд із цим Антось відверто визнає свої колишні провини (стосунки з Килиною): *“Винен, правда, не криюсь. Ну, а тепер хочу загладити свою вину”* [1, с. 46].

Панич не цурається селян. Тому й сільські парубки оцінюють його так: *“Панич – хороший чоловік, тут що не кажи. І простого народу не цурається, допомогти коли, так перший чоловік. З хлопцями співати ходять... (...) Биться з таким чоловіком – гріх просто...”* [1, с. 59], *“Хороший чоловік, видно”* [1, с. 58]. Антось полюбляє ходити в українській “мужицькій” одежі, розмовляти українською “простонародною” мовою, бувати вечорами серед селянської молоді. Позитивними виступають його роздуми про подальше майбутнє: *“...спродаю землю, а на ті гроші настрою шкіл, та й будемо учить дітей. Та не тільки дітей, а й усяких, і старих”* [1, с. 57]. Здається, що панич і справді прагне зробити добре діло, не беручи до уваги соціальний статус людей. Проте в цьому сюжетному пасажі Антось у своєму, здавалося б, благородному бажанні пародіює образ студента-агронома Горнова (*“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”*) – ліберального інтелегента зі своїми обмеженими культурницькими ідеями та планами, які, зрозуміло, не можуть розв’язати назрілих проблем дійсності.

Ще один член родини Морочинських – Макар Макарович, брат поміщиці, через якого В.Винниченко гостро та влучно висміює національне “народництво” та “культурництво”, розпочате ще в оповіданні “Антрєпрєнєор Гаркун Задунайський” (1903). Макар Макарович підтримує свого племінника Антося: *“...я люблю Антося і бажаю йому всього доброго”* [1, с. 71]. Проте ця підтримка має пояснення: Макар Макарович прагне урятувати свій рід, освіживши “стару” дворянську кров “молодою” селянською: *“От іменно через те, що дворянська кров, то й треба її змішати з чистою, молодю кров’ю...”* [1, с. 68]. І саме після цих слів назва твору, його ідея набувають іронічно чіткої визначеності. Брат ставить Морочинській риторичне запитання: *“Що краще: чи дегенератка-інститутка “благородної” дворянської крові, чи здорова духом і тілом дівчина з народу?”* [1, с. 55].

Проте “благородне” бажання Макара Макаровича відтіняється його любов’ю-ненавистю до “сільської ідилії”. Вона, за уявленням брата Морочинської, виявляється у народних обрядах, піснях, традиціях: “...я люблю (...) Народні обряди... (...) Каравай там, гілля, чи як то у них називається? Потім співають. (...) От це буде дійсна сільська ідилія!” [1, с. 79]. Проте насправді у творі у виразно шаржованому ключі подано хворобливе несприйняття Макаром Макаровичем складових “сільської ідилії” – роїв мух: “Брудно... Мухи скрізь... І некультурні люди” [1, с. 55], “сільської” їжі: “А на обід, розуміється, борщ і свинина. Як з’їси, так і замреш, як... мумія, год на сто” [1, с. 55], крику півня: “Він (півень. – В.Н.) мені витягнув усі нерви своїм криком” [1, с. 69], гарчання собаки: “Здоровенна собарлюга вистрибує на тебе, трохи не хапа за гарло, рявка, як з гармати... (...) Для якого чорта (...) тобі собаки? (...) ...тільки родичів одганяти і нерви їм псусувати” [1, с. 76]. Зрештою, він зізнається: “...я не можу виносити ваших варварських ідилій, цих півнів, мух, гавкоту собак, хрюкання свиней, ваших криків. Я від вашої сільської “тишини” скоро збожеволю” [1, с. 69].

Макар Макарович повсякчас поривається в місто, у спокійну тишу свого кабінету. Його не те, що не цікавить, його дратує реальна дійсність. А тому він нездатен розгледіти справжню суть Ївги, його оцінка визначається виключно враженням від зовнішності дівчини: “...з таким лицем, як у неї, не може бути погана душа” [1, с. 71]. Найголовніше для нього – втілити свою теорію “молодої крові” в життя. І всім, хто не підтримує його “прогресивної” теорії, і зокрема Морочинській, докоряє: “...старовина з тебе так і випирає з усіх боків” [1, с. 56], адже “варвар боїться змішати свою кров, а люди двадцятого віку повинні знати, що цей страх – погубитель для них” [1, с. 69].

Типаж “дядюшки-визволителя”, добре відомий з комедії Просвітництва, набуває пародійного характеру: Макар Макарович виголошує адорації науці й сучасним поглядам на оздоровлення суспільства, разом із тим готовий утекти від “сільської ідилії” через крик півня. Пародійна спрямованість персонажа дається взнаки у викритті злочинності його так званої “доброчинності”.

Степан Макарович – ще один брат Морочинської – постає у творі зарозумілим паном, здатним вилятися: “Мужичва подла” [1, с. 56], але водночас він єдиний персонаж, котрий сприяє утвердженню високих норм поведінки панів та селян і здатен реально оцінити поведінку племінника. Він переконаний у тому, що треба діяти й жити лише по совісті та закону: “Розпушта нас губить! (...) Ні закон, ні совість, ніщо нас не здержує. Дисципліни, порядку у нас немає. (...) Ми самі даємо приклад беззаконія, безпорядку, а хочемо, щоб був закон і порядок. (...) Буде! Або закон, або нічого” [1, 7 с. 0]. Тому Степан Макарович докоряє Климові у вихованні

доньки: *“А ти нащо так свою дочку виховав, що вона заводить всякі штуки з паничами?”* [1, с. 51].

Найактивнішою дійовою особою п'єси є Ївга, дочка заможного й нечистого на руку селянина Кліма. Вона, як і батько, діючи хитро та підступно, хоче стати панночкою. Насправді недалеко дівчина – недаремно Панас сміється з окресленої Антосем перспективи після весілля зробити Ївгу вчителькою: *“От так учителька буде, ге-ге-ге, Їсько, а чого вчитемеш, га?”* [1, с. 57] – вона кмітлива в досягненні своєї підступної мети закохати в себе панича й одружити його на собі. Дівчина ставить ціль, і попри все, намагається досягнути її.

Образ Ївги – пародія на персонажі п'єс М.Кропивницького (Оксана Завада) та М.Старицького (Катря Дзвонарівна). Будучи неписьменною, Ївга, на відміну від її попередниць, у духовному та моральному планах стоїть нижче панича. Перед Антосем дівчина настільки майстерно грає роль бідної наймички, що той і не здогадується про істинну егоїстичну сутність її намірів. Ївга не гребує будь-якими засобами для досягнення своєї мети: дівчина нагадує Антосеві історію з Килиною: *“Я не можу бути у вас... З мене все село сміється. Проходу нема”* [1, с. 46], користується послугами ворожки: *“Я послала Явдошку по бабу Саламаху”* [1, с. 64], майстерно грає соромливі погляди та сльози з риданнями аж до наміру покинути службу в Морочинській: *“Простіть, пані. Тато велить додому йти. (...) Там за мене поки що Пріська буде”* [1, с. 56], а також підкупляє наймита Панаса (колишнього свого коханця), аби вив собакою в куцах і вселяв моторошні передчуття в серце лякливої пані.

Відразу після весілля Ївга *“скоро в панів перебралася”* [1, с. 85] і показала свою справжню натуру: вона дозволяє собі грубість у ставленні до соціально нижчого за неї: *“Я тепер законна жона свого мужа, мурляко. А мій муж – то твій пан. А ти – мій слуга”* [1, с. 84]. Із Антосем вона говорить гордо: *“Я тобі не наймичка! Закон брав зо мною”* [1, с. 86], та ще й ображає чоловіка: *“Гадюкою сичить на мене, що вчителькою йому не хочу бути. Не бачила щастя! Я в батька лучче жила, як твої вчительки. Для того за тебе такого пішла, щоб в злиднях жити?”* [1, с. 86], або ж: *“А ти, якби був порадошний муж, оборонив би мене... (...) Якесь мурло, хамло приходить сюди й кидає на мене болотом. Що я, полюбовниця твоя якась, чи що?”* [1, с. 85]. Навіть Панас визнає: *“Жаль мені (...) Антося, що порадошний чоловік та з такою стервою собі світ зав'язав”* [1, с. 85].

На відміну від своєї попередниць, Ївга зображена підступною та брехливою. Підмовивши свого колишнього коханця Панаса взяти участь в афері й допомогти їй вийти заміж за Антося, вона не хоче віддавати йому відпрацьовані гроші, на що Панас їй різко відповідає: *“Сама ти крутиши, стерво! (...) Хто казав, що двісті рублів до весілля і двісті по весіллі? (...) От візьму та докажу твоєму розумнику, яка ти чесна, і будеш знать. Кривиться! Не кривилась, як бігала до мене в стайню. Двісті рублів давай!”*

(...) *Не согласен*” [1, с. 58]. Але Ївга не боїться, навпаки, вона ще й погрожує Панасові: *“Не согласен, не треба. (...) То йди (...) Тільки знай, що завтра ж з економії полетиш. Чи повірять він тобі, а полетить – полетиш... (...) Дурний ти, і дурний піп тебе хрестив*” [1, с. 58]. До речі, не лише один Панас постає продажним серед простих людей. Тут і Явдошка докоряє Антосю за несвоєчасну плату за виконану нею послугу: *“А ви обіщали хустку й сережки, та все не приносите!”* [1, с. 61]. Через ці образи пародіюються чесні, працьовиті сільські хлопці та дівчата, які були зображені в п’єсах М.Кропивницького, М.Старицького та ін.

Аби ще більше підкреслити предмет пародіювання, В.Винниченко навіть укладає в уста Ївги запитання: *“Ой Боже мій, що ж вони зо мною роблять?! За що ж вони з мене знущаються?!”* [1, с. 88], подібно до того, яке ставить Катря Дзвонарівна з драми М.Старицького: *“За що знущастесь? Що я вам учинила? Кого я занастила?”*.

Ницу натуру Ївги можна виправдати лише одним – виховувалася дівчина та й живе атмосфері, де все тримається на фальші, підлабузництві, брехні, цинізмі та доносах. І сам батько Ївги Клим сприяє розігруванню любовних сцен дочкою: *“А коли по закону, так і панич тобі рівний. Закон всіх рівняє. Зв’яжи законом, і не розрубати сокирою”* [1, с. 60], адже *“Щастя – як птиця, випустиш – не піймаєш. Лови його в десять рук”* [1, с. 59], – говорить Клим. Чи не найповніше розкривається егоїстична натура Кліма в характеристиці Морочинської: *“...Клим (...) така п’явка, такий навук...”* [1, с. 79]. Не зупиняє Кліма й викриття його задуму – він ще й погрожує своїм новим родичам: *“Знаєш, що по закону за такі слова?”* [1, с. 88], *“Пожалуйте в суд, по закону, а не так”* [1, с. 88], та вимагає в Морочинських гроші: *“Коли хочете, щоб ми пішли, пожалуйте на стіл десять тисяч карбованців!”* [1, с. 88]. Образ Кліма перегукується з персонажем М.Кропивницького Гордієм Поваренком – пристосуванцем та перевертнем, морально зіпсованим умовами капіталістичного міста, який будь-що прагне досягти жалюгідної мети: мати власну шевську майстерню. А Клим – будь-що видати свою доньку заміж за панича.

Натомість рідний брат Кліма Микита одразу в ремарках твору, які, окрім “означуваності”, мають ілюстративно-характеротворче значення, постає *“добродушним на вигляд”* [1, с. 48], який і справді хоче встановити справедливість, бо, як сам зізнається: *“За правду я в огонь і в... куди вгодно піду”* [1, с. 48]. Спочатку він викриває рідного брата Кліма (*“Так как же ты смів забрать землю у рідного брата?”* [1, с. 48–49]), пізніше – його егоїстичну сутність, одруження Ївги з паничем. Микита робить спробу розкрити очі й панам: *“Паничу, золоте серце, не довіряйтесь цьому гаду, он хоче вас обманить. Он свою дочку, мою, звинить, племінницю, хоче за вас заміж віддати”* [1, с. 73].

П’єса написана різними мовами, що, на думку автора, очевидно, повинно було точно відтворити наявний тоді стан щодо мови. У творі багато

лайливих та просторічних слів, що надає комізму п'єсі, а іноді й сатиричного її звучання. Так, Ївга дозволяє собі висловлення: *“Пішов к чорту!”* [1, с. 68], *“Дурак! Пошов вон! Свиня! (...) Мерзалець!”* [1, с. 84], Панас теж не відстає: *“...хай воно сказиться”* [1, с. 49], *“От дурна стара, хай тобі западеться!”* [1, с. 50]; Семен: *“сукин кот”* [1, с. 59]. Мова персонажів рясніє влучними прислів'ями, приказками, фразеологізмами: *“Високо несешся, а низько сядеш”* [1, с. 48], *“На щедру землю щедрі й дощі падають”* [1, с. 65], *“В кого (...) люлька й табачок, тому й празничок”* [1, с. 66], *“Язиком мели, що хоч, а рукам волі не давати. Бо я теж махну так, що й юшкою умієшся тут”* [1, с. 67], *“В кого думка швидка, в того й ноги швидко ходять”* [1, с. 65]; *“Оттуди к лихій годині!”* [1, с. 68].

Як бачимо, В.Винниченко в п'єсі не створив жодного позитивного персонажа. У творі він викриває нікчемність та жорстокість не лише панського, а й селянського “болота”, всіх його учасників. Драматург фактично спародіював персонажів, які побутували в народницькій літературі: надміру любляча та чванлива мати-поміщиця (Морочинська), розпусний і м'якотілий панич (Антось), приваблива покоївка-наречена (Ївга), справедливий ветеран-вояка (Микита). А також за допомогою пародійних засобів та прийомів, у такій собі пародії на любовну драму, спробував розв'язати наявня суспільно-політичні проблеми розробкою та втілення морально-етичної тематики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Вибрані п'єси: У 2 т. / Вступ. ст. М.Г.Жулинський. – К.: Мистецтво, 2008. – Т.2. – 288 с.
2. Гуменюк В.І. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 338 с.
3. Євшан М.Й. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм., прим. Н.М. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
4. Макарова Т.М. Духовність як ознака панства й селянства у п'єсі В. Винниченка “Молода кров” // Наукові записки. – Вип. 61. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 181-186.
5. Михида С.П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
6. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії. – К.: Ін-т літ-ри НАН, 1994. – 206 с.
7. Панченко В.Є. Будинок з химерами. – Кіровоград: Народне слово, 1998. – 272 с.
8. Свєрбілова Т.Г., Малютіна Н.П., Скорина Л.В. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.
9. Тхорук Р.Л. Комедії Володимира Винниченка // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – 2002. – Вип. XII. – Рівне: РГДУ. – С. 58-72.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віннікова Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, завідувач науково-методичного центру досліджень, наукових проектів та програм Київського університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: українська літературна пародія.

**РОДИННО-ІНТИМНИЙ КОНФЛІКТ У П'ЄСАХ
В. ВИННИЧЕНКА «НАД»
ТА І. КОВАЛЬ «ПОГАНСЬКІ СВЯТІ»**

Тетяна ВІРЧЕНКО (Кривий Ріг)

У статті охарактеризовані особливості родинно-інтимного конфлікту в двох типах родини – проблемній та конфліктній. З'ясований основний прояв відсутності спільних родинних цінностей – існування особистісних «Я», замість сімейного «Ми».

Ключові слова: родинно-інтимний конфлікт, художній конфлікт, тип родини.

The article described features of domestic intimate conflict in the two types of family – problems and conflict. Agreed common manifestation of lack of family values – the existence of personal «I» instead of the family «We».

Keywords: domestic conflict intimate, artistic conflict, family type

Драматургія Володимира Винниченка – вдячний матеріал для дослідження художнього конфлікту. Це беззаперечно довів С. Михида у праці «Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка»: «молодий письменник виявив здатність не тільки винайти життєвий конфлікт (а винайдення конфлікту – це творча проблема, вирішення якої є однією з характеристик художнього мислення письменника), а й художньо його реалізувати. Мова йде про поетику конфлікту, тобто про уміння письменника втілити його у художню плоть» [7, с. 24].

Характеристику конфліктів у драматургічній спадщині письменника бачимо і в інших окремих дослідженнях літературознавців. Так, Ю. Смолич уважає, що «Драматичні колізії Винниченкових п'єс <...> завжди сперті не на співдіяння соціальних, класових сил, а на внутрішнє переживання, на власний світ героя чи героїні, рідше на їх обох, а ще частіше – на наперед побудовану, від соціального оточення абстраговану, раціоналістично-ідеалістичну схему людських взаємин» [8, 122]. М. Зубрицька констатує: «особливого драматизму набуває конфлікт між обов'язками перед своїм «Я» і обов'язками перед іншими, коли егоїзм естетичного позбувається здатності самопожертвування задля інших і виявляє у пошуку вічної краси моральну сліпоту та холодну безпристрасність» [3, с. 71].

П'єсу «Над» винниченкознавці не балували власними оцінками, пояснюючи це «композиційною розхристаністю та ідейною невикінченістю» [8, с. 131].

Такі погляди виразно поділяються на дві чітко окреслені позиції. Так, Ю. Смолич уважає, що *«суперечності Надії логічно вивершилися б у трагедію самі собою в умовах її родинного та суспільного життя»* [8, с. 132]; *«недокінченість, невивершеність психологічної лінії Надії, непродуманість самої соціальної концепції твору знецінює, ставить під великий сумнів ідейний сенс п'єси»* [8, с. 132]. Тому логічним видається й висновок дослідника: *«“Над” відроджує й виносить на кін сучасного, активного театру пасивний, занепадницький, рафінований натуралістично-психологічний стиль – і в цьому також явна шкідливість п'єси»* [8, с. 133].

Об'єктивніше підходять до аналізу п'єси літературознавці в новому тисячолітті. Так, В. Гуменюк учинки Над розглядає як *«виклик дисгармонійним процесам, характерним для української дійсності 20-х років»* [2, с. 293]. Незнання реальної дійсності, на думку літературознавця, зумовлює надуманість основної колізії та невдачу в розкритті *«згармонізованих внутрішніх борінь героїні і її стосунків з оточенням»* [2, с. 294]. Т. Макарова розглядає характер Над з погляду духовності. Дослідниця зуміла побачити в поведінці жінки *«взірець найвищого ступеня одухотвореного детермінізування людських стосунків»* [6, с. 173]. Науковець довела *«високу жертвовність Надії, яка здатна на добротворення заради того, щоб відродити сенс життя коханця»* [6, с. 181], хоча б і ціною свідомого самознищення.

Проблеми, порушені В. Винниченком у п'єсі «Над» актуальні й сьогодні. Знайти шлях їхнього розв'язання прагнуть і сучасні драматурги. Так, п'єса «Поганські святі» І. Коваль знаходить відгуки театральних критиків, для яких вона більше відома за назвою вистави «Лев і Левиця». Оскільки драматизм вистави завжди досягається завдяки гарно виписаному художньому конфлікту, то логічно, що саме конфліктність привернула увагу В. Грицук, театрознавця, викладача Київського державного університету театального мистецтва імені Івана Карпенка-Карого. Науковець побачила, що *«сюжету як низки подій з розвитком дії до кульмінації у цій п'єсі не існує, і режисерові довелося добре подумати, або вибудувати композицію як цикли, як варіанти одного конфлікту. Цією циклічністю, комічно повторюваними трагічними ситуаціями п'єса перегукується з цілою низкою «антип'єс» абсурдистського напрямку. Конфліктність виростає тут не з драматичної структури, а з природно протилежних світоглядних позицій Чоловіка й Жінки, які кидають варіації доказів одне одному кожного дня»* [4, с. 12].

Метою цієї статті є дослідити особливості змалювання родинно-інтимних конфліктів у заявлених творах.

Сімейні конфлікти й способи виходу з них дуже часто стають об'єктами досліджень психологів (В. Шейнов, А. Янцупов, А. Шипілов). Літературознавці, які наполегливо (і не безпідставно!) відстоюють думку, що література – це людинознавство, стверджують: в основі стосунків між

чоловіком і жінкою, котрі будують родину може бути покладене почуття кохання або любові, межа між якими полягає в переростанні найвищого ступеня насолоди від тілесного спілкування до духовної гармонії внаслідок співжиття.

У п'єсі В. Винниченка «Над» змальована історія сімейного життя Ілька Чепурного та Надії (Над). Ілько до одруження змальований великим, широкоплечим. Мав «кучеряве, буйне волосся», «хлопчачі рухи» [1, с. 5], що свідчить про схильність хлопця часто закохуватися (це вже повинно породити сумніви в читача, чи будуть родинні стосунки з Надією на все життя, а також констатує схильність чоловіка до короточасних романів). Ілько почуває себе окрилений гармонією стосунків з Надією: «Ух, Над, та таку ж силу почуваю, що, здається, нема нічого на світі, що б ми з тобою не зробили!» [1, с. 6]. Надія та Ілько відчують гармонію не тільки в тілесному спілкуванні, а й мають злагоджені душевні стосунки, яким не заважає вікова різниця.

Ставлення Надії до чоловіків подано в оцінці Варвари, сестри Над: «Для неї головне в житті – кохання, себто мужчина. Й убрання, або як вона каже: ес-те-ти-ка. Вона і з першим своїм чоловіком розійшлась через свої романи. І їх у неї й тепер не один» [1, с. 11].

Але Над свідомо визнає, що зустріла чоловіка, якого хотіла б «прив'язати», розуміючи під цим створення родини: «**Ми** знаєм тіло й душу одне одного настільки, щоб перед своїм сумлінням сказати, чи можемо ми скласти родину» [1, с. 21]. Деяко суперечливими є бажання Надії «прив'язати» і в той же час готовність віддати Ілька будь-якій жінці: «Ніякого примусу нема, кожна жінка, якій він сподобається, може його взяти в мене» [1, с. 24], але при цьому Над хоче, щоб це приносило «здоров'я їм і йому» [1, с. 24]. Тобто, жінка усвідомлює важливість тілесних стосунків для свого чоловіка. І це знайшло належної оцінки з його боку: «Романчики? Ну, це будь ласка! Аби бажання, могли б бути щодня нові. Так мене ж сміх бере, коли якась оттака одноднівка в'являла б собі, що вона мене «відбила» від тебе, що я тебе «зрадив» з нею» [1, с. 69], адже для цієї пари невірність – це зрада спільних поглядів, інтересів, це руйнування єдиного спільного цілого, а не задоволення фізіологічних потреб.

Сформувала Над і вимоги до себе й до всіх тих жінок, які прагнуть побудувати гармонійну родину: «Будь такою цінною, щоб твої цінності вабили його, задовольняли в усіх відношеннях, щоб він цинив їх і дорожив ними, так і сам не сходе інших. Розвивай свої цінності, багатій, рости, твори себе, твори свою любов, заслуговуй їй» [1, с. 33]. Свою любов Над побудувала «на вірі, вільному ніким і нічим не змушеному обміні цінностями, постійному заслуговуванню, постійній організації й творінні своєї любові та щастя» [1, с. 33].

Через п'ять років стосунки закоханих і поведінка Над знову ж таки знаходить засудження сестри. Так, Варвара звинувачує Над у загубленні

життя людини: *«Ти подивись тепер на нього. Хіба це той Ілько, той Бізон, що був колись? Я не бачила його п'ять років, а враження таке, що минуло років двадцять. І це ти винна. Так, ти! Ти хотіла кохання з молодим? І ти егоїстично забрала його собі, прив'язувала всякими способами, потурала всяким його примхам?»* [1, с. 46–47]. Надія свідомо поставилася до цих слів. Про це свідчить авторська ремарка: *«Надія стоїть якийсь мент непорушно, хмарно стиснувши брови. Схвильовано, тривожно ходить по веранді, що-хвилини виглядаючи до саду»* [1, с. 48].

Дійсно, без видимих (не змальованих) причин за п'ять років Ілько *«виразно постарівся. Волосся стрижене, рідке, з залізами. Вуса й борода голені. Зморшки. Рухи повільніші»* [1, с. 49]. Ставлення до дружини теж змінилося. Ілько зранку забув про десятилітній ювілей, але при цьому стверджує, що втомився від буденності: *«Душа, Над, лисіє»* [1, с. 52]. Так виявляється сімейний конфлікт цього подружжя, причина якого – втома. Причину цієї втоми слід бачити в нереалізованому ідеалі повноцінної сім'ї з дітьми. Діти Ілька й Над загинули.

Щоб пробудити скрипку в душі Ілька, Над пропонує взятися за розвиток очеретянського колгоспу: *«Та ти подумай: коли ми піднімемо цей колгосп, коли поставимо господарство так, що найтемнішим елементом покажемо, на скільки принцип колективного господарства вище й корисніше за індивідуальне, коли своїм колгоспом заразимо свою округу, коли проб'ємо мур селянського скептицизму й недовір'я, то хіба це – не велике завдання?»* [1, с. 54]. Ілько погоджується. І в той же день Над пропонує обговорити Ількові їхнє спільне життя й констатує вже прийняте самостійне рішення: *«тобі треба родини. І треба прийти до неї так, як слід приходити: через оцей бузок, через солодкий сум, через любовну боротьбу, через ніжність, тугу, захват, біль, пізнавання. Треба привести в рух усю твою особисту істоту, викликати твою «скрипку», твої творчі сили. І вони дадуть великі цінності й тобі, й громадській справі»* [1, с. 68].

Ілько, не зважаючи на власний розгублений душевний стан, не приймає рішення Над, бо визнає, що *«ти – це сам я. Без тебе я не в'являю собі свого особистого життя»*; *«ти для мене <...> в чомусь глибшому, ніж забава»*. Крім *«пережитого разом за десять років»* [1, с. 69–70], Ілько потребує ніжності, доброти, любовності, чужості, розуму, відданості, якими наділена Надія. І почуття вдячності за порятоване життя накладає обов'язок. Саме тому й пропозицію Над Ілько розцінює як *«дико-жорстоку ... й таку неетичну, неестетичну»* [1, с. 70–71].

Родина Ілька й Над мала спільні цінності, свою родину вони уявляли в гармонійному поєднанні двох «Я», які разом утворюють «Ми».

Проте Надія починає втілювати свій задум у життя. На початку дії третьої стає відомим, що Ілько перебуває в стані неприємного здивування поведінкою Над: *«Але... але нема тої колишньої прозорості, щирості, того захоплення, що були спочатку. Порохом, тьмяністю якоюсь вкрите все її»*

поводження» [1, с. 77]. Подібна поведінка стосується як громадських справ, так і сімейного життя. Жінка свідомо в стосунках з чоловіком утворила «скляну стінку», приносячи цим страждання і чоловікові («Щоб сховати свій біль і хвилювання, відвертається» [1, с. 88]; «тре руками лице й ходить так по хаті, в непорозумінні й стражданні затуливши лице руками» [1, с. 89]), і собі («Надія болюче закусує губу, щоб не закричати, але тут же голосно сміється» [1, с. 88]; «Надія якийсь час стоїть непорушно, як розп'ята з омертвілим од страждання лицем. Але робить над собою насилля й сміється дзвінком, металічним сміхом» [1, с. 89]).

«Сцени» Над врешті-решт мали свій результат: Ілько звернув увагу на жінку, яка виявилася йому справжньою підтримкою: «Донюсю <...> ви ж, дійсно, даєте таку інтенсивність, таку молодість моїм силам, що я ніяких іспитів життя не боюся. Навпаки: давайте їх більше мені! Спасибі, Доню! Ви – така ясна, така молода, росяна. Ви – мій бузок весняний» [1, с. 95]. Про результативність, свідомість задуму Надії свідчить її реакція на почуті слова: «Надія, з тихим, сумним і ніжним усміхом на вустах. Так у тихій задумі стоїть якийсь момент, але чує чийсь голоси в коридорі, стріпується й зразу прибирає попередній вигляд роздратованої жінки» [1, с. 97].

Ілько разом зі своїми друзями та однодумцями не зуміли розпізнати тонкого задуму Над і визнали її «сварливою, дражливою, дрібно-егоїстичною, задрісною дамочкою, яких мільйони» [1, с. 104–105]. Надія ж залишається вірною очеретянській справі й викрадає папери, що могли зашкодити на суді чоловікові.

Ілько, не бачачи перспектив майбутнього спільного життя, пропонує припинити взаємне катування. І навіть репліка Над: «О, хто знає, Ільку, чи померла» [1, с. 108] не наштовхує чоловіка на роздуми. Рішення розлучитися розв'язує конфлікт цієї сімейної пари.

У п'єсі І. Коваль «Поганські святі» перед читачами постає подружжя Толстих. І хоча письменниця зав'язку родинного конфлікту подає наприкінці твору, саме вона й буде поштовхом для аналізу конфлікту. Варто зауважити, що, подаючи розвиток конфлікту, І. Коваль щоразу зауважує вік дійових осіб п'єси. Так, у ніч перед весіллям Леву – 34 роки, а Соні – 18.

Напередодні весілля Лев Миколайович вирішив залишити в Соні свій щоденник, «аби ти мене побачила у всій моїй потворній красі» [4, с. 93], оскільки і сам прагнув розібратися: «А що, як це знову тільки прагнення кохати, а не саме кохання?» [4, с. 93]. Але ця самохарактеристика лише руйнує мрії нареченої: ти «споганив мені цю ніч, примусив навіки убити в собі дитину!» [4, с. 95]. У монолозі Соня розкриває те, що породило її внутрішній конфлікт: «У своїх мріях я уявляла собі чоловіка, якого покохаю, цнотливим і чистим. Я зможу вгадати кожен його думку та почуття, а він нікого не любитиме, крім мене, до самої смерті. Так я сподівалася. ВІН МАВ БУТИ НЕВИННИМ» [4, с. 95]. Так виявляється, що Соня була неготова до сімейного життя й стане першою причиною родинного конфлікту.

Перші п'ять років родинне життя подружжя було побудоване лише на задоволенні фізіологічних потреб чоловіка. Оцінка їхнього життя подається очима Соні («*День за днем, рік за роком минають, а тут, на селі, нічого не змінюється. Повно мишей, слуги бурчать, цукру немає, а мій живіть роздимається через кожні півтора року. Що ж до Лева, то він байдужий до моїх справ. Він тільки постійно вимагає, щоб я цікавилася всім тим, що робить він*» [4, с. 87]) та Лева («*За ці п'ять років я втратив себе, я став дріб'язковим та нікчемним. А найгірше, що це сталося зі мною тоді, коли я одружився з жінкою, яку палко кохаю*» [4, с. 87]).

Не зважаючи на це, Соня все одно кохала свого чоловіка й тому доклала максимум зусиль, щоб створити гармонійне родинне життя. Наступний період життя, який замальовується авторкою, це коли Лева – 39, а Соні – 23. Сімейна ідилія змальована в авторській ремарці: «*Соня відчиняє двері, й Лев заносить у дім скриню. Діти підбігають подивитися, що там усередині. З криками й сміхом вони дістають звідти маскарадні вбрання. Соня, Лев, їхні діти перевдягаються. Діти – в арлекіна, пастушку, гусара, ведмедя. Соня вбирається у вечірню сукню, Лев натягує на себе костюм Наполеона*» [4, с. 85].

Вибір костюма – це не випадкова деталь у п'єсі. З її допомогою читач має змогу додатково дізнатися про риси характеру Лева: амбіційність, енергійність, агресивність, розвинута воля. Крім цього, психологи помічають, що носії «комплексу Наполеона» (на разі орієнтуємося на бажання бути схожим на Наполеона, а не на зріст) – гострі соціопати, які нездатні керуватися у своїх діях нічим, крім своїх потреб, а також повністю зневажають думки інших людей. Тож, змалювання наступної поведінки Лева є цілком вмотивованою.

Період 47–50 років – це час його письменницького злету («*Нарешті ми пишемо «Анну Кареніну» без перерви. Він змінює цілі рядки. Перекреслює цілі речення. І це плетиво закарлючок лиш я здатна розшифрувати. Я не сплю ночами, переписуючи, і вранці кладу йому на стіл нові сторінки. А надвечір він змінює геть усе*» [4, с. 81]), пошук власного сенсу життя. На цьому етапі подружнього життя в родині Толстих останній раз говорять «Ми». У подальшому житті кожен з членів родини відстоював власне «Я».

Далі І. Коваль змальовує сімейне життя через кожні десять років. Лев висловлює спрямованість власного наміру творити добро людям: «*Я намагаюся... стати людиною. Я можу допомагати іншим. Я можу жити в мирі. Я можу боротися зі злом навколо мене*» [4, с. 72]. Соня ж констатує, що творити добро Лев може виключно людям, абсолютно забуваючи про родину: «*Твої біографи напишуть, як ти помагав набирати воду з криниці водовозові... але ніхто не напише як ти жодного разу не подав напитись своїй хворій дитині... як жодного разу не посидів і п'яти хвилин біля її ліжка, щоб дати мені відпочити*» [4, 69]. Лев же звинувачує Соню в непорозумінні: «*Замість підтримувати мої ідеї, ти їх наплюжиш... Усе,*

що для мене дорогоцінне – спокійне життя на природі, праця з селянами, – тобі ненависне» [4, с. 71].

У 52 роки Соня втрачає здатність тримати негативні емоції в собі і висловлює невдоволення життям (розподілом домашнього навантаження) не лише Левові, а й дітям: «Коли народився Ванечка, я годувала його зболілими грудьми, готувала Львовочку до вступних іспитів, переписувала рукописи вашого батька й керувала маєтком. У нас за столом і досі збирається принаймні двадцяттеро людей. Я тридцять п'ять років складаю меню на обід... Я стомилася від постійних турбот...» [4, с. 55]. Саме тому Соня знаходить собі друга для душі – Танєєва: «Я не хочу, не можу жити без цієї невинної дружби. Цього разу я не підкорюся твоїм забаганкам» [4, с. 59]. Непорозуміння з дружиною провокує внутрішній конфлікт Лева: «Моя люба Соню! Я вирішив зробити те, що намислив зробити уже давно, покинути тебе й прожити останні роки з Богом, а не з плітками, фортепіанними вправами та грою в теніс. Я більше не можу жити з цим страшним конфліктом між моїм життям і моїм сумлінням. Для мене власність і розкіш гріховні, для тебе вони – неодмінна умова життя» [4, с. 59].

Наприкінці свого життя Лев стверджує, що любов не існує: «насправді, ані любов, ані кохання не існують – є лише фізична потреба тіла» [4, с. 53]. Лев характеризує себе як справжній егоцентрист: «Головне, щоб любив я. А що інші роблять, не моє діло!» [4, с. 47]. На подібну оцінку потрапляємо і в інохарактеристиці Соні: «За твоїми пошуками доброти, під твоєю любов'ю до людства, ховається шалене бажання – прославитись» [4, с. 45].

І лише, коли Лев уже опинився в труні, приходиться справжнє усвідомлення свого життя: «Я був лихим і порочним чоловіком», «У мене всі можливі вади: заздрість, жінколюбство, ненажерливість, егоїзм, лицемірство, лукавство», «Я невинний брехун, а замолоду ще онаніст, ненажера» [4, с. 31].

Оцінив Лев і життя Соні: «Твоє життя спирається на два примітивні / почуття, любов до чоловіка, й любов до дітей» [4, с. 49–50], «Хто завжди тринькав гроші на дітей і досі тринькає?», «Дякуючи тобі, вони повиростали ледарями й марнотратниками» [4, с. 37], що свідчить і про різне уявлення подружжя на виховання дітей.

Звертаючи до досвіду психологів, також варто зауважити, що звинувачення Левом дружини в марнотратництві продиктоване почуттям страху втратити дружину, у стосунках з якою відсутнє взаєморозуміння. Критикуючи Соню, Лев намагався посіяти думку, що без чоловіка дружина не проживе. Соня ж через марнотратництво виявляла своє незадоволення лідерством чоловіка.

Конфлікт між чоловіком та жінкою так і виявився нерозв'язаним. Чоловік у заповіті передав всі права Черткову. І цей учинок Соня охарактеризувала як підлу зраду. Внутрішній конфлікт Соні теж залишився нерозв'язаним: «Мені легше вмерти, ніж побачити вираз жаху на твоєму

обличчі», «**Я**... зроблю все, чого захочеш», «**Я** буду лагідна з тобою» [4, с. 35].

Отже, ця родина не мала спільних сімейних цінностей, які були б вагомими для кожного. А взаємні звинувачення не призвели до змін у поглядах, характері та звичках Софії та Лева. Лев постає в п'єсі агресором, оскільки є імпульсивним, з гіпертрофованою потребою уваги до себе, ревним, а Софія – жертвою. Дружина весь час відчувала свою залежність від чоловіка, безсилість, що призвело до низької самооцінки.

Таким чином, драматурги представили нам два типи родини: В. Винниченко – проблемну родину (через значну різницю у віці та відсутність спільних дітей), І. Коваль – конфліктну родину (між чоловіком і жінкою існували тривалі негативні емоційні стани, але шлюб існував завдяки терплячості Софії та її здатності шукати компроміси).

Конфлікти, змальовані у двох різних типах родини розв'язуються однаково – розлученням. Тільки Ілько ще має змогу побудувати нову ідеальну родину, а Лев покидає родину майже перед смертю. Подібним є те, що всі учасники конфліктів, крім зовнішнього конфлікту мали внутрішній тривалий конфлікт між «хочу» й «мушу».

П'єса І. Коваль «Поганські святі» потребує також прочитання крізь призму життєвого й художнього конфлікту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Над : П'єса на 4 дії / Володимир Винниченко. – Х. : Рух, 1929. – 108 с.
2. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка монографія / Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
3. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка / Марія Зубрицька // Наукові записки. Філологія. – К. : ВД «КМАcademia». – 1998. – Т. 4. – С. 69–75.
4. Коваль І. Лев і Левиця. Маринований Аристократ : П'єси / Ірена Коваль. – К. : Факт, 2005. – 184 с.
5. Козлов А. Духовність як літературознавча категорія : монографія / Анатолій Козлов. – К. : Акцент, 2005. – 272 с.
6. Макарова Т. Поняття добра і зла в художньому світі Винниченка-драматурга : монографія / Тетяна Макарова. – К. : Твім інтер, 2008. – 236 с.
7. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Михида. – Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
8. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нидре») / Юрій Смолич // Українське літературознавство. – 1993. – Вип. 57. – С. 118–134.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, докторант Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: художній конфлікт у сучасній драматургії.

КРАЄЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ОПОВІДАнь В. ВИННИЧЕНКА ПРО ДІТЕЙ (ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЄПИСАВЕТГРАДА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ)

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

У праці з'ясовані деякі естетичні домінанти оповідань В.Винниченка про дітей, зокрема у збірці «Намисто» (ліризм, психологізм, топографічна локалізація), уточнено краєзнавчий аспект художньої топографії оповідань, визначено її роль, значення, особливості поетики, підкреслено прикладний характер здобутих результатів.

Ключові слова: топографічна локалізація, психологізм, ліризм, автобіографічний контекст.

Some aesthetical dominants (lyricism, topographical localization) of V.Vynnychenko's stories about children are defined in the article. In "Necklace" collection, the regional aspect of artistic topography of the stories is specified, it's role, value, features of poetics are determined and the applied pattern of the obtained results is underlined.

Key words: topographical localization, psychologism, lyricism, autobiographic context.

Дитячі оповідання у доробкові В.Винниченка є оригінальним явищем. До створення циклу дитячих оповідань митець звертається цілком несподівано з погляду логіки розвитку світоглядної системи, філософсько-естетичних зацікавлень та пріоритетів.

Відомо, що Винниченко – дитячий письменник починався із оповідання «Кумедія з Костем» (1909), потім 1912 року на сторінках газети «Рада» побачило світ оповідання «Федько-халамидник», у головному героєві якого легко впізнавався автор-бунтар. Як зауважує В.Панченко, цей твір мав «французьку прописку» [1, с. 425] – був написаний під час першої еміграції митця.

Бурхливі передреволюційні та революційні часи не дають Винниченкові можливості повноцінно віддатися творчості, тому збірка «Намисто» пишеться протягом 1921 – 1928 рр. паралельно із драматичними творами «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Закон», «Гріх», творчою працею над романом «Сонячна машина», філософсько-етичними шуканнями автора, які реалізувалися в трактаті «Конкордизм» та низці пізніших романів «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Нова Заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!». Щоденникові записи цього періоду засвідчують, що В.Винниченко остаточно відмовився від можливості повернення на Батьківщину, заглиблюється у творчі пошуки, спостереження, переживаючи справжній творчий злет.

Поява в цьому контексті оповідань про дітей – явище вельми несподіване, тим більше, що теми соціалізації дитини, психологічні колізії дитячої свідомості не були наріжними й провідними для соціально-філософських і мистецьких роздумів і шукань В.Винниченка. Скажімо більше, навіть таких творчих завдань, виходячи із нотаток у «Щоденнику»,

митець перед собою не ставив. Та й у цілому тема дитинства, дитячого світу як самостійна не виринала в письменника в реалізованих і виношуваних творчих задумах. Так, у розробці проблеми сім'ї, шлюбу, свободи митця, конфлікту митця і людини, реалізації принципу «чесності із собою» В.Винниченко розглядав дитину (найчастіше це хлопчик) приводом і причиною, яка руйнує раціонально вибудований гармонійний світ нової надлюдини: Кривенка з «Memento», Якова Михайлюка із «Записок Кирпатого Мефістофеля», Корнія з «Чорної Пантери і Білого Медведя» та ін.

У щоденникових записах В.Винниченка з'являються поодинокі описи поведінки й зовнішності дітей, але їх варто розглядати, як письменницьке вивчення життя, відточення «ока» і «руки» майстра психологічного портрету. Зауважимо, що ці спостереження почасти мають негативну конотацію, певного психологічного відринення дитини: спостерігаючи за реакцією матері, яка радіє і посміхається пустотливому немовляті, В.Винниченко констатує: «А мені від дитинки боляче. ... Коли я дивлюся на дитинку, мені здається, що я поховав свою дитину і ніколи більше не матиму» [2, с. 98] (описувані переживання передують невдалій вагітності Розалії Лівшиць). Іншим разом Винниченкові наснився кошмарний сон (запис від 4 лютого 1924), де хлопчик-немовля вимагає «закрити місяць» [3, с. 291].

Утім незважаючи на зауважені об'єктивні моменти, зумовлені логікою розвитку мистецької манери прозаїка й драматурга, та суб'єктивні відрухи, детерміновані психологічною блокадою переживання нереалізованого батьківства, з'являються оповідання збірки «Намисто», а в «Щоденнику» В.Винниченка подибуємо запис від 18 жовтня 1925 року, де автор, накреслюючи творчі плани, зауважує, що не збирається зупинятися на «одному разку» «Намиста», а планує створити ще дві такі збірки. Отож, дитина й дитинство як об'єкт мистецької обсервації несподівано стають вагомими для художнього мислення В.Винниченка. Припускаємо, що причиною цього була ностальгія, яка змусила митця звернутися до спогадів матері про його елисаветградське дитинство, завбачливо записаних Розалією Яківною [4, с. 15].

Оповідання збірки «Намисто» мають низку художніх особливостей: на відміну від «Кумедії з Костем», де поданий процес соціалізації дитини-байстряти й психологічні колізії, пов'язані з цим, на відміну від «Федька-халамидника», де конфлікт між двома героями Федьком і Толею теж має соціальний характер (вони належать до різних прошарків суспільства), у «Намисті» йдеться про процес самоствердження дитини, ініціацію (найчастіше у процесі здійснення Вчинку (подвигу), гостро переживаючи страх, дитина набуває нових особистісних якостей, нового морального й психологічного досвіду). Отож, В.Винниченка цікавить психологія дитини в екстремальних умовах і ситуаціях. Утім перед нами не просто психологічні

етюди, а ліричний малюнок дитинства. Автор недаремно обирає за заголовки рядки з народних пісень: вони мають створити емоційний фон описуваних подій і характерів (викликати співчуття до дитини-сироти з оповідання «Та нема гірш нікому», підкреслити сміливість і відчайдушність Ланки з «Ой випила, вихилила...», оцінити наполегливість близнюків у прагненні мати власний голубник у творі «Гей, чи пан, чи пропав...»). У дитячих оповіданнях В.Винниченко відмовляється від своєї манери ілюструвати художнім матеріалом власні переконання, концепції та ідеї, перебираючи на себе функцію спостерігача за плином буття дітей, майстерно відтворюючи психологічні колізії, які зринають у повсякденному житті дитини кінця XIX – початку XX століття.

Іншою особливістю цих творів є *топографічна локалізація подій*. Ця риса є об'єднувальною для низки творів про дітей і дає можливість реконструювати світ Єлисаветграда кінця XIX – початку XX століття, побачивши очима В.Винниченка – дитини. Цей аспект є недослідженим і вельми цікавим, тому й став предметом нашої праці.

Варто зазначити, що чи не єдиний випадок у творчому доробкові В.Винниченка (зауважимо, спогадами про Златопіль овіяний образ Сонгорода в «Красі і силі», деталі елисаветградського буття поодинокі трапляються у романі «По-свій»), коли він вдається до точної, прямої локалізації подій, даючи цінний матеріал для літературно-краєзнавчих спостережень.

В.Панченко, говорячи про оповідання «Федько-халамидник», зауважив, що воно «нав'язне спогадами про Єлисаветград 1880-х років» [10]. Отож, світ «маленького Парижа» – степової столиці XIX століття – став об'єднувачим центром подій і для оповідань «Бабусин подарунок» (поза збіркою), «Гей, хто в лісі обізвися...», «Ой випила, вихилила...», «Гей чи пан, чи пропав...», «Та немає гірш нікому...», «За Сибіром сонце сходить...», «Стелися, барвінку, низенько»¹.

Усі події, пригоди і вчинки героїв – маленьких елисаветградців у названих вище творах В.Винниченка переважно локалізуються в районі Бикового або Грецького поселення – правобережної околиці Єлисаветграда, де розміщувалася грецька церква (тепер – грецький кафедральний собор), та Чечори – району, який був вище грецької слободи, ближче до фортеці [8, с. 73–74]. Прикметно, що населення цих територій переважно бідняки: дрібні ремісники, візники, робітники заводів Ельворті. Шкловського, Яскульського, розкинутих на прилеглий території району Ковалівки. Отож і маленькі герої оповідань В.Винниченка походять із робітничих сімей. Їхньою спільною ознакою є й шукання пригод, мотивація яких почасти є різною: так, у Меланки з «Ой випила, вихилила...» є необхідність роздобути

¹ Примітка 1. Решта творів («Віють вітри, віють буйні...», «Гей, ти, бочечко...») овіяні дитячими спогадами В.Винниченка про перебування у діда в селі Григорівка.

для хворої матері відро, у якому вона могла б парити ноги, у Васька («Бабусин подарунок») бажання продемонструвати свою вправність і сміливість, у близнят Любки та Івашка з «Гей чи пан, чи пропав» і «Гей не спиться» прагнення мати голубник, у Гаврика і Михася («За Сибіром сонце сходить») жага свободи, пригод, випробування власної сили. Не останню роль у випробуваннях, які випадають на долю цих дітей, відіграє місце, де вони відбуваються. У низці своїх творів («Бабусин подарунок», «За Сибіром сонце сходить», «Гей, хто в лісі, обізвся...») головним місцем подій В.Винниченка робить так зване **Босяцьке провалля або Глинище**, розміщене за околицями Єлисаветграда (на північ від фортеці, тепер напрямок «Дендропарку» та обласної лікарні). Вихід на Глинище був із Чечори (Чечорської балки), яку населяли переважно вихідці із Молдавії («чечора» з молдавської «лахміття»), котру «й справді ходили в бурдному одязі...Жили переважно в землянках і мазанках» [8, с. 75]. Автор вельми достовірно відтворює занедбаність, необлаштованість і бідність цієї частини Єлисаветграда кінця XIX століття: «Але ж і довга була та вулиця, кінця і краю їй не було! Ішли, ішли. А вона все така сама. Тільки дома ставали все менші та нижчі, а паркани довші. Та ще болото більше. Іноді воно цілим озерцем заливало вулицю і тьмяно блищало густим сивим кулешем. Аж страшно в нього ступати ...» [1, с. 385] і далі: «І поле вже видко з дороги, а вулиця все тяглася. І такі саму землянки і халупки були й тут, як і на тім боці міста. І так само було бідно, брудно, нудно» [1, с. 387].

Босяцьке провалля в оповіданнях В.Винниченка стає місцем випробування сили й мужності героїв, місцем зустрічі з очевидною небезпекою, що провокує кардинальні внутрішні зрушення, спонукає до дорослішання, формування іншої морально-етичної системи. І це не дивно, бо Босяцьке провалля або Глинище природно є небезпечним місцем. За описами В.Винниченка це: «Провалля глибочезне ... З одного боку височенна стіна, рівна, глиниста, з кущиками молочаю, які бозна-як попричеплювалися там. З другого – крутий, зелений схил, по якому жовтими мотузками поперепліталися стежки. А широке те провалля те було таке, що ніхто з хлопців навіть замашним черепочком не міг перекинути з одного боку на другий» [1, с. 53]. Саме це місце стає плацдармом для випробування фізичної сили і вправності Васька – Жар-птиці («Бабусине оповідання»), який береться перекинути новенький срібний карбованець на інший бік провалля і тим самим самоствердитися в хлоп'ячій компанії. Воно ж стає й місцем випробування його витримки й сміливості в боротьбі з гадюкою. Ці небезпечні моменти хлоп'ячих забав зрештою призводять до набуття нових моральних якостей: сміливий Васько виявляється ще й благородним, пропонуючи такого цінного й вистражданого карбованця за відібраного в Микишки дідом Шевчуком картуза.

Назване місце є небезпечним і в соціальному аспекті: це скупчення злочинців, заброд, небезпечних людей «дна», відчужених соціумом

економічно й територіально. Автор натуралістично описує умови існування цих людей, підкреслюючи й увиразнюючи ідею їхнього позасоціального буття промовистою деталлю: на смітникові мешкають бродячі собаки і люди, причому їхня поведінка однакова, бо спрямована на виживання: «Поміж купами сміття лазили собаки, худі, ребруваті, з підігнутими хвостами, з погризеними вухами. А крім собак коло куп вовтузилися якісь люди, горбом позгинавши спину. Вони щось витягали з тих куп, обтрушували, оббивали й або кидали назад до куп сміття, або клали собі в мішки» [1, с. 387]. Умови життя виробили відповідні якості в цих людей: настороженість і страх перед новачками, яка змінюється зацікавленням (чим можна пожитися), і нарешті, тваринна агресивність, бездушність, готовність до злочину – від крадіжки до вбивства. З небезпекою, яка йде від цієї босячнї, зіткнулися два мрійники – Гаврик і Михась із оповідання «За Сибіром сонце сходить». Захоплені романтичною аурую слави розбійника Кармелюка, вони вирішують дістатися до лісу, який відкрився їм з дзвіниці Болгарської церкви (очевидно, грецька церква, бо В.Винниченко чітко окреслює місце її розташування «...церква стояла внизу, коло річки...» [1, с. 371]). Цей таємничий, оповитий романтикою простір вабив до себе маленьких мандрівників: таємна смуга степу, «ніжно-сива, рівна, без білих плям і латок... Коло світило сонце, то навіть помітно було сивині зеленявість, – то, значить, травиця. А збоку смуги густими зубчиками темнів ліс, то напевне був ліс, дикий, непролазний, величезний» [1, с. 373]. Протиставляючи простір міста й природний простір, автор підкреслює прагнення дітей відчувати свободу, таємничість, пережити пригоди, які асоціюються в їхній уяві з лісом. Проте на шляху до реалізації задуманого хлопці стикаються із реальністю буття – мешканцями Босяцького провалля – справжніми розбійниками. Зіткнення мрії та реальності – один із улюблених прийомів В.Винниченка, який дає можливість не лише розвінчати ілюзію, але й набути справжнього соціального досвіду. Гаврик і Михась змушені боронитися від босячнї, яка посягає не тільки на їхнє майно, але й на їхнє життя. Так, руйнується дитяча легенда про благородне розбійництво, одночасно приходиться усвідомлення небезпеки, загострюється інстинкт самозбереження – відбувається процес дорослішання.

Зустріч із халамидником Корчуном – мешканцем провалля – стає фатальною і карколомною й для Зіня («Гей, хто в лісі, обізвися»). Хлопчик добре знається на психології оточення, має свої життєві цінності й вироблений стиль поведінки: він знає, що всього, що хочеш можна добитися, якщо бути ласкавим і вміти підлабузнюватися. Навіть «бозя» не страшить Зіня, бо той знає, що його можна задобрити поклонами. Справжнім богом для хлопчика є Корчун – страшний і небезпечний, до того ж мешкає «не десь там на небі – невідомо де та як, а таки тут на землі, недалечко від Зіня. Зовсім десь недалечко, бо кожної хвилини міг прийти й зробити з Зіньом усе, що схотів: забрати в торбу, віддати зайцям, циганам,

халамидникам» [1, с. 130–131]. Убивство страшного Корчуна такими ж, як і він босяками, свідком якого став малий Зінь, призвело до кардинальних зрушень у свідомості й поведінці хлопчика: усунення реальної загрози робить його життя сумним і прісним. Митець дуже тонко вловив специфіку дитячої свідомості: коли зникає страх перед кимось або чимось, відчуття небезпеки, то витівки втрачають свій смисл і «смак».

Характерно, що, змальовуючи провалля, митець використовує переважно темні барви, протиставляє його місту, образ (видиво) якого стає уособленням безпеки, гармонії, світлого освяченого простору. У дитячих оповіданнях В.Винниченка знаходимо *два словесні малюнки «города» – міста Єлисаветграда*, подані з горішньої перспективи (з вершини Глинища). Один із цих описів подає нам місто вдень («Бабусин подарунок»), інший – нічної пори («За Сибіром сонце сходить»), але обидва вони містять не лише топографічну інформацію, а й підкреслюють психологічний стан безпеки, що панує в душах героїв – Васька, котрий уникнув гибелі в проваллі, та Гриня і Михася, яким удалося врятуватися від халамидників. Ефект заспокоєння читача після пережитого катарсису досягається автором через контраст сгущених темних фарб, якими створювалася психологічна атмосфера пригод героїв, описові міста, де домінує образ світла (чи то сонячного, чи то штучного нічного): «Широко-широчезно розкотився він долиною степовою. І так тепер любо, так легко, так чогось сумно дивитись на ту залиту сонцем спокійну, поважну широчінь...над усім цим велично. Без краю розгорнулось високе, прозоре, тепле небо з сліпучим вогненным сонцем посередині...» [1, с. 77–78] або «І раптом у тьмі десь далеко зажовтіли вогники, наче хтось взяв та розсипав по чорному оксамиту дрібненькі жаринки.

- Гей, город! – аж закричав Гаврик...

Зразу ногам стало легше, вільніше йти. З плечей звалили важкі торби пригнічення» [1, с. 400] (курсив наш – О.Г.).

Не останню роль у цих описах відіграють і згадки В.Винниченка про знакові місця Єлисаветграда, які створили йому славу «маленького Парижа» та степової столиці. Насамперед, це *кафедральний собор (грецька церква) Володимирської Божої матері* (у письменника – це Болгарська церква («За Сибіром сонце сходить», згадується також Пречистенська дзвінниця в оповіданні «Гей, чи пан, чи пропав»¹), поданий у творах митця через призму дитячого сприйняття, що визначає асоціативні характеристики будівлі: наприклад, через архітектурну деталь – баню, що «подібна до величезної цибулини, в якій замість хвоста – хрест» [1, с. 77], або через романтизовану перспективу простору, що відкривається: «...з дзвінниці було добре видко різниці, а за ними оту таємну смугу степу» [1, с. 371]. У «Та нема гірш нікому...» автор згадує ще одну церкву Єлисаветграда, котра розміщувалася

¹ Примітка. У книзі «Маленький Париж: Єлисаветград в старій відкритке» зауважено, що Кріпосна площа, яка прилягала з північного боку до фортеці, містилася напроти Пречистенських воріт грецької церкви.

поблизу центральної вулиці Великої Перспективної (нині Карла Маркса), – *Успенську*. Власне, митець вдається до відтворення аури спокою, умиротворення, який асоціювався із цим місцем. Саме такі відчуття сповнюють Льоню (він у гімназії «встругнув штуку», через яку його неодмінно мають вигнати), котрий переховується за церковною огорожею, набираючись сміливості повернутися у ворожий світ – дім дядька-опікуна осиротілого хлопчика. Церковна огорожа – символ замкненого статичного простору, сповненого добра й милосердя – стає своєрідним уособленням фізичного й духовного захисту від ворожого зовнішнього світу: «У кутку церковної огорожі затишно-затишно, наче під боком у мами (хоча ні в Сашка, ні в Льоні давно вже немає їх мам). Звідусіль, од усього світу загороджено їх: ззаду товстим високим муром, а спереду густими непролазними кущами бузку. ... За муром загорожі гуркотять бендюги, цокотять копита, дзеленчать трамвай» [1, с. 346]. В.Винниченко подає знаки місця розташування хованки Льоньки й Сашка: звук пересування великих возів, які, очевидно, рухаються в бік *базару*, розміщеному в центральній частині міста Подолі (він стає місцем подій у «Гей, чи пан, чи пропав...»), та *Сінної площі* (місця зупинки всього торгівельно-вантажного транспорту). Сінна площа була на правому березі Інгулу, поблизу робітничих кварталів Бикового й Чечори: це місце, до речі, зринає й в оповіданні «Гей не спиться»: «Івашко і Любка спускалися лідяками на Сінній площі. Площа була величезна, – ціле поле, – і широченною горою збігала в долину аж до самої річки» [1, с. 200]. Згадує В.Винниченко ще одне диво Єлисаветграда – *трамвай*. Його рух був відкритий 1897 року вулицями Велика Перспективна, Двірцева, Великою Пермською [12, с. 237]. Це четверта (!) в Російській імперії трамвайна колія, що було однією із рис прогресивності й цивілізованості нашої «степової столиці».

Іншою прикметою розміщення церкви стала згадка про *чоловічу класичну гімназію*, де навчався герой «Та нема гірш нікому», учнем котрої був і сам В.Винниченко. Вона була недалеко від Успенської церкви (тепер на цьому місці побудована мерія). В іншому оповіданні «Стелися, барвінку, низенько» письменник згадує *жіночу гімназію* (тепер – двоповерховий корпус педагогічного університету) – її учительська стає місцем злочину Масюка – молодого романтичного, закоханого в двійчицю-гімназистку Діну, хлопця, котрий демонструє силу своїх почуттів, викрадаючи журнал успішності в жіночому навчальному закладі.

Ще однією особливістю Єлисаветграда в оповіданнях В.Винниченка є гордість нашого міста – *залізничний вокзал*. Його було споруджено 1868 року після завершення будівництва залізничної гілки Харків – Одеса, складовою якої був і Єлисаветград. Поява залізниці в нашому місті кінця XIX століття стала знаком економічної значущості, процвітання краю, адже тут розвивався важливий для аграріїв машинобудівний комплекс братів Ельворті. Залізничний вокзал Єлисаветграда XIX століття відповідав

найвищим стандартам того часу: це була трикорпусна будівля, у якій триповерхові корпуси з'єднувалися між собою одноповерховими галереями. Вокзал був дуже просторим, обладнаним усіма необхідними для пасажирів зручностями (ресторації, буфети, книгарня, телеграф, жандармерія і т.д.) [9].

У творах В.Винниченка вид на цю грандіозну споруду відкривається героям оповідань «Бабусин подарунок», «Гей, чи пан, чи пропав...». Поряд із вокзалом були лісні склади, завод, згадувані письменником як місця пригод близнят з оповідань «Гей не спиться» та «Гей, чи пан, чи пропав...».

Герої винниченкових оповідань «Бабусин подарунок», «Ой випила, вихилила...», «Гей, чи пан, чи пропав...» ходять вулицями робітничих кварталів Бузюківською та Підкамінною та однією із головних – **вулицею Садовою**. Топографічної карти Єлисаветграда, складеної К.Рябковим 1913 року, видно, що вулиця Садова (одна з тих, якими рухався трамвай) завершувалася прямою дорогою у **міський (казенний сад)**, висаджений на березі річки Сугоклея 1764 року генералом Мельгуновим для постачання до імператорського двору Катерини II фруктів та овочів. Згодом у 1770 – 1784 рр. поблизу цього саду ховали померлих від чуми, тому всі дерева замінили на неплодові [12, с. 61]. Уже 1836 р. тут був зразковий парк з квітниками, купальнями, танцювальним залом, ротондами та будиночками. Це місце вважалося надзвичайно популярним серед еліти Єлисаветграда – заможних громадян, військовиків, міщан. За записами А.Шмідта, поданими в «Материалах для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба», зауважено, що після двох годин у місті панувала нестерпна спека, піднімався пил і місцем порятунку ставали тіністі алеї міського саду [14]. 1897 року тут були відкриті буфети для публіки, чотири рази на тиждень грав військовий оркестр, був побудований циклодром, прокладена трамвайна лінія [11]. Саме це місце стає «плацдармом» подій в оповіданні В.Винниченка «Ой випила, вихилила...». Ланка заклалася з Гришкою, що дістане йому сімака – гудзика з генеральського мундира – в обмін на цебер, необхідний її матері, аби парити ноги. Зустріти цей військовий чин дівчинка могла тільки в казенному саду. Автор подає опис місця подій через слухові та зорові образи, які підсилюють емоційний стан напруження, що охопив Ланку: «Городський сад аж захлинається музикою. Труби *рипають*, флейти *жалібно стогнуть*, бубни *бухкають*. Деревя, понакидавши на плечі передвечірні *жовтогарячі шалі*, сяють радістю» [1, с. 182] (курсив наш. – О.Г.). І далі митець не втримується від паралелі між долею дівчинки із робітничої слобідки й панськими дітьми, котрі ходять стежками парку, за якими наглядають «няні та мами, бережуть їх, щоб не впало котре, щоб носика делікатного свого не розбило» [1, с. 182]. Так він підкреслює й ту соціальну прірву, яка існує в суспільстві, соціальну й психологічну незахищеність маленької доньки модистки, яка в боротьбі за виживання швидко дорослішає, вирішує серйозні дорослі питання, та підкреслює психологічний стан суму, туги за дитинством, розгубленості

Ланки, яка фактично готується до злочину: вона мусить зрізати гудзика з мундира генерала, а це може бути розцінено як замах на його життя. Цю ідею митець підкреслює відповідним звуковим фоном, що відбиває смуток і хвилювання головної героїні: «І знову грає музика. Скрипки схлипують, як наплакавшись, труби понуро гудуть, мовчать бубни. Сумно-сумно» [1, с. 182].

Міський сад, Босяцьке провалля, Інгул, Болгарська церква, Сінна площа, вокзал, трамвай – це Єлисаветград дитячих спогадів В.Винниченка, відтворений ним в оповіданнях про дітей. Літературна подорож цими місцями – безцінний матеріал для вчителів, студентів-філологів та істориків, стимул, який спонукає юних кіровоградців звернутися до «Намиста» В.Винниченка й пройтися разом із його героями-бунтівниками Єлисаветградом кінця XIX століття, створити образ дитини – шукача пригод, благородного розбійника чи то звичайного «халамидника», у яких прозирають риси самого письменника. Отож, збірка «Намисто» та дитячі оповідання поза збіркою демонструють нам автобіографічний контекст описуваних подій і дають безцінний матеріал для літературно-краєзнавчих спостережень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Кумедія з Костем. Оповідання. / Післям. В. Панченка, С. Присяжнюк... – К.: Школа, 2005. – 432 с. (Золота б-ка вид-ва «Школа»).
2. Винниченко В. Щоденник: У 2-х т. – Едмонтон; Нью-Йорк: Канад. Ін-т укр. студій: Комісія УВАН, 1980. – . –
Т.1: 1911 – 1920 / ред., вступ. ст. і прим. Г.Костюка. – 1980. – 500 с.
3. Винниченко В. Щоденник: У 2-х т. – Едмонтон; Нью-Йорк: Канад. Ін-т укр. студій: Комісія УВАН, 1980. – . –
Т.2: 1921 – 1925 / ред. Г.Костюка, упоряд. текст і прим. О.Мотиля. – 1983. – 700 с.
4. Винниченко Р. Як писав свої літературні твори Володимир Винниченко// Україна. – 1992. – №11. – С. 15
5. Кизименко П. Пам'ять степів. Історичні нариси з минулого Кіровоградщини. – Кіровоград, 2003. – 246 с.
6. Маленький Париж: Єлисаветград в старій відкритке/ Виктор Петраков, Валерий Машковцев, Вадим Смотровенко, Юрий Ткачев. – М.: Пинакотека, 2004. – 229 с. (Серія «Губернія в старій відкритке», Кн.8).
7. Матівос Ю. Місто на сивому Інгулі. – Кіровоград: ТОВ «Діаграма», 2004. – 297 с.
8. Матівос Ю.М. Вулицями рідного міста. – Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2008. – 104 с.
9. Могилюк В., Тютюшкін Ю. Транспорт Єлисаветграда до 1917 года [Електронний ресурс] / Володимир Могилюк, Юрій Тютюшкін// Сурми. – Режим доступу <http://www.aistor.do.am/publ/1-1-0-109>
10. Панченко В. «Я народився в степах...» Єлисаветград у спогадах В.Винниченка [Електронний ресурс] / Володимир Панченко // День. – 2003. – №186. – Режим доступу <http://www.day.kiev.ua/38103/>
11. Парк Победы – городской парк – река Сугоклея [Електронний ресурс]. – Режим доступу

<http://www.biz.kr.ua/info/kirovograd/sight/gorsad/>

12. Пашутин А. Исторический очерк г.Елисаветграда/сост. и издал А.Н.Пашутин. – Елисаветград. – Лито-Типография Бр.Шполянских, 1897. – 311 с.

13. План г. Елисаветграда. Составил городской землемер П.З.Рябков. – Издание городской управы, 1913.

14. Шмидт А. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба [Электронный ресурс]. – Режим доступа.

15. <http://library.kr.ua/elib/shmidt/elisavet.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: літературне краєзнавство.

МОВОВИЗНАЧЕНІСТЬ ЯК ГРАНЬ КОНКОРДИСТСЬКОЇ ЕТИКИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Лариса ГОРБОЛІС (Суми)

У статті на основі документальних матеріалів В.Винниченка з'ясовується роль рідної мови у життєдіяльності В.Винниченка, суголосність позиції В.Винниченка писати для українського народу рідною мовою з основними ідеями пропаяваної ним конкордистської етики – бути чесним із собою, урівноважувати свої сили, бути цілісним тощо.

Ключові слова: проблема мови, етика конкордизму, місія рідної мови, життєтворчість митця, образ України.

The article is based on Vynnychenko's documents and deals with the role of mother language in writer's life and work, the similarity of Vynnychenko's positions in Ukrainian writing for Ukrainians according main ideas of konkordism ethics: to be honest with yourself, to balance one's force, to be integral etc.

Key words: problem of language, ethics of konkordyzm, mission of the native language, lifecreation of an artist, image of Ukraine.

Багатогранний доробок В.Винниченка різноаспектно вивчали літературознавці С.Михида, Л.Мороз, В.Панченко, Г.Сиваченко та ін., філософи Н.Гусак, О.Петрів та ін. З-поміж низки ґрунтовно осмислених у доробку письменника проблем Усе ще відкритими для студіювання залишаються активно ним пропаявані конкордистські ідеї. Мета статті – на основі листів, щоденникових записів В.Винниченка осмислити позиціонування проблеми мови (як національного ідентифікатора, засобу реалізації творчого потенціалу, узгодження внутрішніх і зовнішніх сил людського організму) в системі конкордистських ідей В.Винниченка, з'ясувати місію рідної мови в досягненні гармонії, щастя, рівноваги українського письменника В.Винниченка на чужині.

Дослідниця О.Петрів зауважувала, що проблему мови, зокрема української, В.Винниченко осмислював В екзистенційному вимірі – як сутнісну ознаку нації, беззаперечну умову її буття, як можливість нації бути окремішністю, індивідуальністю в розмаїтті собі подібних [див. про це: 14]. Зауважимо факти життєдіяльності В.Винниченка, які 1) характеризують

письменника і політика як речника конкордистської етики, до якої він тяжів від початків своєї творчості, 2) конкретизують роль мови в життєтворчості митця, коли мова була виразником й охоронним модусом його Я та національної ідентичності, рушієм його діяльності, а ставлення митця до мови – показником громадянської позиції, «чесності з собою», підосновою рівноваги й гармонії. Як засвідчують листи, щоденники В.Винниченка, мова займала ключову позицію в створенні його родини, організації громадського, політичного й творчого життя. Мова допомагала йому «бути в злагоді з собою, вічно зрівноважувати свої сили, постійно підводити позитивний моральний і фізичний баланс свій» [4, с. 66].

Як відомо, моральним гаслом в етиці конкордизму – і це показово – є не «Ти мусиш!», а «Якщо ти хочеш, то...», тому вона відкидає будь-які приписи-накази. Серед низки правил, яким, за В.Винниченком, має підпорядковувати себе індивід, виокремимо ті, які цікавлять нас із огляду на порушену в цій статті проблему:

- Бути у згоді з іншими, не шкідливими живими істотами на землі.
- Не послуговуватися нічим, неприбутаманним природі людини.
- Бути цілісним (чинити так, щоб кожна дія була результатом узгодження головних сил – розуму, почуттів, волі).
- Бути чесним із собою («...виводь на поверхню свідомості кожен підсвідому думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухості, чи надмірного егоїзму, чи зі страху загубити свої звички та лукавити з собою, не бійся бути правдивим та сміливим, насамперед перед собою»).
- Бути погодженим у своїм ділі.
- Бути послідовним.
- Не намагатися любити ближніх без власної оцінки й не претендувати на їхню любов, не будучи цінним для них.
- Пам'ятати, що всі люди, у тому числі й індивід, якому адресовані побажання, хворіють на страшну хворобу – дискордизм. Боротися з нею слід не догмою, не ненавистю, не карою, а розумінням, жалістю, співучастю.

Ставлення індивіда до колективу має бути підпорядковане таким правилам:

- Не панувати й не підлягати пануванню.
- Бути ні над колективом, ні під ним, а тільки активною відданою клітиною його. І тоді навіть страждання за нього буде вищою радістю [цит. за: 1].

Дослідження актуалізації «мовних» питань у життєдіяльності В.Винниченка слушно розпочати з появи першого оповідання початківця «Народний діяч». Беручи до уваги художні хиби твору, очевидно, не варто

відкидати факту написання твору російською мовою – це могло стати однією з причин недовершеності оповідання, адже мова, за В.Гумбольдтом, нерозривно злита з внутрішньою природою людини. Отже, під час роботи над оповіданням мислення В.Винниченка рідною мовою, його ество зблизилося з іномовною матрицею й глибинно відштовхнулося від штучного, чужорідного тіла (мови) – так головно з цієї причини перша літературна спроба була запрограмована на невдачу.

Як відомо, від часу виходу оповідання В.Винниченка «Краса і сила» його творчість схвалюють С.Єфремов, Є.Чикаленко, І.Франко, Леся Українка, М.Коцюбинський, А. Ніковський та ін. І все ж українська критика в широкому загалі твори митця не приймала, ймовірно, з тієї причини (за А.Ніковським), що «просто не годна була потовпитися ... за інтенсивною продукцією цього письменника» [12, с. 17]. Не всі готові були сприймати нове потрактування проблем моралі, «розхристаність стилю» (М.Вороний), грубувату мову творів В.Винниченка, а отже, складно було й друкуватися. Так, скажімо, «Літературно-науковий вісник» не прийняв до друку таку «аморальну» річ, як «Чесність з собою». Допомогу надало російське видавництво «Земля», що видрукувало твір у перекладі російською мовою й виплатило авторові належний гонорар.

Усупереч українській критиці, яка лише ганьбила твори В.Винниченка або намагалася їх не помічати (щоправда, не помічати було неможливо), російська критика була прихильною до творчості митця, а редакції численних видавництв та збірників запрошували його до співпраці. Так В.Винниченко-письменник опиняється перед вибором – залишитися в українській літературі, неосмисленим і цькованим (хоча й друкованим), чи перейти в російську літературу й бути прийнятим і поцінованим. «Скажу щиро, – писав він із цього приводу в листі до Є.Чикаленка 1912 р. – велика спокуса до того (перейти в російську літературу. – Л.Г.)» [цит. за: 8, 65]. Для амбітного й цілеспрямованого В.Винниченка це на правду було спокусою.

У ці роки вагань та сумнівів підтримують письменника друзі та колеги. «Дорогий товаришу! – пише М.Коцюбинський у листі до В.Винниченка 31 грудня 1909 р. – Ви мене так засмутили, що я довго не міг навіть одписати на Вашого листа. Ви, людина ідейна, яка міцно зв'язала себе з нашим народом, переходите на чужу літературу, мотивуючи свій вчинок тим, що Вас «випихають» (!), а Ви не хочете пручатись. З боку я просто дивуюсь. Хіба ж Ви пишете для критики? Хіба для Вас таку велику, таку рішучу має вагу те, що скаже той або инчий? Хіба, нарешті, Ви думаєте, що у нас є серйозна критика, як у людей? [...] Те, що є у людей, у нас не скоро буде, особливо, коли наші люде, творці культури, з легким серцем покинуть свій народ та перейдуть до багатчих [...] Дуже гірко було мені читати Ваші слова, досадно на Вас і за Вас навіть, бо я певний, що коли Ви перейдете на російський ґрунт, то тільки собі на шкоду. Письменник (поет, белетрист) не

може безкарно змінити мову: вона помститься» [9, с. 56]. Відомо, що досадувала на такі спроби В.Винниченка й Леся Українка. Як видається, ці різкі (з якимось відтінком закляття) застереження М.Коцюбинського про кару та помсту мови не могли залишитися поза увагою В.Винниченка.

В.Винниченко розумів важливість свого кроку й знайшов у собі потугу не вийти «з меж нашого невеличкого українського степу» [цит. за: 8, с. 65], тобто, за В. Гумбольдтом, «з кола своєї мови», а отже, не знеособитися, а надалі відчувати оберегову силу слова. У цій складній ситуації В.Винниченко мав бути правдивим перед собою та народом і зробити вибір, що відповідав би його внутрішній сутності. У разі неправильного вибору він міг назавжди опинитися поза українським досвідом, культурою, утратити громадянську гідність, національну ідентичність й не реалізуватися в «сродній праці». У такий спосіб, як видається, у житті письменника визначально для подальшої життєдіяльності актуалізувалася одна з засадничих у його етичній концепції ідея «чесності з собою». Не маючи змоги змінити обставини, письменник, за його ж теорією конкордизму, своїм вибором не дозволив цим обставинам поневолити себе, змусити чинити нечесно, дисгармоніюватися, стерти скрижалі духовної матриці, врешті-решт, зробити себе нещасливим. «Відверте, точне формулювання самому собі цілі свого вчинку» (за В.Винниченком, це один із засобів гармонізації особистості) – залишитися з українським словом, служити українському письменству – допомогло митцеві уникнути самозасудження і самозневаги.

Відтепер і до останніх днів життя В.Винниченка його *Я* і *рідна мова* розумітимуться як непідвладна жодним силам органічна єдність. Рідна мова стала «фундаментальною характеристикою» В.Винниченка, вона забезпечила продуктивну діяльність митця і політика для українського народу та України. Чи не найповніше його переконання цього періоду засвідчують рядки з листа до Є.Чикаленка 1912 р.: «...бути чесним і щирим, не вважаючи ні на що. Моє діло служити тим, які дали мені життя, служити всім своїм життям, служити так, як я по-щирости і розуму вважаю [...] ...перестати буди сином свого народу... – цього не буде [...] Ні, я служитиму через те, що інакше не можу, як не можу дихати вухами чи очима. Бо це є та точка, в якій «чесність з собою» (гармонія чуття і розуму) приросла до мене. От через що... я не зможу бути російським письменником» [цит. за: 8, 66]. Так послідовно означуватимуться основні аспекти його теорії «чесності з собою», засадничі тези його конкордистської етики, у контексті яких захист рідної мови трактуватиметься як захист національної ідентичності, історії, культури, школи, книги, національної ідеї в цілому. Зауважмо, що В.Винниченко виступає на захист українського навіть у шлюбі, що засвідчує один із його листів до Є.Чикаленка 1911 р., у якому є такі рядки: «Жінка моя жидівка, але ми погодилися, що сім'я буде українською і будемо мати дітей тільки тоді, коли мати їх підготується

остільки, щоб вони могли бути виховані українцями» [цит. за: 15, с. 29–30]. Принагідно згадаємо, що такі вимоги до свого можливого обранця були і в О.Кобилянської.

Відтепер як власну образу, як чинник, що дискордує його, В.Винниченко потрактовує кожен факт поганьблення та безпідставного висміювання українського. Показовим із цього приводу є його відкритий лист до російських письменників (1913), у якому звучить заклик-вимога до колег із максимальною відповідальністю опрацьовувати характери героїв-українців, їхню мову, уподобання, не змальовувати українців тільки недолугими. Мова, на думку В.Винниченка, – основа художньої правди. Вражають масштаби Винниченкових претензій до російських письменників: «Мені багато разів кортіло звернутися до тих письменників, які вживають одних «хохлацьких» словах «і», а в інших «и», з проханням розкрити мені загадку, яка мучить мене: Чому вони це роблять? [...] Я певен, що ні один з них не зміг би мені одповісти... От тут то починається образа. Образа від зневажливого, грубого і некультурного відношення до того, що тобі дороге, близьке, що виховало тебе» [3, с. 214]. В.Винниченко ревно захищає українське та себе в українському від різноманітних нападів, утверджує, таким чином, свою позицію й доводить, що кожна його дія – це результат узгодження його розуму, почуттів і волі.

У листі до редакції «Ради» (1914) він чітко викладає свою позицію українського письменника й відкидає безпідставні закиди на свою адресу про нібито безпосередню участь у російській літературі, пояснюючи, що все російськомовне з його творів – це переклади, а всім «руським» органам, де він друкував свої праці, «давно офіційно заявлено мною, що я ні *на яких умовах* (курсив В.Винниченка. – Л.Г.) не даватиму їм робіт, писаних російською мовою» [цит. за: 8, 74]. Цей лист посутньо увиразнює світогляд, громадянську позицію, українськість В.Винниченка: «Дійсно, на самім собі я можу бачити велику силу, стихійну, непобориму силу чуття рідного! Коли я лишився українцем, то тільки дякуючи цьому чуттю...» [2, с. 217].

У силу різних обставин, і найперше політичних, В.Винниченко в лютому 1919 р. виїздить за кордон. 1920 р. він ще відвідає Україну з надією залишитися, але, відчувши свою непотрібність та загрозу власному життю, знову залишає Батьківщину – і цього разу назавжди. Із роками він переконуватиметься, що це був єдиний вихід. Згодом в одному з листів свого племінника В.Винниченко дізнається, що людей розстрілювали за подібне до його прізвище, «що за читання тишком моїх речей арештовували й засиляли на каторгу... Не гнівайтесь (чогось уживає він (племінник. – Л.Г.) такого виразу), але я скажу вам по-щирості, що, коли б Ви в 1920 році залишились на Україні, то Ви б тепер були там, де є Єфремов, Грушевський, Скрипник і багато інших укр[аїнських] патріотів». – Істина, яку я давно знаю, але яка очевидно відома і іншим» [7, 105].

Від 1920 р. чужина назавжди поділила його життя на *там* і *тут* (їх митець у щоденнику виділяв курсивом); він порівнюватиме себе з людиною, яка пливе на дні моря. Попри всі негаразди, він продовжуватиме свою політичну, літературну діяльність, працюватиме над філософськими працями, багато малюватиме – і все це для України. Матеріальна скрута, незадовільний стан здоров'я, постійне здобування шматка хліба виснажують, не дають змоги працювати на повну силу. Коли в Україні його називали зрадником, а творчість ганьбили або взагалі замовчували, кращі театри Європи успішно ставили його п'єси на своїх сценах. В.Винниченко був українським письменником і громадським діячем, працював для України і, як писав у щоденнику від 22 січня 1948 р., продовжував «давати їй хоч трохи втіхи своєю працею, передавати їй мій життєвий досвід, помагати їй жити краще, ніж ми жили» [6, с. 53], розуміючи, що українська еміграція не потребує його праці. А бути втішеним від усвідомлення потреби своєї праці – одна з граней конкордистської ідеї щастя.

Він намагався тримати активні зв'язки з Україною, перебувати в інформаційних координатах преси і радіо, зустрічався з українськими культурними й громадськими діячами, а головно – *перебувати в колі рідної мови*. Прикметним, скажімо, є видання щоденника українською мовою, як переконаність писати *тепер і на завтра* – митець був упевнений в оприлюдненні цих записів. На чужині у В.Винниченка не було етапу повернення до рідної мови. Митець завжди *за межами України був у межах рідної мови*, був із мовою, був українським письменником. Показовим із цього приводу є його щоденниковий запис від 10 березня 1938 р., де він згадує випадок, коли знайомий французький письменник Маратрей, який цікавився конкордистськими ідеями, в одній зі своїх лекцій назвав його російським письменником: «Коха подала йому записку, попрохала виправити помилку, він удруге назвав мене українським письменником, філософом, зрівняв з Конфуцієм, але... помилка все ж таки характерна» [5, с. 102]. У «стані розмови з собою» [Г.-Г.Гадамер] В.Винниченко послуговувався українською, думав українською. Будучи віддаленим від українських теренів, він еднався з Батьківщиною у мові і саме мова допомогла йому «бути у злагоді з собою, вічно зрівноважувати свої сили, постійно підводити позитивний моральний і фізичний баланс свій» [4, с. 66]. Зауважмо, саме на чужині, у Франції, де, за Ю.Крістевою, «почуваєшся більш чужим», мова віддячувала (а не мстилася, як застерігав 1909 р. М.Коцюбинський) українському письменникові за життєво правильний вибір. Він був поза країною, але не поза мовою, хоча в ті сталінські часи митець міг бути в Україні й поза рідною мовою.

«Пам'ять, яка гарантує нашу ідентичність» [11, с. 51], міцно тримала образ України в спогадах і мріях В.Винниченка, його художніх творах, щоденникових записах, розмовах із дружиною та однодумцями. Батьківщина назавжди залишилася з ним. Країна дитинства й юності зі

степом, вітром, Дніпром, васильками, хатами, житами, як засвідчують численні щоденникові записи, «в надрах самого глибинного досвіду письменника не покинула ж таки його» [10, с. 76]. Митець думав, говорив і ностальгував українською мовою.

Туга за Україною ятрила душу В.Винниченка, він мріяв про повернення в Україну, але розумів, що це неможливо. І його україномовна зорієнтованість на Батьківщині, як йому здавалося, найменш бажана: «Письменники кличуть на роль українського Горького. Дурненькі. Хіба ж я – друг Леніна, хіба ж укр[аїнська] мова є мова, а не «наречіє», хіба ж Україна є Росія, як же я можу бути укр[аїнським] Горьким? Ні, я волю й хочу бути тільки самим собою. А Горьким бути – не велика честь» [4, с. 71].

Як засвідчують численні щоденникові записи, за кордоном В.Винниченка особливо хвилювали питання української школи (початкової, середньої, вищої). Про стан освіти на Батьківщині він неодноразово запитував у листах до друзів й отримував невтішні відповіді: дезукраїнізація після смерті М.Скрипника набирала більшої сили.

Культурний розрив в обставинах чужини посилює значущість утраченого. Чужина загостила увагу митця до рідної мови. Належний рівень володіння людиною українською мовою став для В.Винниченка показником щирості особистості, прихильності до української справи, підставою належності до кола його приятелів-однодумців. Цікаві щоденникові записи В.Винниченка від 5 січня 1948 р.: «Візита Борщака. Людина, яка не викликає довір'я. Може, того, що колись була слава про нього, що він – агент Москви? Чи того, що в усій психічній істоті його немає ніякої ясності, певності, навіть у формі мови тощо. Професор українознавства в Праз[ькому] університеті, він не вміє говорити по-українському, як слід, вимовляючи «ходил», «говорил» і т. і. Сама мова занадто поспішна, безупинна, з незрозумілими і невиправданими притишенням і підняттям голосу. Щодо змісту?.. Неясність, невиразність» [6, с. 51]. А писаний російською мовою лист до М. Глуценка від 19 липня 1935 р. – це виклик, протест проти псевдопатріотизму: «Я пишу вам по-русски. Пишу так, потому что в глубине души я не считаю Вас настоящим украинцем. Называете Вы себя украинцем не всегда и не везде, не так, как должен называть себя член угнетенного коллектива, а только тогда и там, где это Вам выгодно... У Вас никаких убеждений и идейных установок не было никогда...» [цит. за: 13].

Конкордистські ідеї в життєтворчості В.Винниченка оприявнювалися й послідовно утверджувалися від першого оповідання до останнього щоденникового запису митця. Будучи далеко від Батьківщини, В.Винниченко не вилучив себе з нації, чесно працював для свого народу, був цілеспрямованим українським письменником, якого на чужині рятувала енергетика рідного слова. Про грандіозність його планів за межами України свідчить щоденниковий запис від 25 грудня 1925 р. Реалізація цих ідей

надавала його життю повноти й смислу. Праця для свого народу рідною мовою – засада його душевної рівноваги, підоснова «чесності з собою». Додамо, що В.Винниченко перебував у розпростореному в Україні і за кордоном змаганні за українське слово, серед учасників якого були М.Грушевський, який виступав зі статтями в газеті «Село» 1909–1910 рр. (окремою книжкою, як відомо, праці вийшли 1912 р. під назвою «Про українську мову й українську школу»), І.Огієнко, який виступав на захист української мови в науці, освіті й повсякденному житті («Наука про рідномовні обов'язки», 1936); принагідно згадаймо статті І.Багряного «Чому я не хочу повертатись в СРСР?» (1946), Б.Антоненка-Давидовича «Почему я пишу по-украински?» (1967) тощо. Кожен із них виголошував своє слово на захист, утвердження й розвій української мови.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Конкордизм: електронний ресурс/ Режим доступу: <http://2000.net.ua/2000/aspekty/19708-emu-vypala-gorkaja-slava>.
2. Винниченко В. Лист до редакції // Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів: Навч. пос. / О.Д.Гнідан, Л.С.Дем'янівська, Л.В.Йолкіна, А.Б.Гуляк. – К.: Вища школа, 1995. – С. 215–223.
3. Винниченко В. Відкритий лист до російських письменників // Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів: Навч. пос. / О.Д. Гнідан, Л.С.Дем'янівська, Л.В.Йолкіна, А.Б.Гуляк. – К.: Вища школа, 1995. – С. 212–215.
4. Винниченко В. Щоденник // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 66–76.
5. Винниченко В. Щоденник // Київська старовина. – 2001. – № 1. – С. 100–116.
6. Винниченко В. Щоденник // Київська старовина. – 2003. – № 2. – С. 51–72.
7. Винниченко В. Щоденник // Київська старовина. – 2003. – № 5. – С. 101–122.
8. Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів: Навч. пос. / О.Д. Гнідан, Л.С.Дем'янівська, Л.В.Йолкіна, А.Б.Гуляк. – К.: Вища школа, 1995. – 223 с.
9. Горболіс Л. Про мораль письменника у «посланнях» М.Коцюбинського до В.Винниченка // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 53–58.
10. Кісь Р. Глобальне, національне, локальне (соціальна антропологія культурного простору). – Львів: Літопис, 2005. – 300 с.
11. Крістева Ю. Самі собі чужі. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
12. Ніковський А. Володимир Винниченко (Літературний нарис) // Українська мова і література. – 2002. – № 3. – С. 17–19.
13. Панченко В. Марксист, который хотел остаться украинцем : електронний ресурс //Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>
14. Петрів О. Екзистенціальні ідеї В.Винниченка у контексті європейської соціальної філософії / Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03/ – К., 2006. – 17 с.
15. Пушкаренко Т. Текст і автор («Записки Кирпатого Мефістофеля» та «Щоденник» В.Винниченка) // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 26–31.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка.

Наукові інтереси: історія української літератури, народознавство, проблеми інтерпретації тексту.

**РЕЦЕПТИВНІ КОМПЕТЕНЦІЇ ФАНТАСТИЧНОГО
В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА»**

Ірина ГРЕЧАНИК (Луганськ)

У статті розглядаються особливості перцепції конструкцій фантастичного в романі В. Винниченка „Сонячна машина”. Автор наголошує на специфічній формі актуалізації і сприйняття незвичайного в тексті.

Ключові слова: фантастична література, поетика фантастичного, картина світу, концепт сонця, сонячна машина.

Peculiarities of the perception of constructions of science fiction component in V. Vynnychenko’s novel „Sun machine” are considered in this article. The author insists on the specific kind of actualization and perception of unusual things in the text.

Key words: fiction literature, poetics of fiction, the film world, the concept of the sun, solar car.

Творча спадщина В. Винниченка, шедеври якої стали доступними для досліджень не так давно, не перестає відкривати перед літературознавцями все нові й нові обрії вивчення. Дослідження творчої спадщини Володимира Винниченка є багатоаспектним і цікавим як для істориків, так і для літературознавців, філософів, психологів. Тематичний спектр його творів уражає своїм різнобарв’ям. Важливим є факт, що в літературі В. Винниченко став фундатором одного з новітніх у ХХ ст. художніх напрямів – фантастичної літератури. Ця проблема цікавила багатьох дослідників, але до нашого часу деякі її аспекти залишаються не розв’язаними. Взагалі творчістю В.Винниченка цікавилися В. Велигодський та В. Пащенко, А. Горбань, В. Гуменюк, І. Дзевєрін, С. Зінчук, М. Ковалик, Г. Костюк, Л. Мацько, Т. Павлінчук, В. Чайковська та С. Присяжнюк та ін.. Вивченням творчої спадщини Володимира Винниченка як письменника-фантаста займалася невелика група дослідників: О. Білецький, М. Зеров, а також Г. Сиваченко, Т. Цимбал, П. Федченко та ін.

Дуже часто роман „Сонячна машина” називають новаторським не лише в літературі ХХ ст., який уперше актуалізував самотній творчий метод письменника, започаткувавши цілу художню традицію, але й як новаторське явище для самого письменника: „Сонячна машина” виходить поза межі цієї другої фази Винниченкової творчості як темою, так і методами письма. Тема переупорядкування суспільства за допомогою винаходу; засоби її опрацювання, то засоби такого популярного в сучасній літературі й невластивого Винниченкові раніше, трохи авантюрного, соціально-фантастичного роману, де <...> подається „цікава інтрига, актуальні

проблеми” [3, 157]. Саме цим романом Винниченко відкрив оригінальне психологічне й філософське уособлення фантастичного, втіливши його в метод художнього твору. Деякі вважають саме „Сонячну машину” вершиною творчості письменника, де максималізується втілення його філософських поглядів та ідей. У поданому дослідженні акцентуємо увагу не на творчій еволюції письменника, а більше на значенні „Сонячної машини” в тогочасному літературному просторі і в розвитку українського метажанру фантастики, а також на особливостях поетики фантастичного. Таким чином, метою дослідження є з’ясувати особливості перцептивної компетенції фантастичного у романі В. Винниченка „Сонячна машина”, визначити особливість і новаторство Винниченкового фантастичного змісту, а також принцип його моделювання.

Роман „Сонячна машина” був написаний В. Винниченком протягом 1922–1924 років, під час перебування письменника в Німеччині. Цей твір максимально наближений до сучасної авторів дійсності і в той час викликав хвилю емоцій читачів та літературних критиків. Останні підкреслювали динамізм твору, широкоаспектність охоплення соціальної сфери життя, кінематографізм. Зокрема, М. Зеров у своїй праці „Від Куліша до Винниченка” зазначає: „Сонячна машина” Винниченка має певний, недвозначний успіх. Про неї пишуть, говорять, упорядковують диспути, а головне – її читають, як ні одну українську книжку, як не читали навіть загальнорекомендованих та обов’язкових” [3, с. 153]. А далі М. Зеров робить акцент на значенні роману у жанровій системі української літератури „І справді: „Сонячна машина” для нас первина, і первина саме жанровою своєю фізіономією. У нас ніколи не було великого роману з елементами авантюри та соціальної фантастики. Та і взагалі на шляху фабульного загострення ми робимо тільки „перші несміливі” кроки” [3, с. 153]. Більше того, слід уточнити зауваження дослідника, що Винниченко не лише репрезентує нову жанрову форму, але й уводить її в новітню манеру часового оформлення – уся дія твору відбувається в теперішньому часі.

Художня дійсність роману моделюється на основі різкої ідейної опозиції двох провідних смислів: життєвого, актуального письменнику та фантастичного. Початковим у художньому творі є часопросторове тло нефантастичної реальної для письменника дійсності, особливість моделювання якої полягає в тому, що Винниченко формує уявлення про соціальне середовище. Яке його оточує, на основі зображення вищих прошарків суспільства. На першому плані роману виступають „гумовий король”, президент Об’єднаного Банку Мертенс та його оточення, збанкрутілий князь Адольф Елленберг, принцеса Еліза, князь Шванебах тощо. Кожний з цих героїв особливий тип, що певною мірою вбирає в себе ознаки цілого соціального прошарку. Таким чином, Мертенс – найбагатша людина в країні. Він привласнив собі уряд, банки, поліцію й пресу, й

наступним кроком для себе обрав „привласнення” принцеси Елізи разом і коштовною фамільною реліквією. Для нього немає нічого неможливого, все оточення працює на нього. Принцеса Еліза – також неординарний персонаж. У цій особі поєднується королівська інтелігентність, шляхетність, вишуканість, але поряд із цим жорстокість та зачерствілість душі. Так, наприклад, вона віддає все аби розшукати свого улюбленого Нептуна – собаку, схожого на ведмеда, але у той же час, коли собаку приводять охоронці, принцеса його нищівно вбиває з пістолета через те, що тварина не погодилася прямувати за нею. Поряд з цим уваги потребують також образи доньок князя Елленберга – Труди та Фріди. Труда – це джерело ненависті та зла. Усе це підкреслюється навіть у її непривабливій зовнішності. Ближні люди називають її Страховищем. Єдине, чого прагне Страховище, вдало вийти заміж. Поряд з нею постає її сестра Фріда, що заробляє на плотських утіхах чоловіків. Усі вищезазначені герої становлять повноцінну картину сучасного для письменника суспільства, точніше його вищих верств, які власне і задають ритм моді епохи. На основі комплексу перцепцій в уяві читача створюється враження про повний занепад людського духу, який поступився матеріальному, плотському. Сам Винниченко підкреслює образ мерзотної та огидної йому дійсності: „Хто пан і владика сучасності? На кричущо-золотому троні по нігті у брильєнтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усезадоволений капітал. Черевата потвора з вузькою крихітною голівкою самозакоханого кретина, з масними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката” [1].

Така дійсність підкреслює певну кризу часу, приреченість і безперспективність людського існування, яке зводиться до тваринних інстинктів. Людина погрузла в брехні й не розмежовує її навіть для себе. Її серце закрите для щастя і чарівності. Головне – матеріальне збагачення. Яскравим прикладом до цього може стати викрадення фамільної коронки Зігфріда в принцеси Елізи, яку заповів їй батько. Підступна допомога Мертенса, який власне й виявився крадієм, спрямована на те, щоб заробити прихильність принцеси. В. Винниченко підкреслює паразитичний спосіб життя людства, що свідчить про безперспективність його існування.

Така зображувана дійсність стає обов’язковою умовою для уведення в текст фантастичного. Приреченість людства дає шанс реалізації чарівного як єдиного правильного рішення порятунку цивілізації. У такий спосіб у роман уводиться образ молодого хіміка, сина лакея Рудольфа Штора, що повсякчас працює в лабораторії в саду князя Елленберга. Цей образ є закритим для тої соціальної дійсності, що зображує в теперішньому часі Винниченко. Герой живе у своєму романтичному світі мрій. Проте й на нього сучасне суспільство певною мірою здійснило вплив – молодий учений прагне всесвітнього визнання та популярності. Це єдиний образ, репрезентований письменником, в основі якого міститься перспективний стрижень, він є

людиною глибокого мислення, людиною майбутнього. Внутрішнє світовідчуття Рудольфа Штора фіксує приреченість сучасного для нього суспільства. Перцепція цього образу полягає в певному позитивному маркуванні самим письменником-фантастом.

Отже, слід зазначити, що особливою перцептивною компетенцією наділений кожний образ роману.

Саме з появою Рудольфа Штора – романтичної особистості – у твір поступово починають уходити незвичайні елементи. Спочатку вони постають як філософські твердження. Потім як певні наукові узагальнення, і нарешті, уособлюються у формі фантастичного наукового предмета, навколо якого координуються всі дії роману. Наукове відкриття Штора, виготовлення чарівної машини, яка за допомогою променів сонця та людської енергії випікає хліб, постає як єдиний засіб, що стане основою для оновлення свідомості суспільства, виведе його на новий рівень розвитку. Така альтернатива спростовує теорію влади матеріального над духовним, оскільки „новий хліб” зрівнює статки всіх людей, обезцінює коштовності й гроші. Символічним у творі є також образ хліба. Рецептивні поля цього образу сягають священних, сакральних для людини змістів. У цьому сакральному вбачає порятунок людства В. Винниченко. Його мислення глобальне й зорієнтоване на застереження від майбутньої повної соціальної деградації. Рудольф Штор здійснює відкриття, він віднаходить альтернативу подальшого розвитку людської цивілізації. При цьому основою для появи чарівного у творі є образи морально спустошених, моторошно-нещасних істот, що визначає естетику перцепції сонячної машини, як порятунку.

Важливого значення в моделюванні фантастичного компонента в романі набуває концепт сонця. Він виступає наскрізним у творчості Винниченка, паралельно до концепції людського серця (кордоцентризм) та щастя. Сонце постає у формі його первинного відбитку у свідомості людини, як одна з найпотужніших космічних сил, наймогутніший божественний образ. У творі сонце є стрижневим і наскрізним. Воно пронизує навколишнє для героїв середовище: „Сонце – майове, щедre, реготливе – з розгону б’є крізь розчинені вікна в дзеркально вигладжений паркет, одбивається і перелітає в жовті дерев’яні стіни, в дерев’яну стелю, грає скрізь зайчиками від металу апаратів...” [Там само] або „...сонце гарячими золотими пальцями розгортає пелюстки квіток, безсоромно оголюючи ніжну скованість їх”, „...світить літнє, пекуче сонце – все це зразу охоплює душним, непокійним, п’яним духом” [Там само]. Сонце у творі мислиться як образ матері, всеобіймальної категорії, що дає життя всьому живому: „І саме – мати всіх їх разом цілувало: і благосно-мудрих стоянів, і рухливих, вільних літунів і бідних зморених ходунів із залізобетонних печер” [Там само]. Людина мислиться Винниченком як така, що відцуралася від первинності сонячної енергії, і споживає її

опосередковано в різних перетворених формах. Машина Рудольфа Штора повертає людині можливість безпосередньо використовувати енергію сонця. Отже, деякою мірою людське щастя розуміється Винниченком як єднання людської душі з всемогутньою вогняною стихією.

Сонячна машина – це перспектива розвитку наукової думки й водночас способів повернення людини до іманентних джерел своєї сутності. Слід звернути увагу, що Винниченко вводить образ фантастичної машини саме простір верхівки матеріально засліпленого суспільства: на демонстрацію винаходу приходять пан Елленберг, Мертенс, принцеса Еліза тощо. І саме перед їхніми очима вперше відкривається теорія приреченості матеріальних благ і перспектива природної енергії. Більше того, машина репрезентована і в іншій перцептивній формі: як альтернатива розв'язання економічних та соціальних проблем цивілізації. Отже, у романі спостерігаємо двопланову рецепцію фантастичного: світ духовності особистості, первинні джерела її сутності та світ матеріальної речей, перспективи цивілізації.

Специфіка перцептивної естетики фантастичного в художньому творі полягає в тому, що воно втілене у конкретний, чітко окреслений образ машини, який не формує навколо себе цілісного часопростору. А навпаки – приймає на себе найбільшу фазу опору художнього нефантастичного середовища. Водночас саме цей образ є центром координації подій. Подібний прийом був характерний для фантастичної літератури в Україні в першій половині ХХ ст. (Ю. Смолич, М. Трублаїні). Фантастика в „Сонячній машині” розгортається більше на смисловому, а не на подієвому плані. У такий спосіб Винниченко змальовує так звану перспективну дійсність, тобто форму реальності, продовження якої домислюється читачем (власне фантастична дійсність у творі не реалізована). Але вона мислиться як така, що могла б бути за певних соціальних, історичних, політичних умов. У поданому випадку – це винайдення ученим-хіміком сонячної машини. Усі вищезазначені риси певною мірою окреслюють такий жанр фантастики, як альтернативна історія. Проте, у той же час більшість дослідників зараховують „Сонячну машину” В. Винниченка до жанру утопії. Так, наприклад, Т. Цимбал зауважує: „Сонячна машина” – це все ж таки утопія, але утопічною ідеєю тут є вже не соціалізм (як це було у раннього Винниченка), а зародок нового етико-морального вчення, яке, певно, і було створене, щоб замінити останній після розчарування у ньому” [6]. Тут слід уточнити властивості жанру утопії. Цей жанр передбачає опис місця, якого насправді немає, найчастіше, – це модель ідеального суспільства, яке моделює для свого існування й ідеальний, високодуховний часопростір. Дослідник говорить про „зародок” нового вчення, але фактичної актуалізації цей зародок у художньому творі не набуває, а обмежується певною ідеєю, теорією. Більше того, Винниченко не ідеалізує суспільство, а відтворює його в реальному для письменника антуражі. Тому вважати роман

утопічним підстав замало. Тут відбувається проекція із сучасного для письменника суспільства у можливе майбутнє, яке імовірно може бути змінене людством у результаті фантастичного експерименту. Створення сонячної машини є засобом актуалізації альтернативи людського розвитку. Отже, більшість ознак указує на належність жанру до альтернативної історії, де уведення чарівного в реальну дійсність визначає подальший розвиток суспільства, а в такий спосіб на смисловому рівні репрезентується дійсність, яка б могла бути за певних умов. Зарахування твору до жанру наукової фантастики ґрунтується на репрезентації фантастичного винаходу. До речі у цьому плані деякі дослідники звинувачували письменника за „недорозвинутість” наукової теми.

Таким чином, роман „Сонячна машина” В. Винниченка репрезентує фантастичне, перцепція якого відбувається на кількох рівнях: на рівні реальної для письменника дійсності й на смисловому рівні, що утворює ефект об’ємного зображення у творі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. К. Сонячна машина: [роман] / Володимир Винниченко ; [відп. ред. і післямова П. М. Федченко]. – К. : Дніпро, 1989. – 618 с.
2. Дмитренко Є. „Щоденник” (1911 – 1925) та роман „Сонячна машина” В. Винниченка: до питання інтертекстуальних зв’язків // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2010. № 5 (Березень). – С. 59 – 65.
3. Зеров М. „Сонячна машина” як літературний твір // Зеров М. Твори в двох томах. – К.: Дніпро, 1990. –Т. 2. – С. 435 – 457.
4. Печарський А. Нарцисизм і трансформація особистості в житті і творчості В. Винниченка // Слово і час, 2010. – № 7 (595) – С. 3–14.
5. Сиваченко Г. „Сонячна машина” В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя // Слово і час, 1994. – №1. – С. 42 – 47.
6. Цимбал Т. Естетичні шукання та історіософські концепції у художній прозі новітньої доби [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ktf.franko.lviv.ua/~vivat/book.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гречаник Ірина Петрівна – аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: історія української фантастики; проблема часопростору у художніх творах, зокрема у фантастичних; актуальні питання сучасного літературного процесу.

ЗНАЧЕННЄВІ ДОМІНАНТИ КОЛЬОРУ В ПОВІСТІ В. ВИННИЧЕНКА «КРАСА І СИЛА»

Олександра ЖУКОВА (Кіровоград)

У статті розглядаються феномени і закономірності прямого та опосередкованого (семантичного, символічного) впливу кольору на психіку. Ставиться проблема можливості проникнення в психоструктуру героїв і автора через використані ним колористичні засоби.

Phenomena and regularities of direct and indirect (semantic and symbolic) of colour influence on mentality are studied in this article. The problem of possibility of penetration into the heroes' and author's psychostructure used by him through the colouristic means is depicted.

В. Винниченко – один із митців, що цілком логічно входить до когорти майстрів-живописців у слові. Друкуватися, як відомо, він почав 1902 року. Появу перших творів В. Винниченка вітали І. Франко і Леся Українка, а М. Коцюбинський у 1909 році писав: «Кого у нас читають? Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки річ торкається літератури? Про Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка» [3, т. VII, 201]. Захоплення ж живописом, незважаючи на офіційно утверджені біографами 20-ті роки, коли митець віддається живопису професійно, на думку С. Михиди, припадає ще на гімназійні роки. «Не виключено, що всебічно обдарований юний Винниченко відвідував заняття з малювання академіка Петербурзької академії мистецтв П. Крестоносцева» [4, с. 16], котрий працював у сусідньому з чоловічою гімназією реальному училищі. Його живописний талант репрезентований нині більше як півтора сотнями картин та малюнків, високо оцінених фахівцями. Тож не дивно, що увага до лінії й кольору виявляється уже в перших друкованих творах письменника.

Показовою з огляду на використання колористичних прийомів в літературному тексті є вже дебютна у друці повість «Краса і сила» (1902).

Метою нашої статті є розкриття можливостей колористики у творенні художності в неореалізмі.

Завдання: розбити твір на окремі смислові фрагменти; враховуючи зміст кожного фрагменту і використовуючи інтерпретаційні таблиці колірного особистісного тесту Люшера, визначити семантику кольоропозначень; на прикладі повісті «Краса і сила» встановити особливості використання автором колористичних засобів в неореалізмі.

Використовуючи обрану методику підходу, умовно виокремимо у творі чотири смислових фрагменти: «Сонгород», «любовний трикутник», «злочинні будні», «голуб».

У описі Сонгорода автор майже зовсім не зображує його жителів. Винниченко виокремлює лише трьох персонажів: Мотрю, Андрія та Ілька. Саме вони й визначають рух психологічного сюжету. А колір сприяє цьому. Використані автором автентичні колоративи: «по **зелених** дібровах», «**зеленими** садками», «закутаний в **сірий** балахон урядник» виконують переважно зображальну функцію, але частково й виражальну, сугестіюючи читачеві атмосферу статичності й байдужості до всього на світі, адже як відомо, зелений колір має семантику «повної нерухомості і спокою» [2, с. 144], а сірий «не викликає жодного збудження і вільний від будь-якої психічної тенденції» [2, с. 161]. Таким чином, автор передає відчуття застою, байдужості й незворушності не лише через назву міста, а й за допомогою відповідних кольорів. Він, як художник, «розбавляє «сірість» яскравими

мазками. У «застійному» місті дія рухається в тому числі і за рахунок кольору.

Зображення осіннього Сонгорода ще більше підкреслює атмосферу застою й занепаду всього живого в цьому провінційному місті: «Сумно в Сонгороді восени. Низьке *темно-сіре* небо; не то ранок, не то вечір цілий день; пронизуватий, холодний вітер, купи *пожовклого*, мокрого листя і дощик, дощик і дощик. [...]...звощик розіб'є *блискучу, сталеву* грязюку рівненькою стежкою. Сумно. А ще сумніше в *темний*, довгий, холодний вечір. [...] Пусто страшенно; безлюдно, тільки тополі неначе з докором хитають *чорними* вершечками, мов дивуючись, як таки можна вилазить на вулицю в таку негоду» [1, с. 56]. (Курсив наш – О. Ж.). Цей уривок свідчить про малярський талант В. Винниченка і можливості передачі настрою за допомогою кольору, тобто, про його психосемантичну функцію в художньому тексті.

І хоч колір в його творах переважно автентичний, але тут відчувається імпресіоністична суб'єктивістська нота. Темно-сірий колір неба підкреслює відчуття суму й нудьги у Сонгороді восени. Пожовкле мокре листя – свідчення незворотних змін у змарнілій природі. Блискуча сталева, тобто, сіра (із зазначеною вище семантикою цього кольору) грязюка. Темний у значенні чорного кольору («темний, довгий, холодний вечір»), а також власне чорний колір («чорними вершечками») говорить про застій і смерть всього живого.

Оживляє атмосферу ярмарок і привносить у сірий пейзаж Сонгорода великою мірою завдяки кольору яскраві штрихи. Зображуючи ярмарок, атмосферу торгу, автор широко використовує відповідні колоративи. «Ах, какиї ви стали скупії – докірливо хитає головою молодий жидок *засмалений*, товстопицій дівці, що роздивлялась на *червону з зеленими* квітками хустку» [1, с. 36]. (Курсив наш – О. Ж.). Червоне найменшою мірою гармоніює з зеленим, але ярмарок на те й ярмарок, щоб розхвалювати свій товар, видавати його за останню моду, пускаючи в хід усі прийоми і методи.

Стиль ведення торгу влучно передано автором й у наступному уривку, де теж використані відповідні колоративи. «Веде пару *сіреньких*, невеличких бичків худенький, маленький, трохи *сивенький* дядечко з одною випущеною штаниною і з полотняною латкою на коліні, в брилі, з таким носом, що, здавалося, сей дядечко ще змалечку не цурався чарочки.

– Що за бички, «*синій* ніс»?

Мовчок, тільки суворий погляд з-під *сивеньких* брів і сердите «гей».

– Дядьку! Земляк із *буряковим* дюхачем! Що за бички дам?» [1, с. 36]. (Курсив наш – О. Ж.).

Тут колоративи «працюють» на завдання передати дотепність як покупця, так і продавця. При цьому підкреслюється невиразний вигляд дядька, що передається «сивеньким» кольором його волосся і брів,

«сіреньким» кольором невеличких бичків. Він не переймається звертаннями «синій ніс», «буряковий дюхач», які цілком можна вважати авторськими ноу хау – «кольоровою метонімією», не втрачає гумору й відповідає так само дотепно, як і покупець. «Зашмаруй наперед ряботиння, – одмовляє *«синій ніс»*, – а тоді й питайсь про бичків – полякаються!» [1, с. 36].

Та все ж найбільше уваги автор віддає зображенню центральних персонажів. Змальовуючи портрет Мотрі, Винниченко використовує автентичні колоративи, які, на нашу думку, вибрані не випадково і набувають психосемантичного забарвлення: *«чорне, як сажа волосся»*, *«чорна, без лиску, товста коса»*, *«темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, – то була й уся краса сієї дівчини»* [1, с. 23]. (Курсив наш – О. Ж.). Колір волосся (чорне, як сажа) свідчить про безкомпромісність і категоричність характеру дівчини, про те, що їй не притаманні напівтони у стосунках. Крім того, та обставина, що коса без лиску, вказує на простоту й відсутність у дівчини гонорливості. «Хто віддає перевагу темно-сірому, тому притаманна підвищена чутливість», зауважує фахівець [2, с. 162], що може свідчити про те, що вона піддається впливові ззовні, особливо через емоції та почуття. Разом з тим, Мотрі важко кривити душею і якщо їй щось чи хтось подобається, то вона буде віддана своїм переконанням і буде йти до кінця.

Колористичні штрихи до портрету Ілька увиразнюють його як зовнішні, так і внутрішні психологічні характеристики: *«темні, глибокі очі його»*, *«Ілько провів рукою по темних шовкових вусах, трохи прищурич чорні, оксамитні очі, виставив вперед високі, дужі груди і всміхнувся»* [1, с. 25–26]. (Курсив наш – О. Ж.). Чорний колір, а також колористичний перифраз «темні» у значенні чорного, має семантику краси й загадковості. Тут зовнішність героя, хоч і змальована чорною барвою, але ця барва, так би мовити, з лиском («оксамитні очі», «шовкові вуса»), що вказує на випещеність Ілька, а звідси готовність іти на компроміси заради задоволення власних потреб та інтересів.

Портрет Андрія набуває психосемантичної виразності значним чином за рахунок використаної колористичної палітри: *«...втирач червоненькою хусткою білий-білий високий лоб, обведений сизою смугою від картуза, веснянкувате, з широкими вилицями лице з червоними плямами там, де у інших буває смага; протирач від пороху маленькі, сіренькі, з білими віями очі, які бувають у молодих білих поросят; протирач руді, короткі, кудлаті вуса...»* [1, с. 28]. (Курсив наш – О. Ж.). Автентичні колоративи цілком відбивають сутність особистості героя та його актуальні психічні стани. Червоний колір (рудий) – це «вияв життєвої сили й висоти вегетативного збудження» [2, с. 193]. Сизий (сірий) – «готовність до збудження чи готовність до переживань і контактів» [2, с. 162]. Іронічне порівняння з використанням кольору «з білими віями очі, які бувають у молодих білих поросят» мало на меті зобразити не дуже привабливий вигляд Андрія, що за

принципом контрасту повинно було б підкреслити його дику силу й здатність впливати на людей.

Любовний трикутник, зображений у другому фрагменті твору, є ідеальною формою для моделювання головного конфлікту твору, вибору між красою і силою. Опинившись на його вістрі, Мотря має прийняти рішення. І дається воно героїні не легко: «І, важко дихаючи, **розчервонівшись**, схопилась вона і стала коло Ілька, що похмурився і дививсь кудись на вулицю» [1, с. 28]. Безумовна важливість колористичної палітри епізоду засвідчується психологічним аналізом її використання. Почервоніння у цьому контексті автентичне – ознака фізичного збудження від обіймів Ілька. «Їй-богу, Андрій! – **зблідла** Мотря і нервово усміхнулась», а от поблідлість – метафоричне – свідчення страху перед Андрієм, від якого вона втекла.

Автор змальовує зовнішність Мотрі після фізичної розправи над нею Андрія: «Розпатлана, зі збитою набік хусткою, з **синіми** губами, з **темно-червоною** плямою на лівій щоці, з пилом і сміттям, що поналипали на другій, розхристана, важко дихаючи, піднялась Мотря і впилася очима в Ілька» [1, с. 28 – 29]. (Курсив наш – О. Ж.). Синці на губах і щоці свідчать про серйозність нанесених Андрієм побоїв, супроводжуваних фізичним болем, але Мотря, не зважаючи на біль, навіть не зойкнула; її вразило те, що Ілько не посмів заступитися за неї, хоча й обіцяв. Автентичні колоративи найбільш характерні для реалістичної (неореалістичної) манери зображення, що ми й спостерігаємо в наведеному уривку.

«А ти, сатано **руда**, не посміхайсь, не задавайсь» [1, с. 29]. Тут «рудий» – синонім «некрасивого», крім того, у сполученні зі словом «сатана», «рудий» має семантику чогось морально низького, потворного.

Коли Мотря запропонувала Андрієві засилати старостів, він «...одвів свій погляд од **червоних** останніх променів сонця й мовчки повернув до неї голову» [1, с. 33]. Тут відображена дилема: або бути вільним і споглядати червоне (гарне, вільне) сонце, або женитись і за клопотом позбутись волі і, навіть, відчуття краси природи.

«Підожди! – **зблідла** Мотря. – Куди ж ти? Я ж не сказала, що не піду за тебе...» [1, с. 34]. Те що Мотря зблідла, свідчило як про серйозність намірів Мотрі одружитись з Андрієм, так і про несподіваність відмови Андрія засилати старостів.

Мотря сказала Ільку, що виходить заміж за Андрія. Він висловив недовіру до цієї новини. «Їй-богу, правда! – повернулась Мотря і пильно глянула на Ілька, що ніби аж **зблід** трохи. [...] І хотілось їй [...] дивиться на чудову красу його, на **чорнії** брови, у карії очі. [...] любити, як **зачервоніється** злегка лице його, як краса його ще виразніш, ще дужче стане перед нею й захвилює, захопить і її...» [1, с. 49]. (Курсив наш – О. Ж.). Блідість Ілька – свідчення його шокованості повідомленням Мотрі. «Чорнії брови» та «карії очі» – атрибути краси хлопця. Почервоніння обличчя

Ілька – ознака того, що стан шоку зміниться на хвилювання, як свідчення його небайдужості до Мотрі.

Цікавим з точки зору використання колористики є зображення у творі «злочинних буднів» представників соціального дна Андрія та Ілька. Неореалістична проблематика з актуалізацією на зображенні соціальних низів розкривається митцем із застосуванням засобів живопису: «На волоній, біля купки людей, в *темному* піджаку, таких же штанях, у гладженій сорочці й новому картузі стояв Андрій. Там же [...] крутився невеличкий парубок із прищуватими щоками і *синенькими*, полинялими оченятами. [...] Дивись: бачиш *червону* гарбу економічеську? Здорові воли коло неї» [1, с. 29]. (Курсив наш – О. Ж.). Як бачимо, Андрій віддає перевагу одягу чорного кольору, що означає сприйняття життя в темних тонах, нещасливість, схильність до депресії. Постійний вибір чорного свідчить про наявність кризового стану і характеризує агресивне неприйняття світу. «Синенький» колір оченят товариша Андрія нібито свідчить про його невинність, але та обставина, що очі «полинялі», підкреслює, що він «тертий калач» і давно вже втратив ту свою природну цнотливість. Червоний колір гарби підкреслює достаток, багатство її власників.

«Н-ну! – грізно крикнув Андрій і зупинив *сіренькі*, гострі свої очі на Гришці». «Сіренькі» очі – тут, за принципом контрасту, нейтральний колір допомагає підкреслити агресивність і відчайдушність Андрія: не дивлячись на сірий колір очей, окрик його грізний, а погляд гострий.

Потерпілий Тарас, у якого вкрали воли, розповідав про це урядникові. «А через годину стовплений великою валкою людей, розхристаний, *блідий*, з *синіми* губами, Тарас із диким одчаєм і сльозами в очах розказував все урядникові, який поважно й суворо слухав його. І вся валка, з поважним урядником і зігнутих, *блідим* Тарасом попереду, гучно посунула по головній вулиці» [1, с. 48]. (Курсив наш – О. Ж.). Блідість і синій колір губ підкреслюють шоківий психічний стан Тараса, пов'язаний з усвідомленням того, що його щойно обдурили і обікрали.

Сцена в шинку по-особливому характеристична для нашого дослідження: «...круг столів сиділи п'яні, спітнілі, *червоні* лиця; [...] А! Ілько! – почулось із-за одного столу, зайнятого якимись парубками в піджаках і *червоних* сорочках [...] Жінка крикнула й кинулась до них, але зараз же одлетіла і впала під стіл, обливаючись *кров'ю*; посунулись, було, дехто з гурту, але теж деякі полетіли на лави, а деякі самі поховались од страху, глянувши тільки на *червоного*, страшного, з *піною* на губах Ілька. [...] Я одберу у його деньгі!.. Вот, вот оні! – вискакуючи з гурту, крикнув Мошко і помахав *червоною* хусткою. Жінка з обмазаним *кров'ю* лицем і *синій*, побитий Семен зараз же кинулись до його» [1, с. 53–56]. (Курсив наш – О. Ж.). Тут «червоні лиця» – ознака сп'яніння, а те, що вони в «червоних сорочках» свідчило про причетність до злочинного достатку.

Колористичне перефразування (кров – червоний) підкреслює за Драгунським семантику «жорстокого, агресивного, надміру активного, нахабного і потворного». Таким чином, автентичний колоратив «червоний від збудження й гніву» в зображенні обличчя Ілька – підкреслює й фізіологічну напругу героя, і його актуальний психічний стан. Додавання до портрету білого (піна на губах) – не облагороджує, не прикрашає героя, а навпаки спотворює його зовнішність. Як зауважувалось вище, у випадку з творчістю М. Коцюбинського, білий в модернізмові часто набуває ознак потворного, що, на наш погляд, великою мірою зумовлено відкиданням традиційної перцепції світу. Винниченко актуалізує цю семантику з метою виразнення неприродності агресії як засобу роз'язання конфлікту.

Не менш промовистий синій колір у зображенні Семена. Колоратив стає формотворчим чинником метонімічного звороту, який, з одного боку, на рівні тропу виявляє масштаби ушкоджень персонажа після бійки, а, з іншого, на автентично семантичному рівні демонструє невинність Семена й завдяки **контрасту** візуалізує жорстокість учасників бійки.

Отож, автентичний колористичний дискурс дозволяє Винниченкові домогтися високого художнього результату. У той же час, надання кольорові ширшої від архетипної семантики розширює смислові дискурси, увиразнює на перший погляд цілком прозорі з точки зору розуміння картини, вносить нотку імпресіоністичної суб'єктивності в неореалістичний текст.

Показовим для репрезентації семантичних та психосемантичних можливостей кольору в творі є епізод з голубом. На рівні фабули птах став жертвою суперечностей між персонажами, своєрідним генератором конфлікту. Невипадково колір цього «генератора» – яскравий – **«жовто-рябий»**, як забарвив його письменник. Перша біда птаха – неконтрольованість з боку Андрія – представника грубої сили: «трубохвостий голуб, не вважаючи на Андріїв свист, ляскання в долоні, ніяк не хотів підніматися вгору до гурту і все перелітав із хліва на льох, то з льоху на хлів». Така поведінка птаха цілком суголосна з його колоритом. Жовто-рябий – це ймовірно щось середнє між жовто-коричневим і жовто-червоним. Драгунський пояснює таке поєднання, як здатність носія до свободи, безтурботність [див.: 2, с. 206]. Друга – типологічна схожість на Ілька – носія «краси». Красивий голуб, як і сам Ілько викликає у Андрія ненависть, і він зриває зло на безневинній птиці. Ілько ж, у свою чергу, захищаючи птаха, провокує Андрія до насильства. Конфлікт набуває небувалої досі гостроти. Навіть у випадку зі зрадою Мотрі, пристрасті не вирували так гаряче: «Пусти, не муч!.. – глухо прохрипів **червоний**, з **піною** на губах, важко дихаючи, Ілько». [...] Андрій навіть не підняв голови і став злорадно бити по ногах, по крилах, по голові переляканого **жовто-рябого**. [...] Мотря **зблідла**, схопилась і побігла до них. [...]

– А тобі яке діло?! – *блідий, аж жовтий*, з *синіми* губами глянув на його ненависно Андрій, не випускаючи голуба» [1, с. 64– 65]. (Курсив наш – О. Ж.).

Як бачимо, В. Винниченко вдається до відвертих паралелей із застосуванням кольору: гарний, екзотично розфарбований («жовто-рябій») голуб, який асоціюється з вродливим Ільком, не підкоряється Андрію з непривабливою зовнішністю з акцентом на блідому (білому), жовтому й синьому з негативною конотацією: втрати крові (червоного, як життєствердного, радісно-оптимістичного) й емоційної інфантильності, відсутності повноцінних емоцій (жовтого з синім), домінанті ненависті, грубості, примітивності й безкомпромісної сили.

Кульмінацією конфлікту повісті стає замах на вбивство Андрієм Ілька: «*Кров* виразною *червоною* стежкою полилась із розпоротого живота, полилась по колінах, по чоботях і стала всмоктуватися в *білий*, сухий пісок» [1, с. 65–66]. (Курсив наш – О. Ж.). Кольори набувають у цьому фрагменті тексту символічного значення: червоний колір крові, що тече стежкою, як зазначалося вище, уособлює швидко втрату життєвої сили, білий колір піску, куди всотується кров Ілька, – «*tabula rasa*» – початок нового життя для усіх персонажів твору. Для Андрія й Мотрі – вінчанням і виїздом на поселення за замах на вбивство, для Ілька - метаморфозою втрати відчуття прекрасного, що закінчились для нього каторгою.

Таким чином, уже першим своїм друкованим твором В. Винниченко засвідчив широкі можливості колористики у творенні художності. Поява нового для української літератури явища – неореалізму – супроводжувалось у митця активним вибором нових прийомів осягнення дійсності. Серед таких: підсилення автентичної семантики кольору авторським суб'єктивним смислом, поєднання архетипного й символічного значень кольору, моделювання колористичних метонімічних зворотів тощо.

В неореалізмі колорування тексту дало можливість зруйнувати стереотипи, вийти за межі традиційної описовості й через надавання кольору актуальної семантики сприяти повноформатному відтворенню картини світу. Живописна складова творчості майстра, актуалізована в нашому дослідженні колористичною парадигмою, що, як з'ясувалося, є надзвичайно рецептивно впливовим чинником поетики, дозволила ще на один крок наблизитися до таємниці його популярності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Краса і сила. Повісті та оповідання / Володимир Винниченко – К.: «Дніпро», 1989. – 750 с.
2. Драгунский В. Цветовой личностный тест. Практическое пособие / В. Драгунський – М.: «АСТ», Мн.: «Харвест», 2003. – 448 с.
3. Коцюбинський М. Твори: У 7-и т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.1. – 404 с.

4. Михида С.П. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. Михида – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Жукова Олександра Миколаївна – викладач кафедри іноземної філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література доби модернізму, колористика.

ЗБРОЯ, ГРОШІ, СКАРБ У ДИТЯЧІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Людмила ЗОЛОТЮК (Житомир)

Предметом статті є художні деталі (зброя, гроші), їхні функціональні властивості, роль у розгортанні сюжету, у настроях, відчуттях та переживаннях малих героїв оповідань Володимира Винниченка.

Ключові слова: психологізм, дитяча проза, образ дитини, деталь, фабула твору

The subject of article is connected with artistic details (weapon, money), its functional qualities, role in continuation of plot, moods, feelings and existences of child's characters in Volodymyr Vynnycheko's stories.

Key words: psychology, children's fiction, the image of the child, detail, plot work.

У 2005 році видавництво «Школа» опублікувало збірку оповідань Володимира Винниченка «Кумедія з Костем». Збірка входить до серії «Золота бібліотека», і ця назва не випадкова: вона стверджує, що історія української дитячої літератури сприйняла та закріпила й таку частку Винниченкової творчості і цьому є підстава – новаторство письменника: «Зберігаючи канонічну систему літературних видів і жанрів, митець надавав нового змісту традиційній формі. Визначальною рисою письменницької манери є неореалістичний психологізм, художнім втіленням якого стала, зокрема, дитяча проза В. Винниченка», – стверджує Світлана Присяжнюк [8, с. 101]. Очевидно, свіже і вміле письмо дитячих творів автора спонукає дослідників застосовувати порівняльний метод чи принагідно, чи за його переваги. Так, Надія Скобелева-Сологуб зазначає, що витончений психологізм оповідань Винниченка відрізняє їх від схожих творів Грінченка, Васильченка, Коцюбинського і навіть Стефаніка [9, с. 60–61]. Власне, у ході та підсумку порівняльних розвідок виявляється та конкретизується новаторство й особливості письменників.

У вище наведеній цитаті Світлани Присяжнюк зміст новаторства Винниченка у дитячій прозі обґрунтовується завдяки латентному зіставленню дорослої і дитячої творчості письменника: їм притаманні спільні риси, зокрема той же психологізм, виражений тими ж художньо-технічними засобами. Володимир Винниченко залишається дорослим у дитячих творах, він не підлаштовується до адресата-дитини, тому й виходить, що читацька аудиторія не обмежується тільки дітьми, а начебто

дитячі оповідання Винниченка розраховані на широкий загал без вікових обмежень: «Не всяке оповідання (новелю), де протагоністами виступають діти, – вважає Ігор Качуровський, – можна зарахувати до дитячої літератури» [6, с. 163]. Таким чином, означення «дитячі» для деяких оповідань Винниченка умовне до певної міри, яке також може зійти і за традицію в літературознавстві, яку ми не порушуватимемо, але й про умовність пам'ятатимемо.

Окрім уже зазначених кількох особливостей Винниченкової прози, дослідники, розглядаючи те чи інше оповідання автора, часто вказують на роль деталі. Наприклад, на думку Світлани Присяжнюк, оптимістичне враження від мирного фіналу твору «Віють вітри, віють буйні...» підсилює «надзвичайно виразна художня деталь у самій кінцівці оповідання: «Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці» [7, с. 143]. Мають художню цінність й портретні деталі. «Письменник прискіпливо підбирає і психологічні деталі портрета, і деталі зовнішнього вигляду та поведінки персонажа. Згадаймо схожого на самого В. Винниченка Федька-халамидника», – закликає Світлана Присяжнюк [7, с. 143]. Надія Скобелева-Сологуб згадує натомість іншого улюбленця винниченкознавців – Костю («Кумедія з Костем»): «Автор не обминає суто натуралістичних деталей в показі поведінки й зовнішності Костя» [9, с. 62]. На основі ряду «дорослих» творів письменника, куди включено й «Федька-халамидника», Тетяна Денисюк виводить: «Кожна деталь, мотив спрямовані на те, аби увиразнити образ дитини в минулому, образ теперішньої дорослої людини і відстань між ними» [5, с. 63]. А Олександр Брайко тлумачить «поетику деталі як простір текстуального дискурсу» [1, с. 7–9], щоправда, беручи за об'єкт усе ж «дорослу» прозу Винниченка 1900 – 1910 років. Утім, оповідання про дітей і для дітей [9] не менш деталізовані. Та ми пропонуємо звернути увагу не так на власне портретні деталі малих героїв, як на деталі, які на перший погляд віддалені від портрету, однак від того їхня функція розкрити переживання, а то й вдачу персонажа не послаблюється. З другого боку, часто ці деталі включені в дію, вони є підґрунтям подій і перипетій, рухають твір, тому до певної міри за ними – ще й конструктивна функція.

Передусім дитячу увагу привертають дорослі предмети. Вони видаються закономірним атрибутом дорослих ігор, які організують собі діти-герої письменника, що в свою чергу асоціюється з обрядом ініціації. Цікаво, що саме на підставі ініціацій Тетяна Денисюк робить висновок, що у своїх творах Винниченко використовує сюжетну модель чарівної казки [5, с. 64].

Михась і Гринь із оповідання «За Сибіром сонце сходить...» задумали наслідувати Кармелюка: «Не дурні ж вони, справді, й не маленькі були [...] Не на забавку ж, не дзигу ганяти йшли, а так що, може, й усього життя доведеться рішитися» [2, с. 371]. Гра у мирних і справедливих розбійників

не дійсна без відповідного спорядження, тому Михась складає список необхідних речей:

- «1. Лопати.
2. Пістолети.
3. Порох.
4. Ножичок.

І так аж до двадцяти трьох» [2, с. 376]. Дещо з переліку вже має Гаврик: «Це був добрячий пістолет. Не цяцька, не дитяча забавка, а таки справжній пістолет, з товстим дулом, з великим курком, з мушкою навіть! А набивався він справжнім порохом та дробом або кулями, і як стріляв, то такий гук давав, що аж у вухах свербіло» [2, с. 374]. Опис технічних характеристик Гаврикового пістолета починається з помітної антитези, яка виражає серйозний і дорослий намір хлопчаків. Відповідно до психоаналітичної теорії, справжній пістолет, що не є «цяцькою і забавкою», може відповідати т. зв. фалічному символу, відтак таке тлумачення підштовхує повести мову про розвиток сексуальності, формування маскулінності, пережиття ініціацій тощо. Утім, для Гаврика ці та інші початки змін, що супроводжують перехід від одного життєвого етапу до іншого, відбуваються латентно, завдяки самоспостереженням не фіксуються. Зате за «приятелем-ще-дитиною» мало не по-дослідницькому спостерігає Михась: «Гаврик, той, як дитина: гайда та гайда, наче йому було чотири роки, а не десять. Аби, мовляв, лопата та пістолети, а там що Бог дасть» [2, с. 374]; «А воно тільки того й знало, що Гаврик чогось тепер усе цієї пісні співав та, співаючи, якимось чудно часом на Михася подивлявся. А коли б воно, дурненьке, справді знало на яке діло вони йшли, так од страху телям би заревло!» [2, с. 375]. Натомість Михась деталями не нехтує: «Ну, а Михась так не міг. На галай на балай робити не годилося. [...] Як забув ножичка, так і кажи вже амінь, а додому за ним не побіжиш. А знову ж таки без кишенькового ножичка в такому страшному ділі – як без пальця. Або ж, скажемо, голки та нитки? Як порветься щось, до мами вже не побіжиш. Значить, самим треба все мати. А Гаврик чисто як дитина, гайда вже та гайда!» [2, с. 374]. Легковажному підходу до деталей, а відтак до справи, недалекоглядного Гаврика Михась протиставляє свою поміркованість, прозорливість, уміння організувати та прогнозувати тощо. «Менеджерські» вміння тихо тішать Михася, вони складають аргументацію на користь його начебто дорослого – на противагу ще малого Гаврика. Однак замилювання Михася, певність у собі дорослому вриваються нагадуваннями того ж таки Гаврика про пістолет: «– А пістолети ж твої де? Чи літом, чи зимою, а який же то розбій, що без пістолетів?

Михась і на це нічого не міг сказати. Що правда – то правда, чи літом, чи зимою, а без пістолетів розбою не зробиш» [2, с. 380]. Пістолет – знак дорослого чоловіка, його могуті та влади; хитро-мудро добувши цей «знак», хлопчакі сподіваються швидко стати такими. Однак це сподівання Гриня та Михася, за спостереженнями Олександра Гожики, видається утопічним

проектом: «Вони створюють і намагаються реалізувати, можливо, перший в житті утопічний проект. Їх приваблює безмежна свобода. [...]. Маленькі утопісти не підозрюють, що поступово стають заручниками ідеї, приховують один від одного тугу за рідними, рішуче поривають із минулим, як того вимагає утопічний проект [...] Юні герої, прощаючись з мріями дитинства, поставлені перед необхідністю нових пошуків свободи, духовної цілісності» [4, с. 11–12]. Утім, хоча вони й набули якусь частку життєвого досвіду, смак свободи скуштували, передчасно дорослими вони не стали, сповна зреалізувати утопічний проект юним героям не вдалося: вони повертаються додому, перед тим зазнавши принижень і грабунку від халамидників. Примітно, що у сцені протистояння хлопчаків і халамидників фігурує й пістолет; після того, як «знаком дорослої сили» зацікавилися вже дорослі, як вони його нахабно відібрали у менших, не опирається навіть Гаврик, для якого пістолет був особливо важливим і необхідним у свободі без дорослих: «Бородач і жовтяк обшукали хлопців, витягли з-за поясів пістолети, а з кишень усе, що там було: хліб, сало, ніжик, голки і шістнадцять копійок дрібними. (Три карбованці в чоботі були!)

– Ого, ще й лівольверти в них! Така штука.

Гаврик теж уже не боронився. Як бородач поставив його на ноги, так він і стояв, пустивши руки й даючи себе грабувати. З носа йому йшла кров, і вся голова, а надто око страшно боліли» [2, с. 398].

Мотив зброї продовжений в оповіданні «Бабусин подарунок». Власне, через цей бабусин подарунок – карбованець – організовується два парі, в яких ставка – зброя. Парі, зброя – ознаки бунту: «Бунтує Васько з «Бабусиною подарунка», який не хоче терпіти кпини й приниження і тому влаштовує для себе самого ризиковані випробування», – стверджує Світлана Присяжнюк [8, с. 108] і додає, що часто цей бунт праведний, бо спрямований проти сил зла [7, с. 144]. Природно, що бунт поляризує героїв: Васько проти «слабосилого» [2, с. 56], «паршивого» Посмітюхи [2, с. 61]. Сам Посмітюха здогадується, що його репутація склалася у товариства не надто успішно, а його метод провокацій і висміювань, що мав би довести, що інші мало, а то й нічим, не кращі від нього, діє протилежно і йому не на користь: «Посмітюха одсунув кашкета й брикнув ногою на Задьору, – биться він ні з ким не брався, бо був дуже слабосилий, хоч і вищий за всіх; він тільки одбрикувався, одмахувався, а мстився язиком. Але Васько знов почервонів. На носі й над бровами йому виступив дрібненький піт. Він тісно стулив губи й засопів носом. А це вже знак поганий був» [2, с. 59]. Другий спосіб Посмітюхи долучитися до гурту умовно можна означити «торгівельним»: він усе накидає ціну деталям, тим самим прагнучи ліпше зарекомендувати себе, втім і цей спосіб не на руку Посмітюхи:

«– Скільки ж ти дав за його [ножик – Л. З.]?

– Два з полтиною. Ти що собі думав? З кістяною ручкою, крендель ти.

Ціна йому і з ручкою, і з Посмітюхою разом була гривеник, не більше. Задьора так і сказав це» [2, с. 60]. Завдяки показній літоті образ Посмітюхи зменшений, зрівняний до самої деталі, і в такий спосіб виражена зневага до його хвалькуватих претензій. Навіть коли в торгах ціна на ножичок падає, то й цей економічний хід Посмітюху не рятує, а навпаки, викривляє інші гріховні якості:

«[Посмітюха – Л. З.] лежав і подивлявся на Васька з зловтішною посмішкою.

– А що, Жар-птиця, – раптом закричав він, – добрий ножичок? Правда, варто за його закинути рубля? А я ж за його аж двадцять копійок новенькими заплатив. Побий мене бог, двадцять копійок.

Васько довго дивився на його, немов роздумуючи, що з ним зробити.

– А ти ж казав, що два з полтиною заплатив? – сказав він тихо.

– Так на те ж і говориться, щоб дурні повірили. От крендель.

– Та ти звісний мошенник! – скрикнув Задьора.

– А що ж ти дуриш? Він би, може, рубля не кидав, якби знав.

– Так за те ж він герой, перекинув. А тепер нехай заплаче та мамі пожаліється. Або коли вже такий молодець, то хай вилізе на приступку та й візьме свого рубля. Він, мабуть, там лежить» [2, с. 67–68]. Цитований уривок чітко та структурно відображає згадану поляризацію Посмітюха – Васько, яка, очевидно, відповідає тим моментам, «коли стає зрозуміло, хто є хто. – пише Світлана Присяжнюк. – Як художнику [Винниченку – Л. З.], йому важливо сповна розкрити мить подолання людиною самої себе або ж просто оприявлення її справжнього «я» [8, с. 107]. Цій поляризації, увиразненій діалогічною формою, властивий також інший момент – виховний: дитина-читач швидко розподілить добре-недобре, побачить Героя-Антигероя та пристане на котрусь із позицій і, здавалось би, психологізм зводиться до педагогізму. Втім, психологічна напруга поновлюється завдяки новим та іншим деталям, епізодам, пов'язаних із ними. Виявляється, що задерикуватий, нахабний і слабосилий Посмітюха має неабияких голубів:

«– То за мої чорно-рябі, по-твоєму, більше рубля не можна дати?!»

– А ні.

Тут Васько вже трохи скривив душею: вся вулиця знала, що за такі голуби, як Посмітюшині, можна було сміливо три рублі дати: трубохвості, масть чиста, носики як пшеничне зернятко, в льоті легкі як пух. Навіть Микита вступився за чорно-рябих» [2, с. 59]. Володимир Винниченко вкотре доводить, що для нього не завжди складно досягти психологізму в письмі, зокрема в даному разі він удається до свого улюбленого художньо-технічного прийому – гротескного контрасту, коли в різній мірі чорне вибілюється, а біле заплямлюється.

Менші Винниченкові герої добре розібралися і в ринковій економіці, швидко збагнули, що гроші мають силу, яка вирішує чимало і їхніх,

дитячих, питань і потреб. Отже, ще одна деталь, яка динамізує фабулу та розкриває портрет, поведінку та вдачу персонажа – це гроші. В обох уже заявлених тут до розгляду оповіданнях мотив грошей теж помітний. Гроші наче екзамнують героїв на кмітливість і навіть творчий підхід до задуманої справи, перед початком якої постає запитання: як і де добути грошей? Хоч герої твору «За Сибіром сонце сходить...» робін гудами і не стали, однак необхідних грошей дістали у таки робінгудівський спосіб: Гаврик обкрадає п'яного батька, а Михась вирішує від імені батька позичити грошей на вічне оддання, тим самим – повстати проти тітчиної жадоби: «Тітка дасть, а тоді нехай собі зубами скрегоче, – так їй, скупердязі, й треба» [2, с. 376]; «Ну, нехай же тепер дожидається і трьох карбованців і проценту!» [2, с. 382]. А з досвіду близні Івашка та Любки («Гей, не спиться», «Гей, чи пан, чи пропав») можна укласти мало не інструкцію «Як добути грошей у несприятливих життєвих умовах». Вони випрошують копійки на «тітрадь» у мами, за гроші віднаходять тримасну кішку для забобонної приставші, за гроші не «халамидять» на ринку, за гроші пропонують сервісну допомогу «завантаженим» продуктами жінкам, за гроші позначають приватних горобців скупого дядька Зозулі тощо. Ці та інші операції мають принести сукупний прибуток; капітал має бути вкладений у мрію – кращий від Льоньки голуб'ятник і водночас виграти парі з ним. У цьому оповіданні-диалогії гроші часто спричинюють той чи інший настрій, переживання Івашка та Любки: скажімо, на початку, коли героям ще не відомі «статті» доходу, Любку бере відчай та розпач:

«– Три рублі?! – з жахом видихнула Любка [...].

Любка закліпала своїми серпиками-віями й прибито поклала голову на подушку: де ж їм мати такі гроші!» [2, с. 213]. Почування Любки передано завдяки ряду невербальних засобів – інтонування голосу (просодика), рух тіла, погляд (кінесика). Схожими засобами висвітлено і портрет брата (а саме погляд): «Але Івашко вперто дивився в стелю і швидко-швидко водив по ній очима, немов вишукуючи, де саме на ній захована торба з копійками» [2, с. 214]. В обох оповіданнях схожі картини, коли начебто незалежні позапортретні деталі «подразнюють» портрет героїв, трапляються часто, при чому багато портретного, зокрема емоційного розкривається в ремарках діалогів Любки та Івашка, звісно, на тему заробітку, наприклад, заяві брата «сьогодні матимем копійок з тридцять» [2, с. 221] Любка не має віри: «Любка радісно поширила на нього синяву очей і скрикнула:

– Та бре?! [...]

І по дорозі до школи він виклав Любці свій план. Любка слухала широкими очима і вся аж танцювала від смішності» [2, с. 221]. У такий спосіб описано цілий емоційний спектр близні, експресія якого досягається, знову ж таки, завдяки контрасту, зокрема, «танцююча» радість Любки контрастна до експресіоністичного (художньо-стильового) її крику, коли з'ясувалося, що капітал піде не на досягнення мрії, а на визволення дядько Павлуся: «Близня

помалу пішла до повітки, ні калюж, ні болота не обминаючи. Любка зазирнула за ріг до грядки. І раптом притулилася грудьми до стінки, уп'ялася пальцями в щілини і страшенно з одчаю й горя заверещала, неначе босою ногою наштрикнулася на цвях. Аж Кадон одстрибнув убік і люто загавкав невідомо на кого. Аж Лейбині гуси та качки загерготали в повітці» [2, с. 258–259]. У цьому епізоді зацікавлюють прийоми і засоби, вжиті заради увиразнення і підсилення Любчиного крику: 1) розгорнуте порівняння крику та цвяха (якщо спрощено), яке прояснює абстрактні поняття (крик, одчай, горе) через художньо-образні й поетичні (боса нога, цвях), що зменшує байдужу рецепцію читача, якщо не усуває її; 2) повтор підсилювальної частки «аж»; 3) крик Любки провокує на галас пса та Лейбину птицю, що вказує на просторову локалізацію крику (своє подвір'я «представляє» пес Кадон, чуже – Лейбине птаство), а також сигналізує про небезпеку «поширення» крику, тому Івашко «цитює» сестрі:

– Та цить! Сказилася?! Як почують сусіди... Перестань мені зараз же! Чуєш?

Любка замотала головою, випрочуючись із рук Івашка, але верещати перестала [2, с. 259]. Художній конфлікт егоїзму й альтруїзму розв'язується на користь останнього: після бунтівливого стресу діти таки стають благодійниками так само, як і Васько із «Бабусиною подарунка», який пропонує за свого карбованця викупити в діда Шевчука картуза приятеля Микиші, якого відібрано за крадений агрус. Як і властиво добрим казкам, емпатія й альтруїзм дітей розчулюють дорослих: дід Шевчук повертає картуза задаремне, а дядько Павлусь висилає «близні» гроші «неодмінно тільки на голубник» [2, с. 298], тоді Любчин больовий крик переходить у свист – знак для голубів: «[...] а Любка час од часу вставляла два пальці в рота й пронизувато свистіла» [2, с. 316].

Одночасно мотив грошей може виступати мотивом скарбу принаймні на тій підставі, що замість дорослих гаманців діти мають різні хованки для грошей. Ті ж близнята Любка й Івашко свій скарб-банк закопують: «Івашко знайшов у шафі бляшану коробочку від чаю з намальованими довговусими та довгокосими китайцями. У коробочці були нитки, заполоч, наперстки, голки тощо. Івашко все це гарненько склав у куточок, а коробочку разом із Любкою поніс у повітку. Там вони її закопали під старою діжкою і притрусили соломкою» [2, с. 215]. Цікаво, що захована в землю звичайна коробочка перетворюється на скарб; як і в багатьох казках, він має чарівну силу, та в контексті Винниченкового оповідання «Гей, не спиться...» та чарівна, навіть чудодійна сила [3] основана на зумисно наївному прийомі очуднення, завдяки якому зображення китайців оживає на якісь миті, коли відкривається хованка і в неї кладуться гроші; цей прийом складає не менш чудне враження, наче китайці живляться грошима: «Та тільки дві копійки діставалися не старій Сурі, що торгувала тітрадами, а довговусим китайцям, що сиділи під діжкою.

І щоразу, щоб китайці часом грошей не покрали, всі гроші перераховувались» [2, с. 217].

Отже, у прозі для дітей і про дітей Володимир Винниченко практикує ті ж прийоми і засоби поетичного мовлення, що й в письмі для дорослих, тобто на художньо-технічному рівні його манера не змінилася, про що свідчать деталі, які в текстах функціонують відносно самостійно, та впливають на фабулу твору, наприклад, бабусин подарунок став першопричиною ряду випробувань і парі для Васька та товариства, що відповідає подіям, пригодам, тобто – одиницям фабули. Також ці деталі впливають і на портрет героїв, оскільки викликають, зумовлюють, навіюють, подразнюють певні настрої, відчуття та переживання персонажів, а в перебігу подій навколо деталей розкриваються їхні поведінка та риси вдачі. Примітно, що такими деталями є цілком дорослі речі – зброя, гроші, ігрове або напівігрове користування якими причетне до процесу зростання та гарту героїв, асоціюється з обрядом ініціацій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайко О. В. Поетика прози В. Винниченка 1900-1910-х років : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Олександр Валентинович Брайко. – К., 2002. – 18 с.
2. Винниченко В. Кумедія з Костем : [Оповідання] / Володимир Винниченко; післям. В. Панченка, С. Присяжнюк. – К. : Школа, 2005. – 432 с.; іл. – (Золота бібліотека вид-ва «Школа»).
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К., 2002. – 664 с.
4. Гожик О. І. Проза Володимира Винниченка 20-х років ХХ ст.: утопічний та антиутопічний дискурси : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Олександр Іванович Гожик. – К., 2000. – 20 с.
5. Денисюк Т. Новелістика Володимира Винниченка : поетика сюжету і композиції / Тетяна Денисюк // Укр. мова і л-ра в шк. – 2001. – № 1. – С. 63–64.
6. Качуровський І. Штрихи до портрета великого майстра (Володимир Винниченко та його прозова творчість) / Ігор Качуровський // Качуровський І. Променисті силуети : [Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки]. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 134–175.
7. Присяжнюк С. Концепція образу дитини у творчості В. Винниченка / Світлана Присяжнюк // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Сер. : Філол. науки (літературознавство). – Вип. 64. – Ч. 2. – Кіровоград, 2006. – С. 139–145.
8. Присяжнюк С. Дитячі оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» : спроба екзистенціального аналізу / Світлана Присяжнюк // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філолог. науки (літературознавство). – Вип. 69. – Ч. 2. – Кіровоград, 2006. – С. 100–109.
9. Скобелева-Сологуб Н. Володимир Винниченко: про дітей і для дітей / Надія Скобелева-Сологуб // Слово і час. – 1999. – № 7. – С. 60–64.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Золотюк Людмила Ярославівна – аспірант кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: прозова творчість Володимира Винниченка, художній портрет, поетика художнього твору.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО У КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

Стаття присвячена літературно-критичним працям І. Франка про ранню творчість В. Винниченка, які не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах. Інтерпретація оповідань молодого письменника І. Франком подається в контексті його поглядів на „нову” українську літературу початку ХХ століття.

Ключові слова: модернізм, декадентство, тенденція, естетизм, психологізм, тема, стиль, індивідуальне чуття, художня пластика.

The article is devoted to I. Franko's literary-critical works about V. Vinnichenko's early creative activity. These works were not included into his collected works in 50 volumes. The interpretation of the young writer's stories by I. Franko is given in the context of his point of view to the "new" Ukrainian literature of the beginning of the XXth century.

Key words: modernism, decadence, tendency, aestheticism, psychological analysis, topic, style, individual sense, artistic plastics.

Молоде покоління українських письменників, що з'явилося на літературній арені в кінці ХІХ – початку ХХ століття, викликало величезний інтерес в Івана Франка. Він відгукнувся на твори фактично всіх літературних дебютантів цього періоду чи то розлогими рецензіями, чи стислими характеристиками в оглядах літератури, чи то ґрунтовними теоретико-літературними працями.

Починаючи з 1898 року, коли були написані фундаментальні літературознавчі праці „Із секретів поетичної творчості” й „Інтернаціоналізм та націоналізм у сучасних літературах”, Франко розглядає твір крізь призму насамперед психологічного й естетичного. Він акцентує свою увагу на художньо-стильовій манері письменника, на способах трактування життєвих тем, до яких відносить посилену увагу автора до найтонших порухів людської душі, ліризм оповіді, тобто його здатність розчинятись у своїх героях і дивитися на світ їхніми очима, особливу ритмомелодіку тексту. „Голос автора”, за Франком, є об'єднувальним, синтезувальним началом усіх компонентів твору. Надаючи текстові енергетичної потужності й сугестивної сили, саме він засвідчує рівень письменницького таланту.

Уповні психологічний підхід до інтерпретації тексту І. Франко застосував у статті „Наша поезія в 1901 р.”, аналізуючи збірку В. Пачовського „Розсипані перли”, хоча частково звертався до нього і в попередніх статтях. „...В його віршах, – писав він про молодого поета, – крім формальної мовної та загалом поетичної вартості, мене цікавить власне їх психологічний підклад, та духовна і моральна фізіономія автора, що без його волі й свідомості риса за рисою малюється в них” [8, с.178]. За цими критеріями він даватиме оцінку творчості й інших письменників – Лесі Українки, О. Кобилянської, А. Кримського, М. Вороного, В. Стефаника, М. Коцюбинського, В. Винниченка та ін.

Загалом „нову генерацію” митців І. Франко зустрів досить толерантно, хоча й не без конструктивної критики. Однак багато сучасних

літературознавців (Ю. Тарнавський, Б. Рубчак С. Павличко, Я. Поліщук та ін.), досліджуючи питання причетності письменника до модернізму, схиляються до думки, що він був противником нового літературного напрямку, його послідовним опонентом. Головними аргументами при цьому наводяться відповідь В. Щуратові „Який я декадент? Я син народа...” та полеміка з „Молодою Музою”.

Насправді ставлення Франка до нових тенденцій у нашій літературі початку ХХ століття не було таким однозначним. Одні з них, як наприклад, деклароване декадентство „молодомузівців”, він категорично не сприймав, до інших, приміром, містицизму в „Землі” О. Кобилянської, поставився досить стримано, а ті, в яких помітив органічну „цілість” життя й авторського чуття, щиро привітав. Найповніше втілення останнього критик спостеріг насамперед у творчості В. Стефаніка та В. Винниченка.

Аби глибше зрозуміти таке різне Франкове ставлення до молоді української літератури, варто стисло зупинитися на його художньо-критичних поглядах кінця ХІХ ст., які на цей час помітно еволюціонували й вийшли далеко за рамки народницького дискурсу.

Іван Франко розглядав письменство поза всякими теоріями, називаючи їх „книжковим шаблоном”, і єдиним джерелом творчості вважав життя, але пропущене крізь призму чуття автора. Пояснюючи у своїх працях роль індивідуального, соціального й національного в літературі, він був близьким до того, що скаже пізніше про єдність індивідуального й колективного підсвідомого К. Юнг. Духовна вартість художнього твору і за Юнгом, і за Франком полягає фактично в одному й тому ж, тільки про це вони сказали різними словами. У поетичній відповіді М. Вороному „Лісова ідилія” Іван Франко заявив: „Поет – значить, вродився хорим, // Болить чужим і власним (курсив – Л.З.) горем”. А Карл Юнг значення творчості вбачав у тому, що в ній автор завдяки вродженій чутливості підсвідомо виражає у певних формах, характерних тільки для його психіки, архетипну вічність, тобто пропускає „чуже” крізь „власне”. Отже, індивідуальне у творчості (форма) є похідним від загального – архетипу як смислу творчості.

На зразок цього Іван Франко у статті „Принципи і безпринципність” (1903) міркує, що без рівноцінної взаємодії „індивідуальної психології” та „соціології” не може бути справжньої творчості, наголошуючи: „...література в міру дозрівання поглиблюється, – але вияснено ж характер того поглиблювання! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології” [9, с. 363]. Своєрідний баланс цих двох категорій, їхню органічну взаємодію у творчості він уважав ознакою справжнього таланту. Натомість декадентство називав книжним породженням – „шаблоном”, тобто явищем штучним, нав'язаним певними теоріями, а не життєвим досвідом людства – „соціологією”.

Про декадентство як вияв духовної кризи, котре проголосив Ніцше своїм „Заратустрою”, Франко говорив як лише про одну з версій вічного прагнення людини розгадати таємниці своєї душі. Подібні намагання пізнати ці таємниці, на думку критика, супроводжували людство протягом усього його існування й „доводили до катастроф вроді смерті Сократа й Христа, виявлялися в єгипетським аскетизмі і в оргіях французької революції – щоб передати лише найхарактеристичніші прояви боротьби людської з границями можливості і з нерозв’язаними загадками власної душі” [6, с.412]. Таку глибоку внутрішню духовну кризу і справді, зазначає Франко, пережив Ніцше. Але Ібсен („скептик і цинік”), Метерлінк („популярний адвокат у Брюсселі”), Анатоль Франс („випасений і вічно усміхнений член Французької академії”), риторично стверджує він [6, с. 412], не відчули й не пізнали її. А тому, додаю далі від себе, не могли на рівні „нижньої свідомості”, виявити глибинну суть цього явища, а лише художньо імітували його. Тому Франко й поставився до декадансу як до тимчасового віяння в літературі, своєрідної „моди” на такого роду настрої і теми. Натомість символізм як явище образного втілення зв’язку між явним (формою) і прихованим (ідеєю) вважав головною і невід’ємною складовою мистецтва з часів його появи.

Тут треба зазначити, що І. Франко чітко розмежовував поняття декаданс і символізм: перше – як світовідчуття, як умонастрій, друге – як категорію суто естетичну. На цьому, наприклад, він наголошував у статті „Принципи і безпринципність”, закидаючи С. Єфремову, що той „мішає декадентизм (хворобливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямком чи зв’язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування” [9, с.361]. Як бачимо, для Франка декаданс – це не стиль, а настрої, тема, які охоплюють не лише мистецтво, а й інші сфери життя. У символізмі ж він убачає спосіб утілення ідеї в певних формах, де форма не самоціль, а засіб, і де вони – ідея й форма – виступають єдиним цілим.

Проблема співіснування декадентства й символізму, їхнє протиставлення чи ототожнення існувала в мистецтві з часу їхньої появи і триває донині. І. Франко у своїх поглядах був близький до французького поета й теоретика символізму Жака Мореаса (1856–1910), палкого прихильника відмежування символізму від декадансу. У сучасній світовій науці їхнього чіткого поділу дотримується, наприклад, американський філолог-славіст Омрі Ромен (нар. 1937 р.), що тривалий час займається дослідженнями „срібного віку” в російській літературі.

Без урахування такого підходу І. Франка до оцінки нових літературних явищ неможливо зрозуміти ані його реакції на статтю В. Щурата про „Зів’яле листя”, ані оцінки творчості французьких поетів-декадентів, зокрема П. Верлена, ані критики молодомузівських декларацій про намагання „не пхати ідей” у „штуці”.

Натомість Соломія Павличко, коментуючи погляди І. Франка на французьке декадентство, ототожнює його з символізмом [2, с. 56] і на цій підставі згодом робить висновок про антимодернізм письменника. Б. Рубчак у своїх висновках зайшов іще далі, наполягаючи, що „шлях на Україну заступали символізові будь-що велетні” [4, с. 31], серед яких називає й Івана Франка.

З таким твердженням не можна погодитись, адже Франко-критик всіляко підтримував і позитивно оцінював будь-які вияви мистецького таланту, справжнього естетизму (не плутати з естетством) у літературі, хоч би то був і символізм. Але його (символізму) в такому вигляді, як це було в західноєвропейській теорії й практиці, і з якими був добре знайомий Іван Франко, в українській поезії, на жаль, не існувало. Були лише декларації, за словами С. Павличко, „риторика естетизму”, й то, треба додати, в дуже спрощеному вигляді. Декларована „Молодою Музою” орієнтація на європейський декаданс і символізм, які вони теж ототожнювали, до речі, без глибокого розуміння суті цих понять, обурювала Франка й викликала звинувачення в „мавпуванні”.

Критикуючи декадентство (а не символізм!) як „хворобливий стан штуки”, письменник застерігав від його абсолютизації, адже це неминуче призведе до виродження літератури, втрати її зв’язку з життям, а значить – до порушення її внутрішньої цілісності. Проте це не означало відмову чи заперечення вираження у творі переживань автора, його підсвідомих імпульсів, незалежно від того, якими вони є, – радісними чи сумними, піднесеними чи пригніченими. Так, наявність „гірких, важких психічних станів” у творчості В. Стефаніка Франко пояснював не занепадництвом духу автора, а способом його реагування на певні життєві явища. Тому й не вважав письменника, як багато хто, песимістом (чит. декадентом): „Я не бачу у Стефаніка ані сліду песимізму. Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя і природи – речі, зовсім суперечні песимізові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж се песимізм?” [10, с.109].

Проте чи не найбільше захоплення з-поміж інших літераторів-початківців кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у Франка викликав Володимир Винниченко. В його ранніх оповіданнях критик віднайшов те природне, органічне поєднання надзвичайної життєвої спостережливості й художньої пластики, що робить твір, за Франковою фразеологією, „цілістю, пройнятою одним духом” [10, с. 110]. Це й дало йому підстави патетично вигукнути: „І відкіля ти такий узявся?”. Якщо творчість інших Винниченкових сучасників І. Франко піддавав безсторонньому, об’єктивному аналізу, то при розгляді творів цього молодого прозаїка не стримувався від емоцій. Яскравим свідченням тут є експресивний початок статті-рецензії на збірку „Краса і Сила” „Новини нашої літератури” (1907), пізніше активно цитований чи не всіма дослідниками творчості Володимира Винниченка.

Потужну сугестивну силу його творів І. Франко емоційно-образно характеризує як „щось таке дуже рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом” [7, с. 180]. В такій же пафосній тональності витримані багато інших суджень із цієї статті. Так, уже перший виступ Винниченка на ниві українського письменства новелою „Краса і Сила” критик називає „тріумфом”, оповідання „Заручини” – „окрасою одного з товстих літературних збірників”, а збірку в цілому – „найкращим дарунком, якими обдарувало нас видавництво „Вік” [7, с. 181–183]. Водночас про недоліки говорить дуже делікатно.

Такими високими оцінками Іван Франко міг удостоїти тільки того з молодих письменників, у кому розгледів справжній талант.

Принагідно звернемо увагу на такий цікавий факт. 1903 року в „Літературно-науковому віснику” було надруковано Винниченкове оповідання „Народний діяч”, яким він полемізував зі „старосвітською” літературною традицією та іронізував над народолобством зразка І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, О. Кониського та ін. Проте це не викликало ні найменшого обурення в І. Франка (важко припустити, що він не читав цього оповідання, адже на той час ще працював редактором Вісника) і ніяк не вплинуло на його подальше сприйняття Винниченка. Водночас він дуже гостро реагував на випаді М. Вороного, О. Луцького та ін. проти письменників-реалістів старшого покоління. Пояснення щодо цього з позицій Франкових поглядів напрошується таке: одна справа – критикувати своїх попередників у художній формі, до того ж талановито, і зовсім інша – пафосно задекларувати відхід від традиції, перекресливши все до тебе зроблене й нічого кращого не запропонувавши взамін.

Загалом до творчості В. Винниченка І. Франко звернувся в чотирьох статтях: у двох („Огляд української літератури у 1906 р.” і „Новини нашої літератури”) розлогими характеристиками та ще у двох („Старе й нове в сучасній українській літературі” і „Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал”) короткими згадками. Перші дві з них пізніше не ввійшли ні до двадцятитомника, ні до п’ятдесятитомника, а з двох інших згадки про письменника було вилучено. Причина відома: йшлося в них про „запеклого ворога” радянської влади. Передруки цих статей з’явилися вже за часів незалежності.

Першою реакцією Франка на творчість молодого письменника була відзнака його „надзвичайно багатостороннього, дужого таланту та знання життя” у праці „Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904). У ній критик висловлював надію, що в особі Винниченка за сприятливих умов будемо мати „справді велику прикрасу нашої літератури” [цит. за: 3, с.38]. Такі висновки він зробив на основі п’яťох Винниченкових оповідань, унесених до першої його книжки „Повісти й оповідання”, що вийшла друком у Львові 1903 року.

Удруге критик відгукнувся на Винниченкові твори на початку 1907 року двома статтями: „Огляд української літератури 1906 р.” (газета „Рада”, 1907. – 11,14,16,30 січня, 22 лютого) і рецензією на том оповідань „Краса і Сила” під назвою „Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і Сила. Видавництво „Вік”. У Києві 1906, стор. 411” (Літературно-науковий вісник, 1907. – №4).

Ще одна коротка згадка про письменника (у статті „Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал” (1907)) стосувалася популярності його творів. Франко з радістю констатував, що поряд з „Історією України” М. Грушевського великий попит мають і твори Володимира Винниченка: „Як іде популярна, а при тім справді науково і гаряче написана історія України М. Грушевського? З надрукованих 10 000 примірників у самій Галичині розійшлася протягом двох тижнів повна тисяча, факт нечуваний у нас, де простонароддя привикло до майже даром надсиланих йому книжечок місцевих просвітніх товариств. Або як ідуть оповідання Винниченка, навіяні справжнім талантом і огнем життя? Не бійтеся, такі речі не залежаться і будуть робити своє діло” [7, с. 192].

Статті про В. Винниченка стали фактично останніми працями в літературно-критичній практиці І. Франка. Більша частина літературознавчих розвідок, написаних ним після 1907 року, коли хвороба почала стрімко прогресувати, мала необ’єктивний, часто упереджений, а то й неадекватний характер (чит. про це: Я. Мельник. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999).

Зупинимось детальніше на двох вищеназваних статтях-рецензіях. Оглядаючи прозову белетристику в українських часописах „Вільна Україна” (Петербург) і „Нова громада” (Київ) за 1906 рік, Іван Франко із сумом констатує, що серед усіх авторів „лишається власне тільки один справді талановитий прозаїк, д. В. Винниченко” [7, с. 175]. Журнал „Вільна Україна” помістив два його оповідання „На пристані” і „Раб краси” та незакінчений драматичний нарис „Дисгармонія”. Що ж до першого, то критик відзначає неабияке вміння молодого автора всього декількома штрихами передати настрої багатоголосої страйкуючої юрби, до того ж без будь-якого намагання прикрасити життя, підігнати його під певні стандарти. А всіх своїх героїв, незалежно від їхнього соціального статусу, письменник змальовує такими, якими побачив і відчув, виявивши тим самим свою любов до життя і віру в людей. Також І. Франко акцентує на особливій розповідній манері письменника, завдяки якій текст перетворюється в посередника комунікації між автором і читачем, а зображуваний світ переміщується із уявної довільності автора в особистісне сприймання читача: „...а проте все таке ясне, таке реальне, таке характеристичне, кількома штрихами мов живе поставлене перед душею читача” [7, с. 175].

Такою ж яскравою й неповторною художньою манерою, за висловом І. Франка, „майстерною певністю руки”, відзначається й новела „Раб краси”.

Хоча він зауважує певну надуманість тематики, а звідси – й неприродність психології героя, що простежується в невідповідності між зовнішніми виявами („голодний, нуждою побитий чоловік”) і внутрішнім наповненням – надзвичайною „вразливістю на музику”. Треба зазначити, цей художній прорахунок автора Франко тлумачить у властиво позитивістському дусі, від якого він так повністю й не відійшов: „Сумніваюся, щоб автор бачив де такого чоловіка і не бачу мети видумування таких тем” [7, с. 175].

З великим захопленням критик відреагував і на драматичний етюд „Дисгармонія”, передовсім через новизну його проблематики – зображення неоднозначності і внутрішньої суперечливості революційного середовища. Заслуга автора, на думку Франка, полягала в тому, що він, на відміну від російської белетристики змалював життя революціонерів не однобоко, у світлі „партійних поглядів і інтересів”, а крізь призму загальнолюдських, морально-етичних цінностей („на загальнолюдському становищі”), у всій його розмаїтості, строкатості. Якщо російські письменники показували учасників нового революційного руху тільки як борців і героїв, як носіїв великої ідеї перетворення дійсності, то у Винниченка вони „зовсім не герої; це або наявні, добрі та гарячі діти, що рвуться до діла, не маючи поняття про його розмір і можливість його переведення, або легкодушні, легко вразливі натури, що шукають у авантюристичності революційних конспірацій більше заспокоєння для своїх нервів, ніж якого-будь конкретного діла, або зелені доктринери, що, набравшись з заграничних книжок загальних поглядів і теорій, силкуються переломати російську дійсність на подобу своїх уявлених образів. Д. Винниченко й тут *без жаху* (курсив – Л.З) зазирає в очі дійсним фактам, малює дійсних людей з усіма їх слабостями і помилками...” [7, с. 176]. Особливу увагу звертає на себе остання фраза, в якій Франко підкреслює, що, висвітлюючи непривабливі боки революційної дійсності й характерів персонажів, автор робить це не для нагнітання жахів, а лише намагається показати порушення гармонійності як у людських стосунках, так і в людській природі.

Що ж до модного тоді для літературного декадансу нагнітання жахів дуже влучно сказав Д. Мережковський у статті „У мавпячих лапах”, критикуючи творчість Винниченкового сучасника, російського письменника-декадента Леоніда Андрєєва, який також активно звертався до теми революційної дійсності: „Не тільки краса, а й потворність, не тільки гармонія світу, але й світовий розлад, хаос можуть бути предметом творчості, за тієї однак умови, що в обох естетиках, позитивній і негативній, у відображенні космосу й відображенні хаосу панував один закон – художня міра, категоричний імператив мистецтва – потяг до прекрасного. Художник може споглядати потворність, але не може прагнути потворності; може бути в хаосі, але не може бути хаосом.

Художня творчість Андреева мені видається сумнівною не тому, що він змальовує потворність, жахи, хаос, – навпаки, таке зображення вимагає вищої художньої майстерності, – а тому, що, споглядаючи потворне, він погоджується на потворне, споглядаючи хаос, стає хаосом”[1, с. 16].

І. Франко цю характерну для декадентської літератури тенденцію окремо не коментує, але у своїх оцінках близький до Д. Мережковського з тією лише різницею, що на протигагу їй відзначає у Винниченка якраз наявність головного мистецького імперативу – потягу до краси й почуття міри. Тому й називає цей твір „малюнком”, „любов’ю продиктованим”.

А от в оповіданні „Моє останнє слово”, теж написаному на теми революційної дійсності, письменник помічає порушення внутрішньої цілісності твору, наголошуючи на його певній однобокості, штучності, що з’являються в результаті надмірного „самоаналізування героя” та „якоїсь політичної мети” автора. Окрім цього, головним недоліком твору він вважає дуже вже різкий контраст між буржуазією і молодими конспіраторами, оскільки „те життя „буржуазії” змальовано вже дуже чорно, як позбавлене всяких моральних основ, всяких інтелектуальних інтересів, а навпаки життя конспіраторів зовсім у ідейних інтересах” [7, с. 177]. На штучності такого поділу в цій новелі наголошує й сучасний дослідник В. Панченко: „Антитеза ця – у В. Винниченка вельми прямолінійна, оскільки продиктована виключно чорно-білою класовою логікою” [3, с. 49]. Однак незважаючи на певні художні прорахунки у змістовій сфері, І. Франко все ж відзначає естетичний бік твору: „пластику описів”, „доладність красок”, „драматичність сцен”.

У статті „Новини нашої літератури” критик піддає аналізу новели „Краса і Сила”, „Заручини”, „Біля машини” та „Голота” і побіжно згадує, на його думку, „менш цікаві” „Антерпренер Гаркун-Задунайський” та „Мнимий господин”.

Щодо першого з них („Краса і сила”), то основну увагу І. Франко акцентує не на показаному тут соціальному середовищі „подонків та відпадків суспільності”, хоча й відзначає своєрідний колорит їхнього існування, а на способі його змалювання – умінні автора висвітлити це середовище зсередини, подивившись на нього „його власними очима”. На прикладі цього твору він простежує провідну рису новаторського стилю молодих письменників, сформульовану ще в статті „Старе й нове в сучасній українській літературі”, – здатність „відразу засідати у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічувати усе оточення” [10, с. 108]. Зображене через призму відчуттів і настроїв персонажів життя всяких злочинців, повій, ошуканців у „Красі і Силі”, на думку критика, позбавляється насамперед усякої тенденційності й моралізаторства, набуває своєї природності й справжності і стає по-своєму привабливим. „В кожній верстві, – резюмує він, – є свої поняття, свої вподобання, своя сила й своя краса” [7, с. 181].

Серед інших художніх досягнень новели Франко відзначає такі, як психологізм у змалюванні образу головної героїні („хитання, дівочої душі між тими двома полюсами”), драматизм і тонкий гумор, що роблять твір художньо переконливим і неповторно колоритним.

З таких же позицій письменник оцінює й оповідання „Заручини”, котре визначає як „прегарно скомпоноване”. Спостерігаючи за художньою технікою письма, він наголошує на вмінні автора схоплювати найприкметніші риси певного явища й майстерно, „пластичними рисами” малювати його. Завдяки цьому розкривається справжня сутність зображеного у творі буржуазного середовища – його лицемірство, продажність, цинізм, „в яким за рожевими заслонками скромності, доброго виховання та ідеалізму криється брудота та рафінована розпуста” [7, с. 181–182].

Проте найбільше захоплення в критика викликало оповідання „Голота”, яке він назвав одним „з найглибших і найкращих у Винниченка” з „соціального погляду”. У цьому оповіданні, на його думку, автор зумів розкрити істинну суть драматичних для людської душі й зовні начебто непомітних процесів перехідної доби „від спокійного хліборобського стану до повної пролетаризації”. Усі складнощі того часу – відхід в „міфологію” традиційної сільської моралі й перемога відвертого, аж до цинічності, прагматизму – у Винниченковому оповіданні постають, не в прямих авторських характеристиках, а в настроях і переживаннях героїв, розкриваючи нам „немов серце тої верстви”, її „нутро”. Художня довершеність цього твору стає ще більш очевидною в контексті Франкових думок, виражених у статті „Принципи і безпринципність: „...новіша література і побачила одну з своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому – сказати б – як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії” [9, с.363].

Високу оцінку дає Франко й оповіданню „Біля машини”, що незважаючи на простоту порушеної в ньому теми, вражає нас своєю глибиною та різнобарвністю завдяки психологізму в змалюванні персонажів. Не стримуючи захоплення, він заявляє: „А гляньте ви, який живий, пластичний малюнок зробив із нього Винниченко! Скільки драматичного життя вніс у нього! Якими тонкими, ледве помітними рисами схарактеризував головні дієві особи...” [7, с. 182].

Відзначає критик також „гарну руку” автора „не лише в змалюванні селян та пролетаріїв, але також у представлюванні інтелігентних сфер” у нарисі „Контрасти”. Але тут же зазначає, що звернення автора тільки до прийому антитези позбавляє твір глибини і пластичності.

Оповідання „Антрепренер Гаркун-Задунайський” і „Мнимий господин” видалися йому менш привабливими, але ознаки художньої якості цих оповідань не називає.

Отже, у творах молодого Винниченка І. Франко відзначає насамперед їхній естетичний бік – пластичність образів, колоритність мовлення, настроєвість, але й наголошує на вмінні автора обсервувати життєві події, демонструючи тим власну позицію щодо нових тенденцій в українській літературі. Він приймає модерністські нововведення, але наголошує на рівноцінній взаємодії двох рушіїв літератури: індивідуального – „вітхнення”, „чародійної атмосфери настроїв” автора та суспільного. Тільки такий твір, тобто сповнений неповторного, авторського сприйняття і відчуття життя, за Франком, є „животвором”, „живим малюнком”, здатним уразити читача. А суть ліризму як основної ознаки „нової” літератури полягала для нього в тому, що вона „вислов *дійсного* (курсив – Л.З.) чуття; інакше вона („лірична поезія” – Л.З.) буде пустою фразеологією, на якій кожний тямущий зараз пізнається” [8, с. 192].

Рання Винниченкова проза була для І. Франка прикладом органічної єдності між індивідуальним сприйняттям і власне самим життям. У літературі декадентського спрямування (не ототожнювати з символізмом!) він, навпаки, вбачав крайнощі: очевидний перекис у бік індивідуального – відсутність „якогось синтезу”, натомість „нервовість і уривковість” [7, с. 178]. Іноді створюється враження, що своїми оціночними судженнями про творчість В. Винниченка Франко ніби полемізує з прихильниками декадансу. На противагу їм він постійно підкреслює притаманну молодому авторові „любов до життя”, його намагання показати це життя крізь призму власного сприйняття, а не за зразками „модних” теорій та віянь у літературі: „І не видно ані найменшого зусилля автора накрутити ту живу дійсність на копил якоїсь теорії, якогось книжкового шаблону. Він не боїться малювати її такою, як її бачить, він любить те життя...” [7, с. 175].

Аналізуючи творчість Володимира Винниченка, Іван Франко розв’язує одне з найголовніших завдань літературної критики, сформульоване в трактаті „Із секретів поетичної творчості”, – з’ясування „питання про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу того таланту, – значить, і про те, чи і наскільки тенденції авторові зв’язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них” [5, с. 53]. На основі цих критеріїв він робить висновок про органічність творчості В. Винниченка, її високий естетичний рівень, а звідси – і талант автора.

На жаль, відкритим залишається питання, як відреагував сам письменник на оцінку своєї творчості Франком. Та й чи взагалі читав ті статті, оскільки вимушений був у час їхнього виходу переховатися й міняти місце свого перебування. Не довелося їм познайомитися й у жовтні 1907 року, коли В. Винниченко протягом тижня перебував у Львові, де зустрічався з багатьма галицькими соціал-демократами. Івана Франка серед

них не було: починаючи з літа того року, хвороба вже давалася взнаки, і він все рідше з'являвся на людях. Винниченкових творів, написаних в еміграції 1907–1914 рр., критик уже не читав. Хочеться вірити, що й на них він відгукнувся б так само палко, як і на його перші проби пера.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Советский писатель, 1991. – 496 с.
2. Павличко С. Теорія літератури. – К.: „Основи”, 2002. – 679 с.
3. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. – К.: „Твім інтер”, 2004. – 288 с.
4. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи”. – К.: Дніпро, – С. 18–41.
5. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
6. Франко І. Маніфест „Молодої Музи” // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 37. – С. 410–417.
7. Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах. Львів: Каменяр, 2001. – 432 с.
8. Франко І. Наша поезія в 1901 р. // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 33. – С. 172–198.
9. Франко І. Принципи і безпринципність // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 34. – С. 360–365.
10. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 35. – С. 91–111.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Любов Олексіївна Зубак – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література II пол. XIX століття, творчість Івана Франка, методичні проблеми навчання української літератури в школі.

ПОЕТИКАЛЬНІ ВИТОКИ ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА «БРЕХНЯ»

Марина КОВАЛИК (Первомайськ)

У статті на інтертекстуальному рівні досліджуються витоки одного з найуспішніших драматичних творів В. Винниченка – п'єси «Брехня». Задіяна при цьому недрукована за життя письменника п'єса «Дорогу красі» є прекрасним матеріалом для осмислення коренів неореалістичної драми.

Ключові слова: Винниченко, драма, неоралізм, інтертекстуальність.

This article investigates the level of intertextual origins of one of the most successful dramatic works Vynnychenko - plays "lie". Involved in this unpublished piece by the writer's life "the way of beauty" is an excellent material for understanding the roots neorealistychnoyi drama.

Key words: Vynnychenko, drama, neoralizm, intertextuality.

Попри зазначену масштабність «Брехніани» [3; 4; 5; 6; 8; 10], говорити про її вичерпаність явно зарано. Один із «найзагадковіших у світовій

драматургії» (Л. Мороз) творів має колосальний поетикальний, естетичний, психологічний, морально-етичний потенціал, тож і потребує пильного дослідження, осягнення глибинно, без поспіху, як це іноді трапляється в сучасному українському літературознавстві, змушеному віднаходити й повертати втрачене. Словами В. Старого (псевдонім Василя Королева) кажучи, *«не слід забувати, що «Брехня» належить перу кращого сучасного письменника [...], і п'еса має право сподіватися на нерядове до себе відношення»* [7] (підкреслення наше – М.К.). Зазначена критиком «сучасність» В. Винниченка немовбито мала вважатися сьогодні епітетом, але віддаль у часі тільки переконує у позачасовій істинності цього означення. Наразі дослідникам варто лише обрати ракурс дослідження п'еси, розглянути її «під мікроскопом» на кожному з названих рівнів, аби твір завдяки спільним зусиллям увиразнився у літературознавчій рецепції, справедливо набув таки статусу тих небагатьох, які визначають обличчя національної літератури, презентують її на світовому рівні.

У статті ми ставимо перед собою завдання простежити витoki поетики твору, особливості підбору життєвого матеріалу, з'ясувати мотиви до написання, виявити інтертекстуальні паралелі. Приймаючи за незаперечну наразі тезу про те, що драма «Брехня» – це успіх Винниченка-драматурга й української драматургії в цілому, дамо відповіді на питання: як народжувався успіх, де його корені, яка міра в ньому літературного й особистого? Переконані, що криються вони в мегатексті (С. Михида) письменника: мемуарах, зокрема, у листуванні, та драматичних творах написах до «Брехні». Адже відомо, що його вабила слава майстра в найскладнішому з літературних родів, а твори, які з'явилися до цього, не відповідали бажаному ідеалу. «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий молох», «Memento» стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру. Вони не були сприйняті цнотливою традиціоналістською критикою, котра цілковито відкидала революційні для української театральної традиції проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі тощо. Та й, відверто кажучи, це були яскраві, але не портрети, а ілюстрації авторських ідей і хибували, як і кожна ілюстрація, на відсутність цілісного уявлення про обсервоване явище. Драматургія вимагає дещо більшого: художніх узагальнень, проєкції загальнолюдських цінностей, всеохопливого проникнення в сутність буття і, разом з цим, власне драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність, таку бажану для автора.

Та й питання «возвеличення українського» стояло для письменника досить гостро. Згадаємо лише лист до Є Чикаленка від 27.08.1908, де «хрещеник» просить його знищити твори, які не приймають у Росії. *«Я не хочу, – зауважує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в рос[ійській] літературі. Обидно. Українська*

література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [11]. (Підкреслення наше – М.К.).

Отож, маємо два мотиви, які рухають письменником при створенні посправжньому сценічного драматичного твору: фрейдівське марносластво, яке в психоструктурі автора займає дуже важливе місце, і бажання вивести українську літературу на високий європейський рівень. Обидва, як зауважувалося вище, реалізувалися в п'єсі «Брехня», котра одразу ж після публікації пішла мандрувати сценами Росії та Європи, принісши автору без перебільшення шалену популярність.

Але перед цим з'явиться твір, який визначить цей поступ, сприятиме його широті. Йдеться про п'єсу «Дорогу красі», котра була написана протягом тижня, 14–23 січня 1910 року, у Парижі – рівно за 9 місяців до появи на сторінках «Літературно-наукового вістника» «Брехні». Її рукопис зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в особистому фонді Володимира Винниченка, а 2005 року твір було підготовлено до друку та видано в кіровоградському журналі «Вежа» [2]. На час написання нової своєї драми письменник і «за сумісництвом» революціонер – *persona non grata* в Росії. Проте він активно листується з друзями на батьківщині й після кількох місяців тяжкої депресії та лікування в санаторіях Швейцарії перебуває на вершині творчого піднесення.

У супровідному листі до Євгена Чикаленка, якому одразу після написання (лист від 24.01.1910 з Парижа) відіслав твір, В. Винниченко просить висловитися з приводу тексту й говорить, що особливо радий був би прочитанню його Миколою Садовським (як говорилося вище, митця непокоїть питання постановки своїх драм на сцені). Хоча одразу ж зауважує: *«Як бачите самі, я не міг удержатися, щоб не втиснути ідею. Не можу інакше, Євг(ене) Х(арламповичу). [...] Мені гидко писати тільки для того, щоб уподобатися публіці. [...] Чи повинен я тільки про заробіток авторський дбати? Чи, може, завдання всякого чесного художника лежить ще й поза власним матеріальним інтересом»* [11].

Відповідь Є. Чикаленка була не зовсім утішною. Прочитуємо його листа повністю, адже критичні зауваги мецената й товариша серйозно вплинули на творчі амбіції драматурга: *«Публіка (читав десь чол. 20-тьом), що вислуховувала п'єсу, висловлювалася неоднаково, але всі одногolosно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме.*

Кажуть, що у Вас нема хисту до писання сценічних п'єс і що Ви хоч би схотіли, то й «Пана Штукаревича» не змогли-б написати, бо у Вас тенденція забиває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени.

Найбільше сподобалась «Дорогу красі» Олесеві, він тієї думки, що п'єса матиме успіх, як-що Ви її зробите більш компактною. Одним словом тільки я з Олесем вважали, що варто над нею попрацювати, щоб приспособити її

до сцени, решта-ж тієї думки, що п'єса з інтересом прочитається в журналі, але до сцени вона не здатна і що взагалі Вам не слід братися за писання п'єс» [11].

Така реакція не розчарує письменника в можливості писати драми взагалі, хоч саму «Дорогу красі» обіцяє знищити (на щастя, це були тільки обіцянки, і твір таки дійшов до читача, нехай із запізненням у майже 100 років). Воно й зрозуміло, адже неореалістичний потенціал, який В. Винниченко вже показав у прозі, давав про себе знати й у драматургії. А широта обсервованого письменником життя давала йому прекрасний матеріал для творів. Тому й дивує його реакція київської богеми (зауважимо: у переважній більшості маловиїзної за кордон): *«Щодо деяких поріг оббив, поки добився, щоб надрукували його книжку, про яку критики тепер пишуть, що такі книжки народжуються раз у століття (цей же мотив знаходимо у тексті драми, коли мова йде про книжку Остапа – М.К.). – Хворий Михайло – це Петро Михалевич, тільки трохи прибільшений. А сцена з проханням убить його і розбиванням склянки була на моїх очах. Не розумію, чого не може бути таких хворих? Поїдьте в якусь санаторію і подивіться, яких там «неможливих» хвороб тільки немає»* [11].

У той же час, В. Винниченко погодився із присудом театралів і в цьому ж листі з Парижа, датованому 5 лютим 1910 року, зауважить: *«Я хочу, щоб мої річі ставились і дивились з охотою, а не так собі. Раз вся (підкреслення – В.В.) п'єса не сценічна й не захопить глядача, то ніякі правки нічого не допоможуть. [...] Не хочу. Краще постараюсь написати щось нове, дивлячись на цю, як на покажчик того, що так не треба робити»* [11] (підкреслення наше – М.К.).

Драма «Брехня» як наступний крок письменника в царині драматургії покаже, що він не був голослівним. Основою цього, на наш погляд, стала досить вдала композиційна схема, зароджена саме в п'єсі «Дорогу красі» й по-новому наповнена в «Брехні». Це вже не просто реалізація тези «чесність з собою», котра була виражена для нової драматургії своєю новочасною претензійністю, як, скажімо, у попередніх драмах, це – повноцінний поліконфлікт з єдиним центром, котрий захоплює в поле свого тяжіння практично всіх дійових осіб. Композиційна домінанта – головна героїня – і в першому, і в другому варіантах виструнчує архітектоніку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи. Саме в «Дорогу красі» В. Винниченко вперше «не відпускає» свою героїню зі сцени, акцентуює її присутність: Інна, а услід за нею і Наталія Павлівна беруть участь в усіх без винятку сценічних епізодах. Причому це не просто присутність, а можливість реалізувати в кожному з випадків один із мікроконфліктів твору: Інна – Остап, Інна – Крамаренко, Інна – Михайло, Інна – Марта, Інна – Тихін у «Дорогу красі»; й, відповідно, Наталя Павлівна – Андрій Карпович, Наталя

Павлівна – Тось, Наталя Павлівна – Іван Стратонович, Наталя Павлівна – Саня, Наталя Павлівна – Дося, Карпо Федорович, Пульхера у «Брехні». Є всі підстави говорити про те, що геліоцентричність конфлікту як прийом, що робить п'єсу сценічною, зародилася саме в «Дорогу красі» й прекрасно реалізована в п'єсі-спадкоємиці й подальших драматургічних пошуках митця.

Наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, посприяла появі принципово нового типу драми, власне «нової», про яку досить слушно зауважує С. Хороб: *«У Володимира Винниченка, як і у західноєвропейських експресіоністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів»* [10, с. 319]. Ні Остап, котрий безсило намагається протистояти рішучості дружини, яка бере гроші на видання його книжки з пожертвувань, зібраних на лікування психічно хворого Михайла, ні Марта, яка “викриває” Інну перед друзями, не є достойними суперниками в її боротьбі за утвердження ідеалу краси як найвищої цінності, краси, як рушійної сили життя. Подібну ж неспроможність протистояти центральній фігурі конфлікту В. Винниченко показує і в «Брехні». Наталі Павлівні, котра відстоює свою модель досягнення мети, своє право на щастя, також протистоять відверто слабкіші персонажі. Ні Андрій Карпович, ні Тось, ні навіть Іван Стратонович (за умови фабульного трактування твору) неспроможні відстояти свою позицію. Їхні аргументи – у чоловічій, патріархальній установці на неможливість виявлення жінкою своєї особистості, спромоги до реалізації певного принципу. Кожен із персонажів-чоловіків прагне використати героїню у власних цілях (сексуальних, матеріальних, духовно-естетичних), не враховуючи при цьому власної неспроможності, викликані інфантильністю, з одного боку, і безпідставними чоловічими амбіціями не підкріпленими належним прагненням до досягнення мети, високою мірою сили волі, відповідного темпераменту, з іншого.

Така розстановка сил у конфліктній схемі засвідчує ще одну знахідку письменника: героїню а la Vynnychenko, дійову особу, яка прикрасить українську сцену нестандартністю (жінка, котра не підтримує домашнє вогнище, а добуває для нього дрова), оригінальністю (Мефістофель не часто з'являється на очі в жіночій подобі) і шармом жіночої незалежності, якого так не вистачало до цього й текстам самого Винниченка та українській драматургії загалом.

Підтвердженням життєвості такої моделі творення жіночого характеру стали блискучі, визнані глядачем і критикою, перевірені часом і сценою драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Закон», де головну роль, як і в аналізованих, буде грати сильна жінка, а інфантилізований чоловік виконуватиме лише функцію тла, «скрипки» (образ із п'єси «Дорогу красі» –

М.К.), на якій майстерно «грає» повна сил, енергії, бажання й можливості змінювати світ за законами краси і «нової» моралі обраниця, точніше кажучи, жінка, котра здатна сама обирати чоловіка для реалізації власних задумів.

Саме такою постає в драмі «Дорогу красі» Інна, дружина нікому, крім близьких друзів, незнайомого поета Остапа. Власне, він є її чоловіком, бо роль першого та єдиного «скрипаля» в родині виконує таки вона. Інна прагне дати громадянству красу, своїми піснями й грою на піаніно навіюючи Остапові тексти віршів, які будуть визнані за геніальні. Прообразом Остапа, за свідченням самого В. Винниченка, став Олександр Олесь, власне, не особистість поета, а його талант, непроминальна вартість для української культури. Усе це разом стане прекрасним матеріалом для художньої трансформації ще однієї ідеї, яку «розбуджує» і пропагує пером чоловіка Інна – національної, котра знайде себе в драматургії В. Винниченка дещо пізніше, у драмах «Між двох сил» та «Пісня Ізраїля».

А в п'єсі «Брехня» головна героїня Наталія Павлівна (типологічна схожість, як зовнішня, так і характером, з Інною не викликає жодного сумніву) «даватиме людству нові цінності», підтримуючи матеріально й морально свого чоловіка, інфантильного, безвольного, хворого, але талановитого винахідника. Уведенням символу двигуна, як рушійної сили прогресу, В. Винниченко універсалізує ідею, подає у «форматі» загальнолюдських цінностей, зрозумілих світовому читацькому й глядацькому загалу, що одразу дало результат – вистави за п'єсою з успіхом пройшли на кращих сценах Росії і Європи.

Загальнолюдський дискурс, відмова від акцентуації певної ідеї уможливили продемонструвати в «Брехні» те, чого не вистачало в перших драматургічних спробах, коли письменник намагався досягнути неосяжне, у межах тексту, який за родовим каноном має відзначатися доцільним лаконізмом, порушував одразу декілька масштабних проблем тощо. У той же час матриця, за якою він створить чи не найкращий у своїй драматургії образ – Наталії Павлівни, з'явиться перед цим у п'єсі «Дорогу красі», де, незважаючи на окремі хиби композиційного плану, образ головної героїні Інни митцеві вдався без сумніву. Її зовнішню привабливість, шарм, жіночність (риси, яких, відверто кажучи, не вистачало українській літературі, і це незважаючи на походження – Інна походить «з народу») уже визнаний у прозі майстер портрета відтворить кількома значущими штрихами в ремарках, на зразок *«Рухи плавкі, навіть злегка ліниві. Сама гнучка, дуже чорнява, в лиці має щось східне»*, *«м'яко хитаючись іде»* тощо. При порівняльному аналізі двох творів переконаємося в тому, що Наталія Павлівна писалася з Інни. І це при тому, що в «Брехні» В. Винниченко цілковито знімає портретні характеристики головної героїні, немовбито з усвідомленням того, що вони вже відомі реципієнту з попереднього твору. Такий підхід можна було б розцінювати як огріх, якби знову ж таки не та

архетипна схема, за якою образ писався. Особливість Винниченкової моделі полягає в тому, що традиційні художні засоби, зокрема характеристика іншими персонажами, завдяки яким постають перед реципієнтом героїні, зосереджені на внутрішньому їхньому світові, і власне портретні риси виявляються зайвими. Чи потрібно говорити про зовнішню привабливість Наталі Павлівни, коли знаємо, що в неї, як, до речі, й у Інну, закохані троє чоловіків?.. Це вже не кажучи про іронічну, але досить точну самохарактеристику, до якої вдається Наталя Павлівна і котра підкреслює цю привабливість: *«У мене закохані двірник, лавушник, Рябко – всі, бо всі на мене дивляться. Розуміється, у тебе всі в мене закохані. Звичайно, інакше й бути не може»* [1, с. 152].

У текстах обох драм переважають характеристики, які стосуються особливостей характеру, темпераменту, вольової сфери непересічних жінок артикульовані оточенням. Як, наприклад, у випадку з Інною: *«Ах, ви така спокійна, сильна. Да, да! Ви страшенно сильна»* (Марта); *«Я, як каже Марта, тільки твоя скрипка. Да, тільки скрипка, на якій ти граєш, що тобі захочеться»* (Остап), *«Ти – камінь, ти – безсердечна»* (Остап) тощо (підкреслення наші – С.М., М.К.). Наталя Павлівна постає як *«...оце сонце наше»* (Андрій Карпович), *«Істинно ж, кормителька»* (Пульхера), а характеристики Тося дають змогу побачити істинну глибину її внутрішнього світу та силу впливу на оточення: *«О, ти завжди знайдеш слова (підкреслення – В.В.). І такі слова, що приємні, що ласкають»* [1, с. 163]; *«Я не можу дивитись на других. [...] Ти тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Я почув [...], що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу...»* [1, с. 165] (підкреслення наші – М.К.).

Ефективним для В. Винниченка залишається й показ героя в дії – в образі Інни утверджується ідеал сили й дієвості, вона не лише декларує пріоритет краси й радості над ницістю та *«гниллю»*, але й демонструє його своїми вчинками на фабульному рівні: заради майбутньої книжки, де той ідеал буде втілено, вона важко працює, недоїдає в буквальному розумінні цього слова, просиджує вдень і вночі *«над цифрами»* та *«щотами»*, утримуючи таким чином сім'ю; вона спонукає до творчості свого чоловіка; вона, врешті, зважується на вчинок, який суперечить загальноновизнаним нормам; вона доводить до кінця задумане й з честю (хоч для більшості персонажів такий вчинок не видається благородним) йде зі сцени, залишаючи читача перед розв'язанням питання, а що ж таки важливіше: *«гниль»* чи *«краса і життя»*. Наталя Павлівна *«успадковує»* дієвість своєї попередниці в досягненні мети. На її тендітних плечах – чоловік і його рідня (батько й дві сестри), прислуга. Цього разу В. Винниченко *«влаштовує»* героїню приватною вчителькою, яка, бігаючи по уроках, утримує сім'ю в очікуванні, коли чоловік закінчить роботу над двигуном. І все це *«з абстрактної любові до людськості»*, аби опосередковано через чоловіка

«дати людству «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя»» [1, с. 149].

Поруч із традиційними, Винниченко використовує й досить модерні, як для української драми, прийоми, зокрема, психологізовані ремарки, котрі характеризують не просто поведінку персонажа на сцені, а й нюанси психічних станів у кожний окремий момент дії: «лукаво», «живіше», «байдуже», «ніби здивовано», «спокійно і твердо», «задираючи», «стрепенувшись», «раптом піднято», «тильно озирає її з чудною, але спокійною усмішкою», «з посмішкою», «сміючись», «усміхається», «ще більш сміючись», «похмурюючись», «здивовано», «серйозно», «різко випроставшись», «голосно і спокійно», «поспішно», «весело» тощо у випадку з Інною. Наталю ж Павлівну психологізовані ремарки репрезентують в усьому багатстві психічних виявів, демонструючи тим самим завершення учнівського періоду в драматурга, урахування попередніх помилок і широту спектра художніх можливостей у розкритті особливостей Психеї дійових осіб, які визначають сутність модерної драми. Наталя Павлівна «сміється», «схоплено», «ніжно-весело, трохи насмішкувато», «серйозно, тихо», «схвильовано», «вкрадливо», «з сяючим обличчям», «неспокійно», «з мукою», «тривожно», «кусає губи, напружено думає», «стрибає на нього й хоче вирвати листи», «серйозно», «застигло, задумано», «цілує з дикою жагою», «піднято» тощо.

Ураховуючи недоліки п'єси «Дорогу красі», особливу увагу драматург приділив і конфлікту, демонструючи важливість переходу його із зовнішньої сфери, що є визначальною рисою традиційної драми, у внутрішню – домінанту драми «нової». Якщо Інна безапеляційна у своїй правоті, «чесна з собою», і розв'язка конфлікту повністю вмотивовується її установкою на результат, коли висока й благородна мета цілком виправдовує засоби, то для Наталії Павлівни перешкоди на шляху до своєї мети мають шмовірніше внутрішній, ніж зовнішній характер, що й породжує глибинний психологічний конфлікт, що розв'язується самогубством.

Досить цікавими є й нарративні форми, використовувані драматургом. Скажімо, образ Марти («Дорогу красі»), попри слабкість позиції в конфлікті драми, заслуговує на увагу з огляду на мовні засоби творення. Її репліки в діалогах носять відверто новаторський характер – письменник вдається до вкраплення нової для драматургії викладової форми – потоку свідомості, що виконує характеротворчу (Марта розсіяна, невпевнена в собі) і зображально-виражальну (точно передає психічний стан героїні, її невірноваженість, розгубленість) функції. Такий же прийом В. Винниченко використає і у «Брехні» при зображенні дійових осіб «другого плану» Карпа Федоровича [1, с. 160] та Сані [1, с. 176], демонструючи завдяки цьому складні психічні стани, зумовлені зміною природного для них середовища, необхідністю адаптації в нових умовах.

У цілому аналіз п'єс «Дорогу красі» та «Брехня» засвідчує не лише бажання В. Винниченка «дійти свого» [11, 05.02.1910] у створенні сценічної модерної драми, а й копітку роботу заради досягнення цієї мети. Характери дійових осіб, які в новій драмі, на противагу до традиційної, де домінує дія, відіграють визначальну роль, постають у текстах обох творів досить цілісно й виразно. Драматург представив їх уже цілком сформовано. Ми не спостерігаємо (за винятком хіба Сані) за їхньою еволюцією, а насолоджуємося їхньою оригінальністю. Це – прекрасна ілюстрація тези І. Франка про те, що *«письменники нової генерації [...] зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв, або сугестують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття, настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть...»* [9, с. 110]. А ще – підтвердження класичної істини: «рукописи не горять», вони – чудова можливість побачити ще одну, нікому досі не відкриту, іпостась митця та його творчості. У нашому випадку – Володимира Винниченка, який шукав, і знайшов своє місце в історії вітчизняної і світової драматургії. А драма «Дорогу красі», яку ми проаналізували на інтертекстуальному рівні, не претендуючи при цьому на всеохопність (ця робота ще чекає на свого дослідника), послугувала добру службу в цьому процесі, підготувавши появу одного з найнеперевершених явищ у світовій драматургії – драми «Брехня».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Винниченко В. Дорогу красі / Вступне слово, підготовка до друку, примітки М. Ковалик, С. Михида // Вежа. – 2005. – №17. – С. 118–179.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
4. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
5. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поезика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
6. Сиваченко Г. Українська наукова Винниченкіана: 1987 – 2000 / Бібліографічний покажчик // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 89–96.
7. Старий В. Український театр // Рада. – 1911. – 18 червня.
8. Стельмашенко В. Володимир Винниченко: Анотована бібліографія. – Едмонт, 1989.
9. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. творів: У 50-ти т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91–111.
10. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
11. ЦДАВО України. – Фонд № 1823. – Опис 1. – Од. зб. № 35. Цитуючи листування В. Винниченка з Є. Чикаленком, вказуємо лише дати листів у тексті.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ковалик Марина Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Первомайського політехнічного інституту.

Наукові інтереси: історія української літератури доби модернізму, творчість В. Винниченка.

«Я» VS «ВОНО»: ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО VS РОБЕРТ-ЛЬЮІС СТВЕНСОН

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

Фройдівське “Я” і “Воно” як втілення соціально прийняттого і прихованого перебуває у центрі зображення в п'єсі В. Винниченка “Мохноноге” та новелі Р.-Л. Стівенсона “Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом”. Та письменники по-різному витлумачують темну сторону людського ества.

Ключові слова: “Я” і “Воно”, втілення соціально прийняттого і прихованого, темна сторона людського ества.

Freud's opposition of “Me” and “It” as the embodiment of something socially acceptable and hidden is in the center of V. Vynnychenko's play “Furfeeted” (“Mokhnonoge”) and R.-L. Stivenson's story “The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”. But the writers interpret the dark side of a personalty in different ways.

Key words: opposition of “Me” and “It”, ocially acceptable and hidden, the dark side of a personalty.

Сексуальна революція початку ХХ століття, відкриття Фройдом теорії психоаналізу спричинили й до значних суспільних зрушень, посилення уваги до прихованого та підсвідомого. Володимир Винниченко, як митець для свого часу епатажний та неоднозначний, не міг оминати вимог епохи. Його творчість не можна назвати типовою. Вона зросла на специфічній ґрунтовій суміші з реалій тогочасного життя, власного дуже багатопланового досвіду та еkleктично засвоєних політичних, економічних, соціальних ідей. Оцінка її (творчості) коливалася від позитивної (Курбас, Станіславський) через неоднозначну (Чикаленко, Горький) до негативної (Євшан, Маланюк).

П'єса „Мохноноге”, що є одним зранніх творів драматурга, написана 1916 року, проте після невдалої вистави на довгий час зникла з поля зору дослідників і читачів. У щоденникових записах митця знаходимо досить різкі судження автора як про саму п'єсу, так і про її постановку: „Душить, гнітить сором за цю бліденьку, сіреньку нікчемну річ. І нема вже змоги відмовитися, не показуватись з нею на люди, захистити себе від сорому, нещирого співчуття знайомих” [2, с. 252]. Проте письменник почасти звинувачував і власне невдалу постановку п'єси: „Бідне моє „Мохноноге”. Покремсане, понівечене глупими режисерами, воно стало подібне до людини з одрізаними вухами й носом. В такому привабливому вигляді воно вийшло на сцену, викликавши у критики справедливий сміх” [6, с. 252]. Існують припущення, що вона була знищена самим автором. Протягом майже восьми десятиліть рукопис пролежав в архіві й лише в 90-х роках минулого століття був знайдений В. Панченком, а потім опублікований С. Михидою 1996 року у журналі

„Вежа” [1]. Останній аргументує оприлюднення твору тим, що „жодних свідчень про заборону друкувати п'єсу нема” [4, с. 7].

Заслуговують на увагу художні здобутки зовнішньої форми твору. Передусім – це продуктивні спроби привнесення психологічних рис як на рівні образної системи, так і проблематики. Найкращі зразки драматичних творів кінця XIX – початку XX століття являють собою зображення (як на суспільному, так і на індивідуальному рівні) конфлікту між патріархальним і модерним, набутиим і природним.

Ми спробуємо простежити процес розв'язання письменником проблеми співвідношення свідомого та підсвідомого в людині, вдавшись до компаративного зіставлення п'єси В. Винниченка із новелою Р.-Л. Стівенсона “Химерна пригода з доктором Джекілдом та містером Хайдом”, що є хрестоматійним звертанням до роздвоєння особистості.

Чи не найосновніші проблеми твору В. Винниченка постають із розуміння самої назви п'єси „Мохноноге”, що на перший погляд видається дивною. Одразу уявляємо маленьку й лагідну тварину. Тому виникає закономірне питання: чому В. Винниченко, твори якого сповнені глибоким психологізмом, трагізмом, символічними образами обрав тварин як тему для свого твору. Проте перші асоціації не мають нічого спільного із авторським задумом. Можна пригадати твердження самого автора про сутність „Мохноногого”: „Воно живе в кожному з нас, живе раніше ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом – добре, коли противне – то вже зле. Тому воно багатолице, мінливе, невловиме. Ми завше в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу” [2, с. 227]. Тому з огляду на саму назву п'єси виділяємо проблему „мохноногості” як вияв підсвідомого, а з цієї загальної проблеми впливають дрібніші, а саме розтлумачення співвідношень людина-звір і людина-тварина (останні два поняття не тотожні, про що буде йтися нижче). Другою ґрунтовною проблемою, порушеною у творі, є проблема „мохноногих” („прогнилих, буржуазних, фарисейських” [6, с. 157]) традицій, що „хапають за ноги живих” [5].

Що стосується драми „Мохноноге”, то, на думку В. Гуменюка, що прагматично підходить до проблеми співвідношення сил і свідомості, у драмі „навіть чи йдеться про відмову від земного, природного, підсвідомого, інстинктів на користь раціонального й духовного” [3, с. 217]. На підтвердження наведемо такий щоденниковий запис драматурга: „Убивши ж інстинкти, чи не вбиваємо ми самих себе?” [2, с. 41]. Необхідно вловити межу, до якої варто намагатися „тримати на прив'язі це темне, зле люте”¹ [1, № 4–5, с. 13], проте щоб і не вбити самих себе, своєї сутності, а значить маємо справу із узгодженням у людині її природи й культурних надбань суспільства.

¹ Тут і далі цитати з п'єси подані у власному перекладі з російської.

Це перегукується із словами головного героя твору, Дмитра Бутенка, про боротьбу зі своїм еством: „Поглянь, у мене посивіли скроні. Ти не знаєш, скільки я пережив, яких нелюдських зусиль мушу докласти, аби втримати на ланцюгу це темне, лихе, люте, що сидить в мені” [1, № 4–5, с. 12], „... я щосили прагну перебороти себе, здолати нице, гидке в собі” [5, № 6–7, с. 52].

Зигмунд Фрейд позначає це поняття терміном „Воно”, проте видатний психіатр мав на увазі лише підсвідоме, прадавнє, що здається витісненим із людської сутності. Говорячи про свідоме та підсвідоме, він вдається до такого порівняння: „Відносно Воно Я подібне до вершника, що повинен підкорити сили коня, що переважають його власні, але з тією різницею, що вершник намагається зробити це власними силами, а Я — запозиченими” [10, с. 432]. Р.-Л. Стівенсон у “Химерній пригоді з доктором Джекілом та містером Хайдом” наполягає, що кожна людина “містить у собі не одну істоту, а дві” [9, с.46]. У згаданому творі англійський неоромантик вдається до експерименту, аби довести (чи спростувати?), що в результаті розділення людське життя стане вільним від усього, “що робить його нестерпним” [9, с. 47]. Та митець вивільняє не світлу, а темну сторону особистості, доводить її самостійність та самодостатність, оскільки “зло, позбувшись високих поривань і докорів сумління кращого свого двійника, зможе простувати власним шляхом” [9, с. 47].

За В.Винниченком, головною основою щастя людини повинна бути “внутрішня рівновага, гармонія” [8, с. 61], тому свою етико-філософську систему він назвав „конкордизмом” (від фр. Concorde – узгодження, злагода). Це варто зазначити, оскільки далі розмова піде як про проблеми стосунків між персонажами, так і взаємини людини і суспільства.

У портреті Дмитра Бутенка бачимо багато рис, що одночасно відлякують і приваблюють: „Років 34, міцний, важкий, незграбний, але не повільний. Голова велика, з великим лобом та глибоко посадженими очима, часто дивиться з-під лоба, вперто й важко, мов бик, схиливши голову. Волосся руде, густе, носить бороду, також руду, але підстрижену. Дуже нестриманий, експансивний, у виявленні почуттів буйний та запальний до самозабуття. Поряд з грубістю може бути надзвичайно ніжним. Тоді обличчя ніби прояснюється, світліє та стає привабливим” [1, № 4–5, 11]. В.Винниченко порівнює Бутенка з биком, але ми не можемо стверджувати, що в ньому відбувається перехід від тваринності до людяності: у цьому випадку маємо знайти різницю між звіром і твариною.

Неоднозначним є портрет Хайда: жодна людина, що бачила його, не могла точно описати це уособлення наукового експерименту. Проте всі відзначали невисокий зріст та надзвичайно непривабливе (не з погляду зримого образу, а чогось підсвідомого, заснованого на відчуттях) обличчі. Бутенко (В. Винниченко “Мохноноге”) зображений письменником доволі привабливим чоловіком, дика пристрасність якого є частиною вродженого

шарму. У ранній драмі “Мохноноге” чоловічі танатологічні риси, котрі полягають у знищенні (прямому чи опосередкованому) власних нащадків перебувають у початковій стадії митецького задуму. Цей концепт набуває виразного звучання у романі “Записки кирпатого Мефістофеля” та в драмах “Закон” (між рядків читаємо, що до аборту Інну Мустащенко підштовхує чоловік) та “Чорна Пантера і Білий Медвідь”. Парадокс останньої полягає у тому, що, прагнучи створити образ священний і животворний, художник знищує власну дитину, своє продовження в майбутньому.

Р.-Л. Стівенсон також натякає на танатосемантику образу карлика Хайда, адже вперше він згаданий у контексті жорстокого поводження з дитиною на вулиці.

Дмитро запальний до жорстокості, не позбавлений нахилів садиста й тирана, жертвою якого стає найчастіше дружина. У той же час, поєднуючи Дмитра, Тетяну й Суховія в любовний трикутник, письменник удається до порівняння й протиставлення митців – письменника та художника. Так званий “наполеон від мистецтва” є брехливим та лицемірним, а запальний Бутенко – відкритий і щирий у любові й ненависті, гніві й ніжності.

“Мохноногість” Бутенка – то складова його частина. Р.-Л.Стівенсон у новелі “Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом” через науково-фантастичну призму застосування експериментальних препаратів вдається до зображення абсолютного роз'єднання особистості.

На прикладі Дмитра спостерігаємо тісний синтез звіра й тварини або ж просто терези перетягують у бік „ілюзій біологізму” [7, с. 34]. Дмитро хоче жити за логікою тіла й душі, адже не зрікається своєї природи. Ось як він пояснює це Тетяні: „Краще допоможи мені. Допоможи перемогти це ... мохноноге, стародавнє, темне. Не зневажай його, адже у всіх воно, Таню, є, у всіх, навіть у тебе” [1, № 4–5, с. 13]. Дмитро пише книгу, аби справити враження на дружину. Проте іноді в „мохноногого” виростають ікла й пазурі – звір виривається назовні, руйнуючи життя і самого героя, і його рідних. У зв'язку з проблемами спадковості можна провести таку паралель: за деякими народними повір'ями вампіри можуть пити кров лише рідних, а після смерті повертаються лише під рідний дах. Таким чином, у Дмитрові поєднуються ознаки як тварини (прагнення жити в гармонії зі своєю природою), так і звіра (лють).

Що стосується його головного антипода та опонента (у любовному трикутнику Дмитро – Тетяна – Суховій) художника Якова Суховія, то необхідно зазначити, що „мохноноге” має владу й над ним. Проте це „мохноноге” має дещо іншу природу (про це йтиметься далі).

Також постає питання про природу кохання – яким воно є – “звірячим” чи “тваринним”? Так у “Мохноногому” автор протиставляє справжні почуття Дмитра (як би дико він їх не виявляв) холодному розрахунку Якова; але все ж звірячість тут присутня. Протиставлення живого кохання і несправжніх цінностей спостерігаємо також у драмі “Чорна Пантера та

Білий Медвідь”. Так Сніжинка заперечує родинне життя й натомість пропонує Корнієві служити мистецтву і любити лише його. Кохання з огляду на позицію Сніжинки можна розглядати на рівні інстинктів. Тому автор протиставляє, але не різні покоління (як, наприклад, у “Пригвождених”), а своєрідні дві цивілізації, одна з яких живе за законами почуттів, а інша відповідно до своєрідного кодексу надлюдини, запровадженого Фрідріхом Ніцше. Вони заперечують мораль, релігію тощо, хоча важко в той же час виділити принципи життя цієї раси. Сніжинка та Суховій у власних теоріях несуть зерна самознищення, а тому служать миті, а не вічності. Цікаво те, що обоє прагнуть служити прекрасному й увічнити його.

Дмитро також творець, проте його праця спрямована на те, аби повернути дружину. Таким чином, те, що йде від серця, може дістатися до серця. Звертаючись до Фрейда, варто звернутися до поняття аутотренінгу, адже герой “Мохноногого” переборює себе, переконує, що може змінитися. Його пристрасне бажання написати книгу ґрунтується на вірі в силу художнього слова, адже сповідь (книга) й адресат сповіді (Тетяна) мають особливий зв’язок, саме на нього і розраховує Дмитро.

У драмі В. Винниченка атавізми прадавніх інстинктів тримають героя своїм заручником. Дмитро цілком усвідомлює їхню силу та біль, якого завдає близьким. Він, мов вершник, не може контролювати коня, що “поніс”.

Для доктора Джекіла в новелі Р.-Л. Стівенсона перехід у фазу Хайда є звільненням “від пут обов’язку”, “будь-якої моралі”, але така свобода є неповною, оскільки герой відчуває себе “невільником власного злого первня” [9, с.48]. Навіть повернувшись до звичайної форми існування, Джекіл не відчуває докорів сумління, одержимість самим собою “п’янить його, мов вино” [9, с.48].

Концепт подвійності існування різниться в українського та англійського письменників. Для В. Винниченка є конденсатом прадавніх, диких інстинктів, саме вони є носіями пристрасних імпульсів. У цьому наш земляк є солідарним із З. Фрейдом щодо переваги сили коня над силою вершника. Руйнівна й сильніша частина ества героя Р.-Л. Стівенсона є, натомість, молодшою: “Порочна частина мого ества, – робить після “повернення” нотатки Джекіл, – в яку я втілювався нині, була менш розвинена, аніж та добра, якої я позбувся” [9, с. 48]. Невисокий зріст Хайда є і даниною письменника казковим джерелам – тут можна згадати “Крихітку Цахеса” гофмана, – і підкреслення того, що цей бік особистості є менш розвиненим, не прадавнім, а, навпаки, набутиим.

Тож позиція З.Фрейда щодо двох іпостасей людської особистості неодноразово знаходила розкриття в художній літературі. Письменники межі ХІХ–ХХ століть часто зверталися до цього аспекту, дивлячись на нього крізь призму душевних хвороб та галюцинацій. Зіставивши два

твори — п'єсу В. Винниченка “Мохноноге” та новелу Р.-Л. Стівенсона “Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом” — маємо змогу порівняти два погляди на приховану частину людської сутності. “Воно” у “Мохноногому” В. Винниченка має корені у підсвідомих інстинктах, котрі єднають людину сучасну із її суворим та жорстоким (адже тільки такий мав змогу вижити) предком. “Мохноноге” ж воно тому, що хиже та дике й водночас м'яке і тепле. Герой твору Дмитро Бутенко прагне підкорити цього звіра, назавжди загнати в печеру підсвідомості. Це не завжди є успішним, тому приносить страждання і приборкувачеві, і його близьким. Натомість англійський письменник Р.-Л. Стівенсон наділяє руйнівною силою саме набуте в людині. Вища, більш розвинена, доросліша частина Джекіла спочатку є сильнішою, оскільки герой вдається до певних зусиль, аби стати Хайдом, проте з часом посідає панівне місце.

Звертаючись до проблеми роздвоєння особистості, письменники-модерністи певним чином апелюють до основного постулату мистецтва епохи Просвітництва: чому людина, народжена для добра і щастя, насправді зла і нещасна? Відповідь на це митці знаходять у самій людині, котра стає водночас будівником і руйнівником свого життя.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Мохноноге // Вежа. — 1996. — № 4–5; 1997. — № 6–7.
2. Винниченко В. Щоденник. — Едмонт. — Нью-Йорк, — 1980. — Т.1.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. — Сімферополь, 2001. — 340 с.
4. Михида С. Воно живе в кожному з нас // Вежа. — 1997. — № 4–5.
5. Панченко В. Мертве, що хапає за ноги живих // Літ. Україна. — 1997. — 20 листопада.
6. Панченко В. “Я хочу собою возвеличити українське...” Риси психологічного портрета В.Винниченка // Березіль. — 1997. — № 11–12. — С. 155–167.
7. Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви? // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 32–40.
8. Сиваченко Г. Винниченків “конкордизм” у буддистському та психоаналітичному дискурсах // Усе для школи. Українська література. 10 кл. Вип. 6. — 2001.
9. Стівенсон Р.-Л. Твори: В 5-ти томах. — К.: Вид-во “Українознавство”, 1995. — Т.2. — 352 с.
10. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт.вступ. ст. М.Г.Ярошевский, — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: література Англії та США, проблеми літературного перекладу, українська література ХХ століття.

РЕЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФІЇ НІЦШЕ: ТВОРЧА ПРАКТИКА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ДМИТРА ДОНЦОВА (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

Вікторія КОЛКУТІНА (Одеса)

Дослідивши ранню літературну есеїстику Д.Донцова (статтю «Гетьман Мазепа в європейській літературі») та творчу практику В.Винниченка у проєкції до ніцшеанських ідей, ми з'ясували: ніцшеанська тема у спадщині цих діячів виразна, але системно невпорядкована, неоформлена. Її можна поділити на дві групи: власне ніцшеанські впливи – відкриті, неприховані, без сумніву запозичені (наприклад, концепція надлюдини) і невластиві ніцшеанські впливи – усвідомлені алюзії на Ніцше, зумовлені загальною настроєвістю міжчасової кризової епохи.

Ключові слова: філософські постулати Ф.Ніцше, концепція надлюдини, способи сприйняття світу, ознаки ніцшеанства Винниченка, донцовська філософія.

Analyzing D.Dontsov's creative writing (the article «Hetman Mazepa in European literature») and literary practice of V.Vinnichenko in Nietzsche ideas' projection, we found out: Nietzsche theme in the heritage of these figures is expressive, but system-lacking and undesigned. It can be divided into two groups: properly Nietzsche's influence – open, unconcealed, adopted (for example, conception of a superman) and not properly Nietzsche's influence – realized allusions at Nietzsche, predefined by general mood of intertimes crisis epoch.

Key words: philosophical postulates of Nietzsche, the concept of a superman, methods of perception of the world, features of Vynnychenko's Nietzscheanism, dontsov's philosophy.

Інтерес до доробку Ф.Ніцше виявляли українські й світові письменники та філософи різних поколінь і різних художніх напрямків. Цей модний у міжчасі «небезпечний» [11, с. 111] мислитель, під впливом якого сформувалося інтелектуальне, «духовне життя цілої епохи»[4, с. 8], спричинив у художній літературі появу нового типу героя – сильної особистості, «надлюдини», індивідуаліста; надихнув письменників до збудження мистецької, творчої уяви; стимулював до роздумів над нагальними моральними проблемами. Годі й перерахувати численних інтелектуалів 90-х років ХІХ століття, художницьку фантазію яких заповнили сміливі ідеї «першого трагічного філософа»(як він себе називав в автобіографічному творі «Esse Homo» [11, с. У111]). Вартує лише назвати М.Горького, В.Маяковського, М.Михайловського, Л.Андрєєва, Ф.Достоевського в Росії та О.Кобилянську, М.Коцюбинського, М.Євшана, письменників-модерністів в Україні. Чи ж дивно, риторично запитує відомий сучасний літературознавець В.Панченко, що «В.Винниченко, сидячи в київській тюрмі, взявся за переклад трактату «Так промовляв Заратустра», і що в його творчості зазвучали ніцшеанські мотиви?»[6, с. 135]. Чи ж може викликати здивування, відмічає український філософ-донцовецзнавець М.Чугуєнко, що «під впливом європейської «філософії життя», насамперед філософського вчення Ф.Ніцше, Д.Донцов переходить на світоглядні позиції волюнтаристського ідеалізму в дусі ніцшеанського активізму «волі до влади»» [13, с. 33]?

В українському літературознавстві мають місце компаративні дослідження творчої практики Д.Донцова й В.Винниченка [3; с. 2]. Так, І.Лисяк-Рудницький спробував порівняти політичне мислення цих державних діячів. Дослідник резюмував, що «Винниченко і Донцов виявляли типові для російської інтелігенції нахили до екстремізму, ідеологічного доктринерства, спрощених формул і радикальних розв'язок. Це робило їх мислення революційним і тоталітарним. Вони були більше зацікавлені в тому, щоб світ змінити, ніж щоб його реальну структуру пізнати...Винниченко захоплювався комуністичною диктатурою Леніна, а Донцов фашистською диктатурою Муссоліні й Гітлера, – і ці тиранські системи вони пропонували для наслідування власному народові» [2, с. 76]. Багато цікавих моментів, неспростовних фактів і сміливих гіпотетичних припущень, які можуть прояснити полемічний характер дискусії між Д.Донцовим і В.Винниченком, містить стаття сучасного вченого Б.Пастуха [8]. Він визнає, що світоглядний конфлікт між цими діячами полягає в соціологічній площині: Д.Донцов «побачив велику дозу вірулентності в літературі, що творив український письменник. Це було схоже на блукання генія в соціалістичних лабіринтах, які часто зводили його в провокаційну безвихідь» [8, с. 76].

Якщо спільність філософії В.Винниченка та Ф.Ніцше вивчали багато сучасних науковців (Володимир Панченко, Лариса Мороз, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Валентина Хархун), то характер ідеологічних «паралелей» між Ф.Ніцше та Д.Донцовим глибоко й всебічно не поданий. Виокремимо думку чи не першого серйозного дослідника політичного портрета ідеолога українського націоналізму М.Сосновського, котрий стверджував, що «розуміння моралі у Донцова співзвучне з його ідеалом «сильної людини» і «сильної нації» та «волі до життя» і «волі до влади». Вирішальним етичним критерієм для Донцова завжди є критерій сили одиниці чи групи, і він пропонує стосувати цей критерій у кожному випадку, повторюючи за Ніцше, що все, «що падає, треба штовхнути»» [10, с. 278].

Як бачимо, у сучасній літературознавчій науці порушувалася проблема рецепції філософських засад Ф.Ніцше у творчості як Д.Донцова, так і В.Винниченка, але вона не мала всебічного, комплексного характеру, тому багато питань залишилися поза докладнішим розглядом. Отож спробуймо певною мірою заповнити цю лауну, вдавшись до порівняльно-типологічного зіставлення ранньої літературної есеїстики й ідеології Д.Донцова та творчої практики В.Винниченка в проекції до ніцшеанських ідей. У вивченні цього аспекту полягає **мета нашої розвідки**. Ми не претендуємо на детальний аналіз типологічних збігів, подібних та відмінних рис у спадщині цих мислителів. У цьому ракурсі визначена мета зумовила нас розкрити наступні завдання:

- виявити постулати Ф.Ніцше, які становили ідейне джерело мислення В.Винниченка та Д.Донцова;

- порушити проблему власних або невластних, опосередкованих впливів німецького мислителя на художню спадщину названих діячів;

- визначити точки перетину філософії Ф.Ніцше й художнього мислення В.Винниченка й Д.Донцова.

З огляду на визначені завдання напрошуються передусім біографічні паралелі: приналежність до одного покоління (вони майже однолітки: В.Винниченко тільки на три роки старший від Д.Донцова), перебування у довоєнний період у лавах керівного складу УСДРП [14, с. 40]. Позиції обох митців збігаються на антитрадиційності, ламанні усталених етичних канонів, тяжінні до експериментаторства, осмисленні мистецтва та його призначення в руслі своїх соціальних чи політичних уподобань.

Художні пошуки В.Винниченка і Д.Донцова мають спільну генезу – філософські постулати Ф.Ніцше. Серед положень, традиційно наголошених у філософії німецького філософа, окрім того, – таких, що апробуються Д.Донцовим і В.Винниченком, – концепція надлюдини, апологія індивідуалізму, погляди на творчість і мистецтво.

У контексті етико-філософського мислення, що слугувало Д.Донцову й В.Винниченкові за ідейну платформу, відокремлюємо два протилежних способи сприйняття світу: войовниче, революційне й утопічне, гармонійне: «Винниченка в марксизмі найбільше приваблювала його утопічна мрія про майбутнє суспільство довершеної гармонії, а в ніцшеанстві – критика буржуазної моралі... Для Д.Донцова найважливіше і в марксизмі, і в ніцшеанстві є культ боротьби, пафос революційного перетворення світу. Він не захоплювався утопіями, – ані не тоді, ані не пізніше не знайдемо в нього докладно виписаних конструкцій ідилічного майбутнього. На відміну від знаного своїми утопічними проектами В.Винниченка, Д.Донцов був завжди задивлений не так в мету, як у сам рух до неї. Його вабила стихія боротьби як така. Таким чином вже в початковий період донцовської творчості (не без впливу Ніцше) у ній з'являється той трагічний мотив вічно невсипущого змагання з долею, що становить одну з найхарактерніших особливостей світовідчуття ідеолога...» [14, с. 40].

Уже в перших літературно-критичних статтях Д.Донцов гранично відверто репрезентує ось цей романтично-активний спосіб світосприймання. Його рання студія «Гетьман Мазепа в європейській літературі» (1913) вирізняється незвичайними масштабами мистецького зору проблем, сміливою і несподіваною постановкою гостроактуальних питань. У ній Д.Донцов досліджує причини таємничої особистості й популярності Івана Мазепи в німецькій, англійській, російській, французькій і польській літературах. Критик аналізує постать гетьмана як зразок сильного непохитного поводири нації, котрий здатний спонукати, націлити до національно-визвольних зрушень і перетворень. Його думка близька до

теорії Франсуа Вольтера, який в «Історії Карла XI» писав, що «Україна завжди прагнула бути вільною» та до оцінки Проспера Меріме, який стверджував: гетьман Іван Мазепа – не «зрадник», не «честолюбець», а останній з гетьманів України, котрий «спробував відвоювати своєму народові незалежність».

Харківський історик М.Чугуєнко виявляє, що, завдячуючи Ніцше, з постаті Івана Мазепи публіцист зробив «символ людського духу, неясного інстинкту, того ніцшевського *Wille zur Macht*, що живе в кожній людині й жене її, проти її волі... до великої незваної мети; того фатуму, який у момент позірної загибелі підносить свою жертву на вершину щастя». У цьому вислові сконцентровані ключеві положення філософії Ф.Ніцше: волюнтаризм, життєве наставлення *amor fati* (невблаганна доля, яку добру чи злу має кохати людина), невикорінний трагізм людського буття й екстатична насолода життям на межі смерті [14, с. 38].

На нашу думку, у Д.Донцова й В. Винниченка ніцшеанська тема виразна, але системно невпорядкована, неоформлена. Тому її можна поділити на дві групи:

1. Власне ніцшеанські впливи – відкриті, неприховані, без сумніву запозичені. Так, обидва митці по-різному сприйняли одну із найпомітніших позицій Ф.Ніцше – концепцію надлюдини: у В.Винниченка – це ніцшеанська нігілістична людина. Дослідниця романістики письменника В.Хархун, вивчаючи основні категорії нігілістичної філософії німецького мислителя у проекції до структуротворчих чинників Винниченкової етичної моделі, визначає, що «цінність, за Ф.Ніцше, – це погляд. Отже, кожний наділяється правом ціноутворення, що стимулюється волею до влади. Боротьба із самим собою, потреба згармонізувати різноспрямовані чинники буття визначає основний життєвий стимул героїв В.Винниченка. У цьому ракурсі їх можна розглядати як варіант надлюдини» [12].

В рецепції раннього Д.Донцова надлюдина – політичний лідер, виїмкова особистість. У процесі формування світоглядної системи критика (на ранніх етапах) відбувається ідеологічне «схрещення», симбіоз ніцшеанської філософії й ідеологічних гасел італійського фашизму, у результаті чого в аналізованій розвідці з'являється «літературний» Іван Мазепа – новий тип героя, потужна дійова «одиниця», індивідуальність, що має пробудити містичне почуття віри в читача; сильна особистість, «надлюдина», прообразом якої є лідер політичний.

Ідею політичного лідера як надлюдини сформулював Ф.Ніцше. На його думку, такий керманіч – це завжди сильна особистість, наділена всіма можливими чеснотами, здатна нав'язати свою волю масам. Мислитель указує на прагнення особи займати посаду лідера як на природний інстинкт людини й зазначає, що лідер має право ігнорувати мораль, культуру, політичні цінності [9, с. 290]. Ніцшеанський індивідуалізм, оригінально переосмислений Д.Донцовим відповідно до засад італійської ідеології,

передбачав протиставлення особистого суспільному, де «одиниці» – активні, непересічні особистості, котрі керуються дією, що підпорядкована високій меті, продуктивній ідеї. Як бачимо, під впливом елітарних ідей Ф.Ніцше, Д.Донцов гносеологічно обстоює західну парадигму – не пасивне споглядання, а реакційну, консервативну, динамічну, чітко спрямовану дію. Він сприйняв ідеї німецького філософа й уже в ранній літературознавчій студії вибудовував таку ціннісну естетичну систему, у центрі якої – культ і стихія боротьби, пафос революційного перетворення світу, сила та мораль.

2. Невласне ніцшеанські впливи – усвідомлені алюзії на Ніцше, зумовлені загальною настроєвістю міжчасової кризової епохи. З'ясовуючи ознаки ніцшеанства В.Винниченка як джерела модерної мистецької орієнтації в його спадщині, дослідниця Н.Паскевич віднаходить у великих прозових творах письменника алюзії з Ніцше [7, с. 672]. А відомий літературознавець В.Панченко в праці «Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 років у європейському контексті» детально виокремлює й досліджує функції афоризмів та парафраз творця Заратустри в романах письменника [6, с. 140–143].

З позиції Д.Донцова-критика, за активністю вторгнення у суспільне життя, ідейно-художнім новаторством українська література повинна відтворювати динамізм політичних ситуацій часу, формувати громадську думку. За цих причин об'єктом свого критичного аналізу він обирає хоч і неоднозначно висвітлену в світовій літературі, але активну, дійову постать Івана Мазепи, оскільки, по-перше, саме вона увиразнювала, персоніфікувала в собі той комплекс вимог, які ставив Д.Донцов до виїмкових особистостей, державних лідерів, а по-друге, репрезентувала ідею національного месіанізму в українській літературі, яка полягає у з'явленні нового героя (Івана Мазепи), свідомого своєї історичної місії, історичного призначення.

У доповідях «Про майбутнє наших освітніх установ», «П'ять передмов», у монументальній праці «Народження трагедії», філософуючи над ціннісними, смисложиттєвими, соціально-етичними проблемами, розкриваючи всю повноту переживання життя, Ф.Ніцше кардинально відходить від усталеної, консервативної теорії про роль і значення культурних традицій та освіти, суттєво зміщує ракурс обговорення, і упроваджує думку про те, що в міжчасі культура, школа, освіта функціонують *не як об'єкт пізнання, а як інструмент виховання*.

Стрижнем донцовської філософії в цей час стає програма радикальної переоцінки ніцшеанської інтерпретації загальнолюдських духовних цінностей і ніцшеанських концептів («воля до влади», «виїмкова особистість») задля більш ефективного впливу на читача з метою його виховання. Тому в ранній статті «Гетьман Мазепа в європейській літературі», аналізуючи світову мазепіану (твори В.Гюго, Дж.Байрона, Ю.Словацького, О.Пушкіна), ймовірно, підсвідомо він обстоює думку про те, що покликання, призначення, місія культури – виховання реципієнта.

Усвідомлюючи, що література виконує значущу роль у формуванні й розвитку естетичного досвіду людини, ймовірніше як есеїст, політичний і культурний ідеолог, а не як фаховий критик, Д.Донцов апелює до літературних творів, оскільки вважає мистецтво слова дійовим знаряддям, за функціональним призначенням схожим на той новий спосіб мислення, що запровадив Ніцше – «виховання для тієї освіти» (підкресл. наше – В.К.) [5, с. 632], а не навпаки. Одним словом, Д.Донцова не стільки обходить зміст та система інтелектуальних цінностей, репрезентованих Ф.Ніцше, скільки його схильність, здатність, тяжіння до виховного процесу німецького суспільства. У цьому полягає невластне ніцшеанський підсвідомий вплив німецького мислителя на Д.Донцова.

Звичайно, предметний аналіз рецепції філософії Ф.Ніцше в ранній літературно-критичній студії Д.Донцова «Гетьман Мазепа в європейській літературі» та в спадщині В.Винниченка не може увійти в одне це дослідження – занадто багато аспектів спільного й відмінного від філософських засад творця Заратустри водночас знайдемо. Однак, виходячи із вищезазначеного, слід підкреслити, що ідеї німецького мислителя – свідомо і підсвідомо – вплинули й на формування літературно-естетичних поглядів В.Винниченка, й позначилися на особливостях літературно-критичної есеїстики Д.Донцова. У подальшому творчому доробку обох митців буде осмислюватися ніцшеанська формула теорії юрби, естетико-психологічна інтуїція, домінування драматично-напруженого, художнього мислення, метафоричність, парадоксальність, боротьба ідей та нахил до експериментування. Тому поставлену проблему вважаємо **науково перспективною**.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Донцов Д. Гетьман Мазепа в європейській літературі // Шляхи. – 1917. – С. 283–291.
2. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд В.Винниченка у світлі його публіцистичних писань // Сучасність. – 1980. – № 9. – С. 60–77.
3. Михида С. Дмитро Донцов і Володимир Винниченко на скрижальях української історії // Ідейно-теоретична спадщина Дмитра Донцова і сучасність (Матеріали науково-теоретичної конференції). – Запоріжжя: Просвіта, 1998. – С. 116–119.
4. Наливайко Д. Підсумковий роман Томаса Манна // Манн Т. Доктор Фаустус. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5–23.
5. Ніцше Ф. Думки про майбутнє наших освітніх установ. Передмова // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. – Львів: Астролябія. – 2004. – Т.1. – С. 632–634.
6. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 років у європейському контексті. – Кіровоград: Народне слово, 1998. – 272 с.
7. Паскевич Н. Ніцшеанство Володимира Винниченка як джерело модерної мистецької орієнтації у його драматичних пошуках // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150 річчя від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч.1. – С. 665–674.

8. Пастух Б. Володимир Винниченко в оцінці Дмитра Донцова (Конфлікт двох онтологій) // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. – Дрогобич: КОЛО. – 2009. – С. 68–78.
9. Розенфельд Ю.М. Політологія: підручник – Харків: Право, 2001. – 967с.
10. Сосновський М. Дмитро Донцов. Політичний портрет. – Нью-Йорк: НТШ, 1974. – 419 с.
11. Фешовець О. Про спосіб прочитання та форму видання творів Фрідріха Ніцше // Ф.Ніцше. Повне зібрання творів. – Львів: Астролябія. – 2004. – Том 1. – С.1–X11.
12. Хархун В. Поетика роману Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» // Автореферат дис. канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» – К., 2000. – 19 с.
13. Чугуєнко М. «Борці проти свого часу»: спроба співставлення філософсько-соціологічних позицій П.Куліша й Д.Донцова // Слово і час. – 1999 . – № 4. – С.32–39.
14. Чугуєнко М. Формування та розвиток ідеології Дмитра Донцова // Дисертація на здобуття наукового ступеню канд. філософських наук: 09.00.12 «Українознавство». – Харків, 1998. – 286 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Колкутіна Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури ПДПУ імені К.Д. Ушинського.

Наукові інтереси: проблеми літературного процесу 1 половини ХХ століття.

ХУДОЖНЯ ОБСЕРВАЦІЯ ПРИНЦИПІВ КОНКОРДИЗМУ В РОМАНІ В.ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРИЙ» ЯК МИСТЕЦЬКА СТРАТЕГІЯ

Любов КОСТЕЦЬКА, Людмила ЧЕРНЯВСЬКА (Запоріжжя)

У статті розглянуто особливості художнього втілення концепції щастя в романі «Лепрозорій», що є ілюстрацією до філософських трактатів автора. Аналізується образ головної героїні Івонни, яка є втіленням гармонійної особистості.

Ключові слова: конкордизм, проблеми “нової моралі”, герой-експериментатор, концепція щастя, гармонійна особистість.

Artistic conceptions of happiness in the novel "Leprozarium" are considered in this article, which is the illustration of philosophic treatises of the author. The main hero Ivona's character is analyzed, which is the embodiment of harmony of personality.

Key words: konkordyzm, the problem of "new morality", the hero-innovator, the concept of happiness, harmonious personality.

Історія української літератури I половини ХХ століття відзначається багатством стилів і напрямків у мистецтві слова, новаторськими пошуками, прагненням збагатити літературу новими зразками модерних творів. Серед цього розмаїття творчість В.Винниченка вирізняється своєрідним синтезом художніх напрямків і новаторських пошуків.

Інтерпретаційна парадигма творчості В.Винниченка є досить широкою, але передусім вона торкається періоду першої третини ХХ століття. Прихід В.Винниченка в українську літературу відзначався популярністю його малої прози, з якою він виступив як письменник, й увагою критики до появи

яскравого таланту, що був одразу помічений І.Франком, Лесею Українкою, С.Єфремовим, М.Зеровим, М.Вороним та багатьма іншими сучасниками. Так, І.Франко позитивно відгукнувся вже про перші оповідання письменника і зазначив, що окремої уваги й вивчення заслуговує авторська індивідуальність, а Леся Українка підкреслювала оригінальність творів. Другий етап досліджень творчості В.Винниченка можна виводити з початку 90-х років ХХ ст., коли ім'я талановитого автора повертається із небуття. Слід відзначити ґрунтовні монографічні дослідження Л.Мороз, Т.Гундорової, В.Гуменюка та ін., цікаві дисертаційні розробки Н.Гусак, О.Гожик, В.Панченка та ін., а також численні статті в періодичних виданнях і наукових збірниках від враженнєвих відгуків до комплексного аналізу певних аспектів творчого доробку письменника.

Роман «Лепрозорій» останніх років життя письменника презентує принципово новий тип літературних творів із сильним філософським струменем, що відповідає заклику А.Камю: «Хочеш бути філософом – пиши роман». Роман становить художній варіант утілення філософсько-етичної концепції конкордизму, розробленої автором у філософських трактатах «Конкордизм – система будування щастя» (1938–1948), «Щастя: Листи до юнака» (1930). Обмежений доступ до текстів «Конкордизм», «Щастя», що зберігаються в архівах, зумовлює їх маловивченість, прояв інтересу до них з боку вузького кола спеціалістів – філософів, філологів. Роман «Лепрозорій» надрукований лише в журналі «Вітчизна» (1999. – №№ 1–2, 3–4, 5–6) і досі не вийшов окремим виданням. Він також повторює долю філософських трактатів, лишаючись у тіні творчого доробку митця, тому твір вимагає до себе уваги як з погляду рецепції ідей конкордизму В.Винниченка, так і її художньої інтерпретації.

Метою нашого дослідження є виявлення авторської концепції конкордизму й пов'язаних з нею ідей та концепцій щастя, природного життя тощо та поетики тексту. Мета передбачає розв'язання таких завдань: окреслити визначальні риси поетики конкордизму, «нової» моралі; простежити філософське, культурологічне становлення сфери «нової» моралі на принципах європейської та національної специфіки розвитку культури, зокрема вплив учення Ф.Ніцше; проаналізувати ідеосвіт роману.

У романі «Лепрозорій», як і в решті творів «муженського» періоду («Слово за тобою, Сталіне!», «Конкордизм» та ін.), сучасний світ постає в образі величезної «прокажельні», корту метафорично зображено, за словами персонажа професора Матура, у вигляді величезної ями, де живуть прокажені. Вони кохаються, народжуються, б'ються за їжу і, намагаючись вилізти з ями, вилазять на плечі одне одному, утворюючи «горішніх» і «долішніх» прокажених. Саме за такою схемою побудоване суспільство, що складається з безнадійно хворих людей.

Шлях виходу з «прокажельні» В.Винниченко вбачає у морально-духовному оновленні людства. Його роман «Лепрозорій», за словами

Г.Сиваченко, – «романтизоване втілення етико-філософської ідеї конкордизму» [4, с. 81], можна назвати своєрідним підсумком багаторічних експериментів автора у сфері людської психіки, духовності, моралі, прагненні віднайти систему творення гармонійного суспільного ладу й виховання нових людей поза утопічними політичними програмами й теологічними вченнями.

Свій шлях до конкордизму В.Винниченко пов'язує з іменами багатьох філософів, психологів. У романі «Лепрозорій» натрапляємо посилання на А.Пуанкаре, відомого психолога, якому сучасна літературознавча наука завдячує винайденню схеми появи художніх і наукових текстів. Він уперше зробив поділ творчого процесу на інтуїтивний, тонкий відбір потрібних фактів, і раціональний, на оформлення висновків за допомогою законів логіки.

У творі письменник звертається до ідеї А.Пуанкаре про гармонію світу як єдину справжню реальність, що близька до концепції рівноваги сил, тобто конкордизму В.Винниченка. У бесіді з Івонною професор Матур полемізує з філософом і психологом, наповнюючи твір інтелектуальною переконливістю, достовірністю.

Питання конкордизму письменник розробляв, уважно вивчаючи досвід своїх попередників і сучасників, а першими плодами у виробленні теорії конкордизму можна вважати розробки «нової моралі», яка знаходилась біля витоків бажання розв'язати соціальні й моральні проблеми людини. Ці пошуки підводять письменника до етико-психологічної концепції «чесності з собою», яка виявляє значну близькість до моралі надлюдини Ф.Ніцше. Як зазначає О.Лубківська, «ставлячи в центрі всієї дійсності неповторну та своєрідну індивідуальність і розглядаючи її з погляду філософії Ніцше, «чесність із собою» стає тим моральним принципом – в особливому філософському сенсі, – коли людині «все дозволено» [3, с. 146]. Цей принцип В.Винниченко надалі вдосконалює і в праці «Конкордизм» пояснює це правило (усього їх тринадцять) нової конкордистської моралі: «виводь на поверхню кожну підсвідому думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухості, чи надмірного егоїзму, чи зі страху загубити свої звички та втіхи лукавити з собою, не бійся бути правдивим і сміливим сам перед собою» [цит.за: 2, с. 159].

На власному прикладі В.Винниченко доводив цей принцип, у романі «Лепрозорій» Івонна є прикладом людини «чесної з собою», що відмовляється від спокус цивілізації, відчуваючи переваги власного способу життя, залишаючись вірною власним інстинктам і чуттям, на відміну від професора Матура, який відступає від своїх принципів заради вигод суспільства, тобто лишається слабким і нездатним до дії.

На думку С.Павличко, в українському винниченкознавстві склалася думка про те, що письменник був знавцем творчості Ф.Ніцше, проте, уважає дослідниця, його знання обмежувалися популярними працями «Так казав

Заратустра», «Жадання влади», деякими іншими, але він не звертався до праці «Народження трагедії» [5, с. 32]. О.Лубківська стверджує, що В.Винниченко звертається до проблеми роз'єднання природи і людини в романі «Сонячна машина», спираючись саме на працю Ф.Ніцше «Народження трагедії». Але письменник виводить на перший план біологічний елемент, трактуючи його як позитивний, а в Ніцше подається складна психологічна організація – «надлюдина» [3, с. 147]. Цей факт розбіжностей, поданих у дослідниць, пояснюється увагою В.Винниченка до філософських проблем «нової моралі», тоді як трактування мистецтва залишалось у тіні його зацікавлень. Вплив же названих праць визначався пошуком нової моралі як варіанта розв'язання етичного дуалізму добра і зла.

Про паралелі творчості Ф.Ніцше й роману «Лепрозорій» В.Винниченка ми вже зазначали, варто наголосити на тому, що письменник за принципом «нової моралі», близької до концепції «надлюдина», створює образ Івонни Вольвен, яка є прикладом тих правил нової моралі, що витворені в системі конкордизму. Певні правила в неї вже сформовані під впливом виховання батька. Так, у розмові з професором Матуром вона розповідає про особливості свого виховання: «Батько виховав мене як хлопця. ... І навіть ім'я йому дав: Івон. І коли народилася я, то він страшенно розсердився і запрягався, що всупереч природі, зробить з мене хлопця» [1,1–2, с. 15]. В цьому епізоді виявляється гра автора зі своїм персонажем, якому він надає певних характеристик, кодуючи сприйняття особи Івонни. Ця гра в підміну «хлопець»-«дівчина» презентує новий тип героя-експериментатора.

Письменник укладає в уста Івонни чотири батькові заповіді. Перша заповідь стосується системи харчування, яке повинно було містити лише сиру рослинну їжу. Цей принцип відповідає розробленій В.Винниченком програмі харчування, якої він дотримувався разом із дружиною Розалією Яківною. Дієта супроводжувалась фізичною роботою – здобуванням цієї їжі: вирощуванням городини.

Одним з аспектів харчування є вживання різноманітних збуджуючих або тонізувальних засобів типу алкоголю, тютюну, наркотичних засобів. Сам В.Винниченко відмовився від тютюну й алкоголю й, пишучи роман, відзначав величезне піднесення й бадьорість, його персонаж Івонна також ніколи не вживає, бо це третє правило батькових заповідей [1,1–2, с. 17]. Отже, у романі «Лепрозорій» В.Винниченко сповна ілюструє свою систему харчування.

Описи їжі також символічні. Споживання їжі м'ясоїдів зображено як естетично неприємний, хворобливий процес, який супроводжується додатковим труєнням чадом і тютюновим димом: «В їдальні вже стояв чад і дим од страв, од червоних масних облич, од спітніння, од цигарок. Може, їм ці пахощі були приємні, та я почувалася вже досить поганенько» [1,1–2,

с. 15]. Письменник формує почуття відрази до такого типу їжі, а здорове харчування набуває завжди привабливих рис.

Часто їжа, ставлення до неї, яскраво характеризує персонажа. Професор Матур – людина з високим рівнем добробуту дозволяє собі різні вишукані варива й дорогі лікери, вдовольняючи не потребу в їжі, а забаганки, які він може реалізувати відповідно до свого статусу. Матур, як і мільйони людей, навчився отримувати насолоду від «неприродної» їжі й не знаходить у собі сил відмовитись від неї, вийти з проказельні.

Їжа в романі пов'язана із сакральним світом, переходом. Зміна харчування – це долання перешкоди до щастя, і цей процес подібний до казкових ритуалів. Так, одним із наслідків природного харчування є омолодження. Порівняймо з народною творчістю, у казці про молодильні яблука цар мав з'їсти яблуко (природний продукт), щоб знову стати здоровим і молодим. Саме їжа стає в основі дилеми добра і зла.

Отже, їжа презентує категорії добра і зла, відкриваючи поняття щастя, яке є основою концепції конкордизму. Для В.Винниченка рай є своєрідним символом нормального середовища для людини, якій не доводилося здобувати їжу насильством, бо її, рослинної, було в достатній кількості завжди. Рослинна їжа сприяє формуванню доброго настрою, а, отже, й відчуття щастя, що, за визначенням професора Матура є відчуттям безпричинного щастя.

Івонна стає Євою в тому сенсі, що позбавлена звичного середовища – спілкування однодумців. У родині Вольвенів, фізична праця, випробовується спокусами цивілізації, але, на відміну від Єви біблійної, вона залишається стійкою: «Як я можу спокуситися тим, чого не знаю?» [9, с. 14].

Принципи нової конкордистської моралі подані у формі висловлених настанов, яких головна героїня свідомо дотримується, решта ж принципів розпорошені в романі, тобто вони ілюструються без чіткої вказівки на них. Так, перше з правил «В усіх галузях життя твого звільнитися від гіпнози релігії і будь простою часткою природи» презентовано в образі Івонни, яка не відкидає релігії, але під впливом професора Матура простежує її оманливість і прагнення перетворити людину в раба, забравши у неї право на щастя на землі, яке можливо досягти лише перейнявши правильний спосіб харчування і нову мораль.

Сама Івонна постійно працюючи на хуторі, не відриває себе від природи. Приїзд у Париж її гнітить, бо вона втрачає звичну їй природну атмосферу, причому це не є реакцією селянина на місто, це та внутрішня потреба в єдності з природою, що таким чином відкриває другу заповідь конкордизму – погодження з природою.

Івонна всебічно обдарована дівчина. Вона має чудову пам'ять, знає стенографію, має навички медсестри-енфірм'єрки. Усе це є наслідком здорового способу життя. На відміну від багатьох, хто мріє про мільйони,

знайдені на вулиці чи виграні в лотереї, дівчина розраховує на власні вміння. Вона звична до важкої праці на полі, але не пасує перед будь-якою іншою. Вона здатна грамотно провести анкету, проаналізувати її наслідки, демонструючи високий інтелект (для самого В.Винниченка гармонія із собою полягала в поєднанні фізичної праці та інтелектуальної – писання художніх творів). В усьому Івонна розраховує на себе, а її спроба заробити трактор продиктована прагненням підвищити рівень механізації праці на хуторі. Отже, Івонна чітко дотримується правила «Живи тільки з своєї власної праці» [цит.за: 27, с. 159].

Вона зі співчуттям ставиться до людей, намагається їм всіляко допомагати, дотримуючись правила: «Завжди пам'ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дискордизму. Борись з нею не догмою, не ненавистю, не карою, а розумінням, жалістю, поміччю» [27, с. 159]. Саме через прагнення допомогти людям Івонна врешті пише свій апель, який навчить вийти з прокажельні. Після чергової розмови з професором Матуром у дівчини виникають марення. Як у калейдоскопі перед нею постають контрасти: «Щастя, рівновага сил, катаклізм, гіпертрофія егоїзму, хвороба, прокажельня. Знову щастя, знову ліси, трупи, рай, прокажельня» [31, 22]. Ефект марення автор використовує, щоб відтінити загрозливість ситуації, підказуючи читачеві вихід з неї. Марення як ненав'язлива художня стратегія впливу на реципієнта стає однією із форм навіювання, що письменник залучає в тканину твору. Поетика ірреальності, напівмарення-напівсну, межової зони стимулює наративну модель химерності подій, пограниччя між реальним та ірреальним, що проглядає крізь коментуючий елемент – контраст. Глибокі роздуми з часом призводять до переоцінки ставлення дівчини до власного способу життя, який засвідчує його позитивність для людини. Контраст «прокажельня» і «земний рай» реалізується в доведенні формули: життя в прокажельні, що дорівнює смерті, не може бути порівняне із життям вільним від хвороб, страждань, агресії. Зміна картин формує в читача оціночну систему, яка відкриває переваги теорії конкордизму. Контраст як художній засіб, що супроводжував творчість В.Винниченка, використано і в романі «Лепрозорій».

Це контрасти в зовнішньому вигляді Івонни й решти мешканців «прокажельні», в оптимізмі, сприйнятті життя, здоров'ї. Контрастує дівчина і зі своїм ідейним учителем професором Матуром, який лише в теорії довів існування хвороби дискордизму й способів її подолання, а сам виявився нездатним дотримуватися своїх позицій. Головна героїня, таким чином, ілюструє шосте правило конкордистської моралі: «Будь погодженим у слові і ділі», себто: що визнаєш на словах, те – виконуй на ділі. Що проповідуєш іншим, те роби сам у власному житті» [цит.за: 27, 159]. Крім того, Івонна лишається послідовною до кінця (сьоме правило). Остаточо переконавшись у потрібності й дієвості принципів конкордизму, вона готова

діяти. Це виявляється, по-перше, у її принциповості щодо виконання обов'язків детектива й захисника Курочки, тому йде на викриття злочинної справи своїх роботодавців пана Пужероля й професора Матура. По-друге, залишившись без роботи і грошей, вона повертається додому на хутір, але не полишає думок про виведення людства з прокажельні, отримання рівноваги в усьому: у людині, між людиною і суспільством, між людиною і природою.

Детективна лінія в романі вимальована побіжно, відсутня характерна для детективу стилістика, поетика, виявляється слабкість сюжетики. Івонна приставлена до пані Пужероль із завданням виявити її вбивцю, що намагається своїми діями поступово призвести її смерть із максимальними для себе вигодами. Серед обов'язково присутнього стандартного набору персонажів (злочин, жертва, детектив) наявні всі необхідні елементи, які виявляють наратив криміналу, що будується відповідно до таких компонентів: посилена увага надається причинам та обставинами злочину, які в романі оплетені загадковістю; способи розкриття і розгадки таємниці у творі характеризуються спонтанністю, випадковістю; ідея моральної відповідальності переходить в іншу площину, коли учасники злочину приховують власну причетність (пан Пужероль, професор Матур), а детектив (Івонна) несправедливо покараний за відданість справі – у дівчини відбирають зароблені нею гроші й виганяють з роботи, зробивши з неї злочинницю і переконавши в цьому Пані Пужероль; наратором є один з трійці стандартних персонажів, а саме детектив (Івонна).

Розслідування злочину та його викриття становить собою пізнавальний процес, тому автор використовує цю сюжетну лінію для посилення читацької уваги до твору. А основну деталь до розгадки отруєння подає один із співучасників професор Матур, якого Івонна бачить і фотографує під час підсипання отрути в ліки пані Пужероль. Ці фото стають фактом для викриття злочинного задуму сина пані Пужероль і професора, але їхня всевладність залишає убивць без покарання, а Івонна стає ще одною безневинною жертвою.

В.Винниченко виробив концепцію гармонії людини й світу, що не руйнувала усталені закони буття, а навпаки, відповідала природі людини. Гармонійне існування має відкрити людству щастя на землі, а моральні правила, розроблені в системі конкордизму та проілюстровані в романі «Лепрозорій» мають закликати до рівноваги, подолання дискордизму. В.Винниченко створює гармонійну особистість, образ людини майбутнього, яка своїм прикладом учить бути щасливими.

Роман «Лепрозорій» позначений певною мірою побудовою за принципом драматичної дії, де ілюстрування філософських принципів нової моралі покладено в цілому на образ головної героїні Івонни Вольвен. Автор свідомо використовує засіб надання заповідей, які отримує Івонна від батька. Вона становить тип нової особистості, що відповідає

конкордистській моралі, зокрема позначена свідомим прийняттям принципу «чесності з собою».

Оповідна манера багато в чому нагадує філософські бесіди, для увиразнення художності твору введено детективний елемент. Для підкреслення філософських сентенцій застосовано засіб контрасту. Роман «Лепрозорій» є спробою художнього втілення філософсько-етичної концепції конкордизму.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Лепрозорій, Роман (продовження) // Вітчизна. – 1999. – № 1–2. – С. 3–63; № 3–4. – С. 22–72.
2. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя // Сучасність. – 1995. – № 7–8. – С. 153–164.
3. Лубківська О. Моделі вияву ніцшеанської філософії в українській літературі // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 144–147.
4. Сиваченко Г. Текст роману в контексті долі // Вітчизна. – 1999. – № 5–6. – С. 81–85.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Костецька Любов – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Наукові інтереси: історія української літератури кінця XIX – початку XX століття, сучасна українська проза.

Чернявська Людмила – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та журналістики Запорізького національного університету.

Наукові інтереси: історія української літератури кінця XIX – початку XX ст., історія української публіцистики.

ГОМОДІЕГЕТИЧНИЙ НАРАТИВ У МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА РОМАНА ІВАНИЧУКА: ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОПОВІДАНЬ «КУЗЬ ТА ГРИЦУНЬ», «НЕ РУБАЙТЕ ЯСЕНІВ»

Тетяна КОТИК (Івано-Франківськ)

У статті досліджується функціонування гомодієгетичного типу наратора та способи його втілення в оповіданнях Володимира Винниченка та Романа Іваничука “Кузь та Грицунь”, “Не рубайте ясенів”, здійснюється їх порівняльно-типологічний аналіз.

Ключові слова: гомодієгетичний наратор, мала проза, персонаж, оповідання, гетеродієгетичний наратор, автор.

The article studies the functioning of the narrator’s homodiegetic type and its reflection in the short stories by Volodymyr Vynnychenko and Roman Ivanychuk “Kuz and Hrytsun”, “Don’t cut ash tree”. Their comparative and typological analysis is carried out.

Key words: homodiegetic narrator, small prose, character, short story, heterodiegetic narrator, author.

Дослідження літературної спадщини в наратологічному аспекті дає можливість по-новому трактувати художні твори, сприяє поглибленню їх художнього аналізу. На думку Шміда, в основі типології нараторів є протиставлення дієтетичного і недієтетичного. Вчений називає дієтетичним наратора, який виступає в ролі суб'єкта й об'єкта оповіді. Ж. Женетт використовує на означення дієтетичного наратора термін “гомодієтетичний”, а недієтетичного – “гетеродієтетичний”. Якщо типологізувати малу прозу Володимира Винниченка – гомодієтетичний тип наратора зустрічається значно рідше, ніж гетеродієтетичний. Те саме можна сказати про наратора малої прози Володимира Винниченка. Вибір саме такого типу наратора зумовлений різними причинами. З одного боку, автор дає можливість читачеві дати власну оцінку тим чи іншим подіям та персонажам. З іншого – це не заважає правдивості чи радше об'єктивності у показі характеру героїв. Слушною є думка В. Падучевої про те, що дієтетичний наратор “входить у внутрішній світ тексту” [4, с. 203]. Оскільки при виборі такого типу нарації дистанція між автором і наратором невелика, тому крізь оповідь наратора часто проступає сам автор.

У більшості новел та оповідань Володимира Винниченка домінує гетеродієтетичний тип наратора, гомодієтетичний – зустрічається переважно у творах, у яких змальовані події та люди із власного життя письменника, що більше притаманне наратору оповідань Романа Іваничука. У випадку оприявлення наратора у малій прозі В. Винниченка, то тут розповідач займає найчастіше позицію свідка або спостерігача. В такому випадку відстань між наратором та автором невелика. Загалом поєднання різних типів оповіді є характерним для наративу ХХ століття. На особливу увагу заслуговує мала проза майстра слова, яка налічує понад сто творів, що надовго зникли з книжкових полиць під час існування тоталітарного режиму. На сьогодні його творчий доробок має велику популярність серед дослідників української літератури. Важливе місце у творчій спадщині письменника посідає чимала кількість оповідань про дітей. Тематика їх різноманітна: сирітство, дружба, важке дитинство. Серед них – “Кузь та Грицунь”, одне з таких творів про дітей, злиденне існування яких змушує вирішувати зовсім недитячі проблеми.

Також метою дослідження є здійснення порівняльно-типологічного аналізу оповідань двох відомих українських письменників, які хоча відносяться до різних періодів історії української літератури, але мають ряд спільних рис, на які варто звернути увагу. Потрібно віддати належне тому, що багато спільних ознак у творчості Володимира Винниченка не тільки з Романом Іваничуком, а й з іншими класиками української літератури. Оскільки його домашня бібліотека налічувала чималу колекцію книг Тараса Шевченка, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Лесі Українки,

Василя Стефаніка, Івана Франка, Бориса Грінченка, яка постійно поповнювалася, також захоплювався українським театром, який набув на той час широкого розголосу. Відповідно, все це мало неабиякий вплив на розвиток художньо-естетичних смаків митця.

В оповіданні “Кузь та Грицунь” Володимира Винниченка перед читачем розгортається розповідь про справжню дружбу між двома хлопцями-підлітками, яку оповідає третій персонаж твору. У творі змальовано ситуацію, за якої дружба перевіряється на міцність. Оповідач є учасником подій, належить до того самого дієгезису та водночас веде розповідь. Початок твору “Кузь та Грицунь” означається формою “ми – наративом”. Автор не випадково обрав саме таку форму викладу на початку твору. В подальшому виклад здійснюється від першої особи однини.

Таким чином, він намагається надати своїй оповіді більшої об’єктивності, оскільки побутує думка про те, що гомодієгетичний наратор досить однобоко висвітлює події та ситуації дієгезису, тому окрім форми “я”, у тексті зустрічаємо, також “ми”. Водночас гомодієгетичний наратив дозволяє схопити внутрішній світ героя, його думки, сподівання, переживання, навіть сновидіння. Оскільки в оповіданні наявні думки наратора тому, поряд із зовнішньою фокалізацією, яка зосереджена на Грицуні, маємо також внутрішню фокалізацію на третьому товаришеві, який одночасно виступає наратором, ім’я якого невідоме читачу. Окрім думок, які змальовує наратор, його рішення найнятись на роботу зумовлене почуттями до Оленки. Докладний опис манери поведінки дівчинки свідчать про те, що вона небайдужа хлопцеві, який уважно спостерігає за нею та Грицунем. Думок та почуттів третього героя – Кузі, який є лідером у цій хлопчачій компанії, не подано, тому наявна зовнішня фокалізація щодо нього. Наратор, який виступає водночас третім персонажем оповідання, володіє значно більшою інформацією ніж його друзі. Ці два твори письменників, які хоч відносяться до різних періодів української літератури, все ж мають ряд спільних рис, на що варта звернути увагу, оскільки вони дозволять глибше розкрити грані таланту відомих прозаїків.

В оповіданні Романа Іваничука “Не рубайте ясенів” такий же тип наратора. Обидва оповідання написані на дитячу тематику, яка займає чимале місце у творчому доробку художників слова, показано хлоп’ячу дружбу, перші паростки кохання. Джерела інформації наратора оповідання “Кузь та Грицунь” – це власні спостереження головного героя за Грицунем, слова Кузя та селян. Володимир Винниченко не подає розлогого опису життя юних героїв, але тільки один невеликий епізод, дорослим же відводиться у ньому другорядна роль. Хоч письменник звертається у своїй малій прозі до складних життєвих перипетій, які постають перед дитиною, однак вони не позбавлені ліризму. Ця ж риса характерна для творчості Романа Іваничука. Хоча в його оповіданні “Не рубайте ясенів” героями є

діти, які пережили лихоліття Другої світової війни, твір сповнений ліризмом, світлими тонами віри в майбутнє.

“Не рубайте ясенів” – це спогад наратора про його юність в останній рік війни. В ньому Роман Іваничук використав цікаву комбінацію оповіді та розповіді. Наратор вербально відтворює власну історію, тому це дає підстави вважати його гомодієгетичним, але водночас він займає зовнішню позицію щодо дієгезису. Про те, що наратор є головним героєм оповідання – читач може тільки здогадуватися. Окрім “я” – форми оповіді на гомодієгетичний тип наратора вказує те, що оповідач відноситься до того ж дієгезису, а в тексті маємо вказівники авторської присутності. Оскільки Іван в оповіданні виступає в ролі наратора, то відповідно знає, чим закінчиться ця історія. На думку Вікторії Сірук, за умови, якщо персонаж виконує роль наратора, оповідь від першої особи, то це власне, “той випадок, коли автор дистанціюється від усього наративу, зрікається авторства на користь оповідача-персонажа й виявляє себе лише в побудові сюжетно-композиційної конструкції твору, надто простої. Йдеться про те, що він веде оповідь з погляду учасника подій” [5, с. 189]. Але у випадку з оповіданням “Не рубайте ясенів” це не зовсім так. Не зважаючи на те, що діє гомодієгетичний наратор завдяки цікавому переплетенню оповіді та розповіді присутність автора очевидна. Голос автора окреслюється у порівняннях, яких широко полюбляє використовувати Роман Іваничук. Вони допомагають в оцінці героїв та їх поведінки. Оповідання “Не рубайте ясенів” побудоване у формі спогаду головного героя, який розповідає про своє далеке повоєнне дитинство.

Герої оповідання “Кузь та Грицунь” є однолітками Івана, Грицька та Марусі (“Не рубайте ясенів”). Про приблизний вік хлопців ми дізнаємося не від наратора, а зі слів Оленки, в яку закоханий Грицунь “ – Ой матінко, який же сердитий сей дядько. Мабуть, маленьким кішка переступила” [1, с. 521]. Про вік героїв оповідання “Не рубайте ясенів” читач дізнається безпосередньо від наратора. Окрім дружби, в обох оповіданнях змальовано те щире перше почуття, яке народжується, немов перші зелені весняні паростки та переповнює юних героїв. Про кохання Гриця до Оленки читач дізнається не тільки зі слів наратора, але в тексті для більшої переконаності описано поведінку Грицуня “часом зітхав і вертівся [1, с. 523], “...спершу в лиці пробіг ляк, а потім зразу весь засяв” [1, с. 521].

В оповіданні “Не рубайте ясенів” два хлопці: Гриць та Іван закохані в Марусю, але про цю закоханість читач дізнається із опису поведінки та думок хлопців наратором.

Грицько та Кузь – два лідери хлопчачої компанії. Тільки Кузь з оповідання “Кузь та Грицунь”, а Грицько – “Не рубайте ясенів”. В обох творах відбувається розкол в хлопчачій компанії, причиною якого стало перше кохання. Кузь – гордий, добрий, відповідальний, сміливий, справедливий. Грицько (“Не рубайте ясенів”) закоханий у Марусю, але не

хоче, щоб про його почуття дізналися інші хлопці. Кохання хлопців змінило їх, вони стають дорослішими. В обох оповіданнях наявна контрастність у змалюванні образів. У Романа Іваничука контрастними є образи Івана та Грицька. На початку оповідання письменник відразу дає власну характеристику хлопчикам: “Іван – ніжний на обличчя, як дівчина, кругловидний, синьоокий; Грицько – незграбний, насуплений, з вічно злими очима” [3, с. 7]. Очі – важливий штрих до портрета головних героїв.

Вони відіграють важливу роль у змалюванні образу. Часто ця деталь простежується у малій прозі Володимира Винниченка та Романа Іваничука, яка написана про дітей або торкається дитячої тематики. Ще однією спільною ознакою є опис зовнішності героїв, якому відводиться важливе місце у творі, бо з його допомогою автор намагається водночас підкреслити характер маленької людини.

Важливим штрихом, який доповнює образи творів Володимира Винниченка, є мова його героїв. Вона не тільки допомагає творенню характеру, але й характеризує ту епоху, до якої належить письменник. Доволі часто майстру слова дорікали за мову, оскільки герої його творів розмовляють суржиком. Це природньо, бо персонажі Володимира Винниченка спілкуються мовою того середовища, до якого відносяться вони та автор твору. Ця ж сама риса притаманна героям Романа Іваничука, які часто розмовляють діалектом: “ – Ти тільки дурного не подумай. Я, хло’, щодо того – залізо” [3, с. 10] або “– Спи, спи, йойлику” [3, с. 19]. Вживання такої мови дає можливість не тільки наблизитися до культури тієї чи іншої соціальної групи, але надає деякої природності оповідності.

В оповіданнях Володимира Винниченка та Романа Іваничука переважає прямий дискурс. Переважання прямого дискурсу – ще одна із спільних рис у зазначених оповідань Володимира Винниченка та Романа Іваничука. Застосування в їх тексті саме такого типу дискурсу є не випадковим. Оскільки діалогізація об’єктивізує текст, читач має змогу дати оцінку персонажам твору самотійно, а позиція автора – збоку. Наприклад, в оповіданні “Не рубайте ясенів”: “Тут буде клуб для молоді, – висловив Петро свою найзаповітнішу мрію. Він завжди марив дзеркальними залами, кімнатами, повними книг. Мирон заперечив. Клуб для молоді, – це добра річ. Але працює тут не тільки молодь, чому їй такі привілеї?

– Клуб для всіх, – сказав” [3, с. 8–9].

Письменник через посередництво наратора не просто розповідає про закоханість хлопців, але й передає зміни у поведінці, у зовнішності Івана: “Коли вона сиділа у вікні, він непомітно відставав од гурту і йшов останнім, сердитий на товаришів за їхню розв’язаність” [3, с. 6], “щось нове лягло разом з задумою на його чоло. Постійна ненависть, врізана в закрій уст, занурена в глибоких темних очах, змінилася на серйозність з легкою тугою” [3, с. 21). У цьому творі автор намагався зосередити головну увагу читача не на внутрішніх переживаннях головного героя, пов’язаних з

юнацькою закоханістю, але на подіях та вчинках, які характеризують ту трагічну епоху, мабуть, це і стало причиною вибору автором наратора, який веде розповідь від третьої особи. Думки та погляди юнаків та дівчат оповідання асоціюються з поглядами цілого суспільства, оскільки вони відносяться до певного соціуму.

Таким чином автор намагався передати погляди та життєві цінності молоді, яка пройшла крізь лихоліття війни. Природа та побут відіграють важливу роль в оповіданнях письменників. Вона постає не тільки тлом для змалювання подій, але проходить крізь героя, його психологічний стан. Часто зміна настрою персонажа позначається на природі. Якщо юний герой страждає чи сумує, то в описі природи або побуту переважають холодні відтінки, радіє – все навколо світлішає. Наприклад, “Все було як слід: Дніпро мрійно хлюпавсь майже під самими ногами; по небу, як розсипане пір’я, пливли хмарки; сонце старалось, немов для Кузя, і пекло в спину” [1, с. 515]. В умінні за допомогою кількох незначних деталей тонко передати стан душі маленької людини проявився талант Володимира Винниченка. Цю схожість спостерігаємо в творчому доробку Романа Іваничука.

Отож в оповіданні “Кузь та Грицунь” переплетені внутрішня та зовнішня фокалізації. Тут є так званий любовний трикутник: два хлопці закохані в одну дівчину. Крім того, автори подають таку ситуацію, в якій перевіряється дружба героїв. Важливою особливістю оповідань двох письменників є використання деталей, які допомагають у створенні характерів героїв, поглиблюють психологізм. Такими деталями виступають описи зовнішності підлітків та природи. Міміка, жести, інтонація, настроєві зміни в поведінці героїв додають деякої експресивності та психологічного навантаження. У своїх творах Володимир Винниченко дещо відійшов від письменників-реалістів, він не ділить своїх героїв на “позитивні” та “негативні”, а намагається якнайглибше дістатися до першопричин та особливостей поведінки “маленької” людини, яка опиняється в екстремальних для неї ситуаціях, де не кожен дорослий зробить правильний вибір. В цьому проявився його письменницький талант новатора. Важливим є той факт, що мала проза Володимира Винниченка несе в собі естетичну цінність. Кожне з його оповідань пройняте великою любов’ю до дітей.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. – Київ : Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. / Жерар Женетт – Москва : Изд-во Сабашниковых, 1998. – 435 с.
3. Іваничук Р. Не рубайте ясенів : Оповідання / Роман Іваничук – Київ : Молодь, 1961. – 126 с.
4. Падучева Е. В. Семантические исследования. (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). / Падучева Елена Викторовна – Москва : Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 464 с.

5. Сірук Вікторія Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньо текстові моделі) : монографія. – Луцьк: РВВ Вежа Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 224 с.

6. Шмид В. Нарратология – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Котик Тетяна Зіновіївна – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукові інтереси: дослідження літературної спадщини в нарратологічному аспекті

ПОДОРОЖ «ПРИРОДНОЇ ЛЮДИНИ» В ПОШУКАХ ІСТИНИ ЩАСЛИВОГО БУТТЯ (ЗА РОМАНОМ В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРИЙ»)

Людмила КРИКУН (Ніжин)

У статті здійснена спроба простежити шлях “природної людини” В.Винниченка, яка з меркантильних інтересів відкрила раніше невідомий їй світ “прокажельницького” існування, й розпочала “прочищати стежку” виходу для безнадійно уражених хворобою дискордизму, запропонувавши натомість конкретно сплановану програму конкордизму.

Ключові слова: проблема щастя, родові буттєві орієнтири, “природна людина”, екзистенційне відчуття самотності, конкордизм.

In the article the attempt was made to observe the path of “human of nature” by Volodymyr Vynnychenko, which due to mercantile interests opened the unknown world of “leprotic” existence. The “human” began to “clean up the path” of the exit for the pathetically affected by discordism people, offering the well managed program of concordism.

Key words: the issue of happiness, family existential orientation, “natural person”, the existential sense of loneliness, konkordyzm.

Упродовж тернистого шляху творчих пошуків В.Винниченка, безпосередньо пов’язаних із його ідеологічною позицією як активного політичного діяча, у художній свідомості митця сформувалася певна система уявлень про щасливе існування людства. Проблема щастя, яка стала сенсом життя письменника, тривала й розвинулася в теоретично обґрунтовану концепцію саме в емігрантський період його творчості (1920 – 1951 рр.).

Дослідники Г.Костюк [8], І.Кошова [9], В.Панченко [10], С.Погорілий [11] та інші акцентують на оригінальності мистецької еволюції теми щастя в прозі В.Винниченка. Зокрема, С.Погорілий відмічає таку її особливість: “Із побутового мотиву в ранніх творах письменника вона (тема щастя – Л.К.) виросла у велику тему в образах. Увесь великий передостанній роман “Лепрозорій” можна назвати твором про щастя, а значну частину “Щоденника” – коментарем до нього” [11, с. 4].

Важливо згадати один принциповий момент “муженського періоду” життя В.Винниченка (1934 –1951 рр.), на який звертає увагу Г.Сиваченко: “Ситуація ізольованості, відірваності від рідного краю була для письменника нестерпною ...” [14, с. 185], що й спровокувало тенденцію

“віддати перевагу філософським розміркуванням” [15, с. 81]. Часті філософські рефлексії над “щастям як проблемою буття” (термін О.Ковальчука [7]) вилилися в авторські філософські принципи конкордизму, котрі пізніше стали основою праці “Конкордизм – план будування щастя”, на створення якої митець витратив понад десять років.

Сильне бажання й максимальні зусилля будь-що зреалізувати на практиці конкордистську програму, супроводжувані невдалими багаторазовими спробами пропаганди, зіткнулися з гострою проблемою тотальної “зіпсованості” особистості вадами тодішньої цивілізації, а саме – небажанням відмовитися від “забаганок” фізичного й духовного існування внаслідок ураження хворобою дискордизму (“Людство – виразно хворе, хворе на тисячолітню, хронічну хворобу” [2], – зафіксовано автором “Щоденника” від 10 вересня 1932 року).

Неодноразові попередні спроби художнього експерименту з ідеями сонцеїзму (роман “Сонячна машина”, 1921–1924 рр.), аккордизму (роман “Вічний імператив”, 1936 р.), пов’язаних насамперед із принципом правильного харчування, як виявилось, очікуваних результатів з приводу досягнення стану щастя не дали, залишаючи тільки захмарні сліди віри й надії.

Раз у раз осмислюючи ситуацію, що склалася, письменник приходив до висновку, що людство перебуває в стані “туги за щастям” [2] (запис у “Щоденнику” від 20 вересня 1932 року). Помічаючи зневіру й цілковиту байдужість “цих нещасних мешканців цієї великої божевільні”, він, однак, не перестає розмірковувати про нагальну необхідність показати іншим (“оцим бідним Іванам”) “зразок можливого життя людей” [2] (читаємо в “Щоденнику” від 17 березня 1938 року).

Черговою спробою художнього втілення заповітної мрії В.Винниченка стала головна героїня роману “Лепрозорій” (1938 р.) – Івонна Вольвен, яка фактично виступає автором твору. Невипадково на роль головного персонажа письменник обрав саме особу жіночої статі, на відміну від попередніх емігрантських романів, де головна роль належить чоловікам (у “Сонячній машині” – вчений-хімік Рудольф Штор, у “Вічному імперативі” – професор філософії Даніель Брен). Можливо, В.Винниченко, змінюючи стать головного героя на протилежну, мав намір довірити філософські принципи своєї теорії щастя особі, що має відмінну від чоловічої природу – емоційну, інтуїтивну, чуттєву, вразливу. А найголовніше – ще “не зіпсовану” вадами сучасної йому цивілізації, оскільки походить із незаможної родини простого робітника паризької фабрики. Очевидно, цей вибір (“маленької селянки-самоучки”, як називає себе Івонна Вольвен) якимось чином пов’язаний зі змінами етико-естетичних орієнтирів буття самого митця, який, на думку О.Ковальчука, “від моделювання, від теоретичних “прикидок” [...] переходив до непередбачуваних практик повсякдення, де немає чистоти теорії, зате міцно переплітаються і

протистоять одне одному різні інтереси, де логіка реального життя нерідко значно сильніша від логіки будь-якої теорії” [7, с. 132].

Критичні підходи до осмислення постаті головної героїні роману Івонни Вольвен засвідчують ґрунтовний аналіз переважно з погляду характеристики образу (С.Погорілий [11], М.Дерманець [5], інші); увага акцентується також на міфо-ритуальному аспекті морфології образу (Т.Саяпіна [12], Ю.Ганошенко [3]); здійснено спробу дослідження в контексті авторських інтенцій та наративних стратегій (О.Чумаченко [18]).

Однак цей доволі розмаїтий спектр досліджень залишає осторонь момент засвоєння й осмислення персонажем основних положень Винниченкової концепції побудови щастя через просвіту й виховання суспільним середовищем. Отже, метою нашої розвідки є дослідження специфіки проходження шляху “природною людиною” в пошуках істини щасливого буття внаслідок кардинальної зміни світоглядних орієнтирів.

Перших декілька сторінок роману, по суті, – виклад персонажем-наратором своєї автобіографії з повідомленням цілі (“місії”) поїздки до Парижа (“здобувати трактор”). Детальна розповідь про себе, свої негативні й позитивні риси та якості, історію родини, особливості режиму харчування, врешті-решт, про трактор, якого так бракує членам сім’ї під час обробки землі для всіляких посадок, змушує визнати відкритість, щирість, безпосередність, наївність, навіть “дивакуватість” головної героїні. Тому професор медицини Жозеф Матур, з яким Івонна Вольвен знайомиться на пероні марсельського вокзалу, майже відразу (буквально з другої зустрічі) виносить їй пророчий вирок: “ви просто з Біблії прийшли до нас”, “така невинність” [1; № 1–2, с. 30], що дає ключ до розкриття особливостей світосприймання героїні.

Згодом під час розмов про щастя професор Матур називатиме Івонну **Євою**, мотивуючи цю схожість таким чином: “Бачите, ви принаймні своїм годуванням вертаєтеся до Єви в рай” [1; № 1–2, с. 53]. Цей біблійний образ пов’язаний з міфологемою “втраченого раю на Землі”, адже, як стверджує Г.Сиваченко, “Винниченко над усе цінував людину в її не викривленому стані, він покладав надії на повернення людини до втраченого нею земного раю” [15, с. 85].

Однак у романі Івонна Вольвен виступає антиподом тлумачення традиційною християнською міфологією образу Єви як спокусниці, з приводу чого маємо аргумент Т.Саяпіної: “Спокусниця-Єва у Винниченка, навпаки, постійно протистоїть спокусам (як харчовим – шампанське, “шматочок фазана з підливою”, – так і сексуальним – професор Матур), покликана бути символом жіночності, вона постійно наголошує на своїй “хлопчачій” натурі” [12, с. 109].

Світобачення героїні-нараторки аналогічне уявленням первісної людини про навколишній світ (доречно згадати факт властивої їй феноменальної “пам’яті первісної людини”). Зразковими для дівчини є

родові буттєві орієнтири, що сповідують її предки. Івонна переконана, що *чотири заповіді батька*, з якими вона вирушила до великого міста, є всеохопними й всепередбачуваними, а тому, дотримуючись їх, вона спроможна здолати всі труднощі: “Батько дав мені чотири заповіді й сказав, що, коли я їх дотримуватимуся чесно й неухильно, то зможу їхати хоч у саме пекло й нічого не боятися” [1; № 1–2, с. 16]. Перші три з них стосуються способу харчування – сироїдіння, а четверта – настанови з приводу кохання, шлюбу, стосунків між статями. Ці заповіді (особливо три перших!), власне, є базовими принципами авторської теорії побудови щастя, адже, як слушно зауважує Г.Сиваченко, “Лепрозорій” – романізоване втілення етико-філософської концепції Винниченка (конкордизму)...” [14, с. 187].

Дотримання перших трьох заповідей-принципів максимально наближує людину до гармонійного співіснування з природою, що практикувала й активно пропагувала родина Винниченків. Треба зазначити, що “Винниченко разом із дружиною вже із середини 1932 р. запровадив новий режим, відмовившись від куріння, вживання алкоголю, від усіх страв, заснованих на вбивстві живих істот, а також рослин, тобто від вареної їжі. Гасло “повернення до матінки-природи” стає, таким чином, провідним у його житті” [13, с. 35].

Така натуралістична позиція письменника є суголосною ідеї “наближення людини до природної повноти духовного і фізичного існування” [4, с. 77] англійського письменника-модерніста ХХ ст. Д.Г.Лоуренса, якого, стверджує дослідниця Н.Глінка, “в літературно-критичній традиції ХХ століття [...] розглядали як автора нової доктрини **“природної людини”** (курсив і виділення автора – Л.К.)” [4, с. 46]. Д.Лоуренс, як і В.Винниченко, віддаючи пріоритет інтуїтивному, чуттєвому началу в потрактуванні “природної людини”, був прихильником урівноваженості між розумовим і чуттєвим в особистості [4, с. 165]. Цей факт може бути свідченням того, що творчість В.Винниченка належним чином уписується в контекст європейського модерністичного дискурсу.

Повернемося до Винниченкової героїні. Наслідком гармонійного симбіозу її з природою (правильний спосіб харчування – сироїдіння) є зовнішня врода й молодість, фізична сила й працьовитість, що ще більше дистанціює дівчину від міського оточення, жіноча частина якого досить вправно “маскується” макіяжем.

Щира безпосередність нараторки наближає її світосприймання до природної дитячості, чим вигідно користується професор Матур. Його постать (спочатку уважного співрозмовника й спостерігача) трансформується в спокусника, який віднайшов слабе місце жертви. Зауважимо, що при першому знайомстві з Івонною Вольвен, розпізнавши її “ахілесову п’яту”, Жозеф Матур щиро радить найзручніший спосіб виправити ситуацію й уникнути в подальшому неприємностей: “Коли не

хочете мати великих прикрощів, а то й чималого горя, то вертайтеся собі до своїх рідних, на свій хутір. Їжте свою зеленину та фрукти і скопуйте землю без трактора. Без нього ви будете щасливіші” [1; № 1–2, с. 17].

Уподібнений до тваринного, зовнішній вигляд Матура (“мавп’ячі очі”, “павутинка-посмішка”) відсилає до типології диявольського в багатьох образах письменника, на чому наголошують більшість дослідників (Н.Заверталюк [6], В.Хархун [17], Т.Саяпіна [12] та ін.). Аналогічно Якову Михайлюку із “Записок Кирпатого Мефістофеля” Жозеф Матур виконує традиційні для диявола ролі – спокусника, науковця, “психолога”.

По-перше, він **спокушає** Івонну Вольвен гарною роботою з високою платнею (проведення анкетування, роль енфірм’єрки-детектива при тяжко хворій пацієнтці), що пришвидшить придбання трактора – надважливої “місії” героїні. Проте, Матур-спокусник вважає своїм обов’язком попередити, застерегти й дати корисні поради дівчині як “своєму молодому другові”: “Будьте готові до великих спокус, до великих іспитів. І до необхідних, неминучих ... поступок. [...] Така, як ви є, ви не зможете жити серед нас. Краще самі поступіться й пристосуйтеся, аніж будете змушені силою все змінити” [1; № 1–2, с. 61].

Важливо зазначити тактику (в тексті звучить як рід занять) Жозефа Матурастосовно своєї жертви – Івонни Вольвен. Героїня-нараторка називає це “полюванням”: “[...] було ще й спортивне завзяття: загнати всіма цими штучками (маються на увазі “лекції” професора – Л.К.) дичину до такої міри, аби вона безсило впала, щоб її можна було взяти голими руками й щоб вона аж рада була тому. І він гнав мене без упину, не даючи спочинку ні на мить” [1; № 3–4, с. 40].

По-друге, Матур – людина творча (“і трішки поет, і трішки музика, і трішки серйозний професор” [1; № 1–2, с. 48]). Як науковець він у формі лекцій викладає Івонні Вольвен “професорську формулу щастя” [1; № 3–4, с. 40], а потім цілу “науку про прокажельню” [1; № 3–4, с. 30], що уможлиблює інший ракурс бачення нею навколишньої дійсності.

Професор Матур, торкнувшись питань щастя, моралі, релігії, політики, дійшов висновку, у якому констатує сучасний стан буття людства в межах екзистенційного дискурсу: “сучасне життя людства на землі – це є велетенська прокажельня. Це – планетарна яма, повна хворих на фізичну й духовну проказу. Ми – прокажені [...]. А трагізм наш у тому, що ми навіть не знаємо, що ми – прокажені, що ми закинені в цю яму й ніколи з неї не зможемо вибратися. Тому ми навіть і не пробуємо вилізти. А якби спробували, то однаково б нічого не вийшло” [1; № 1–2, с. 61].

Внаслідок цього перед героїнею відкривається чужий, раніше невідомий, незбагнений цивілізований світ, життя в якому зводиться до екзистенційного **відчуття самотності**, що повсякчас супроводжується сумнівами: “Я почувалася такою самотньою в цьому велетенському накопиченні людей. Таке мені все було чуже тут [...]. Все це було *їхнє*

(курсив Винниченка – Л.К.), а не моє. [...] У кожному разі, я була сама-сама серед цих мільйонів подібних до мене істот. Іноді, їй Богу, я собі здавалася істотою з якоїсь іншої планети” [1; № 3–4, с. 67].

По-третє, після ґрунтовного викладу “спеціального курсу лекцій з дискордизму і прокажельні” [1; № 3–4, с. 57] Жозеф Матур, перебираючи роль “психолога”, вирішує перейти до практичної частини своїх диявольських дій і поміщає тепер уже “просвічену” Івонну Вольвен “в ту саму прокажельню в малому розмірі, в палац пані Пужероль” [1; № 3–4, с. 57]. Попри сильне природне небажання визнати жахливі прояви хвороби дискордизму в тодішньому суспільстві, вона все ж таки змушена щиро зізнатися: “з кожним днем, хотіла я того, чи ні, я мусила переконуватись, скільки хмарної рації було в лекціях мого професора” [1; № 3–4, с. 57]. Повну згоду з професором можна констатувати тоді, коли відбулося ідеологічне й філософське “прозріння” нараторки, під час якого вона “почала бачити”, “виразно уявляти картини” величезної прокажельні. Гадаємо, цей межовий стан перенесених душевних страждань і мук можна порівняти з “новим народженням” героїні в духовному плані, яке, на думку В.Топорова, знаменується “виходом у “новий” простір, що сприймається як звільнення, [...] як долучення до вічності й безсмертя” [16, с. 585].

Остаточним каталізатором, що зумовив активізацію дієвості Івонни Вольвен (шукати вихід із прокажельні), стало самогубство внучки пані Пужероль – Клер, у товаристві якої ще вчора перебувала дівчина, мусивши дати згоду відвідати “руську баню” (яка виявилася розпусною) в однієї багатой американки-малярки. З цього моменту розпочалася й “ні на годину не припинялася гарячкова *робота прочищення стежки* (курсив і підкреслення наші – Л.К.)” [1; № 5–6, с. 31], успішність проходження якої нараторка пов’язує з відповідним відчуттям емоційного піднесення: “І з кожним днем моя стежка ставала ясніша, моя певність міцніша, а через те моя радість глибша та повніша” [1; № 5–6, с. 31].

Поступово сумніви почали розвіюватися й незабаром змінилися міцною упевненістю про можливий “єдиний вихід”, який отримав назву “конкордизм”, тобто погодження сил, їхня рівновага.

Успішно засвоївши лекції професора Матура, у результаті ретельного прочитання величезної кількості цікавих книжок Івонна Вольвен, “озброївшись” міцними глибокими знаннями, приходить до висновку про необхідність написати політичну конкордистську програму, яка передбачатиме конкретні правила моралі, зокрема:

- 1) “будь погоджений з природою”;
- 2) “будь погоджений з собою”;
- 3) “будь погоджений з найближчим собі та з колективом своїм”;
- 4) “будь послідовний до кінця”;
- 5) “будь чесний з собою” (курсив В.Винниченка – Л.К.) [1; № 5–6, с. 38–40].

Перераховані правила моралі фактично вміщені у Винниченковому “Конкордизмі” і, як зазначає І. Кошова, ймоувірніше є “порадами, що охоплюють усі сфери життя людини й стосуються її внутрішньої моральності” [9, с. 126].

Наразі постало питання про написання апелю “до всіх народів з приводу війни і світового плебісциту”, що зразкова учениця, безперечно, доручає ініціатору конкордизму – професору Матуру як великому вченому й заслуженому авторитету Франції. Дівчина таким чином пропонує своєму вчителю роль нового Мойсея, “що вивів би людство з єгипетського прокажельницького полону” [1; № 5–6, с. 49], але отримує категоричну відмову, мотивовану непідходящим адресатом – хворими прокаженими замість вихідців із раю.

Матур як диявол-спокусник має намір остаточно випробувати “чудесну мешканочку раю”, пропонуючи їй заспокоїтися “якимсь іншим, нашим, прокажельним способом” [1; № 5–6, с. 52]. Таким способом стала пропозиція пана Пужероля формально підтвердити отруювання хворої пацієнтки зовсім іншими людьми й отримати за це грошову винагороду у двісті тисяч франків, що поклала **кінець** будь-яким стосункам Івонни зі своїм учителем, а також історії подорожі у великий світ.

Спровоковані таким ходом подій рефлексії героїні-нараторки, дають можливість проаналізувати її психічний стан у момент прощання: “Ображено, принижено, пограбовано і викинено. Оце справді закон прокажельні” [1; № 5–6, с. 79]; “я ішла і слухала, як у мені хвильками ходили струмки “безпричинної радості”. [...] Я ж була тепер вільна, вільна” [1; № 5–6, с. 80].

Насправді цей формальний “кінець” є перспективним **початком нового шляху “природної людини”**, якою виявилася Івонна Вольвен, безпосередньо пов’язаного з активним упровадженням принципів конкордизму серед “співмешканців прокажельні”. Початок шляху символічно ознаменованій казковою феею, яка ніби “підказує” героїні самій написати апель. Уведення в текст казкового персонажа передбачає очікування щасливого закінчення історії, а, отже, прогнозує здійснення заповітної мрії нараторки про успішний експеримент з ідеєю конкордизму в майбутньому.

Івонна Вольвен у пошуках істини щасливого буття “озброїлася” необхідними знаннями й здобула тверде переконання довести до кінця розпочаті професором справи щодо оздоровлення всього людства. Вона зобов’язує себе: “ну, та, певне, я можу це зробити! Та ще: я повинна зробити! Я не маю права мовчати, ховати стежку. Так, так, я зроблю апель і ми побачимо, хто має більше рації: він, мій непослідовний учитель, чи я, його послідовна учениця. Справді, мене засміють, заплюють і замовчать чи обізвуться і згодяться прочищати стежку?” [1; № 5–6, с. 80]. Конкретну

відповідь на це питання В.Винниченко, вочевидь, шукатиме у своїх наступних емігрантських романах.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Винниченко Володимир (Івонна Вольвен). Лепрозорій. Роман // Вітчизна. – 1999. – №№ 1–2, 3–4, 5–6.
2. Винниченко В. Щоденник. – Т. 2. (Ксерокопія рукопису зберігається у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України. Ф. 171, од. зб. 62).
3. Ганошенко Ю. Міф, архетип, традиційний образ в інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис ... канд. філол. наук / Харківський національний університет імені В.Н.Каразіна. – Х., 2006. – 19 с.
4. Глінка Н. Міфопоетика творчості Д.Г.Лоуренса: Дис. ... канд. філол. наук / Національний університет “Києво-Могилянська Академія”. – К., 2006. – 203 с.
5. Дерманець М. Неолюдина Володимира Винниченка // Українська мова та література. – 2002. – № 1. – С. 3–7.
6. Заверталюк Н. Мефістофельський дух в інтерпретації Володимира Винниченка // Наукові записки. – Випуск 27. – Серія: Філологічні науки (українське літературознавство). – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В.Винниченка, 2000. – С. 61–67.
7. Ковальчук О.Г. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка 1902 – 1920 рр.): Монографія. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. – 166 с.
8. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. – 1990. – № 7. – С. 14–26.
9. Кошова І. “Конкордизм” Володимира Винниченка. Шлях до побудови щастя // Наукові записки. – Випуск 27. – Серія: Філологічні науки (українське літературознавство). – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В.Винниченка, 2000. – С. 123–131.
10. Панченко В. “Бути корисним людству...” Маловідомі сторінки життя В.Винниченка в еміграції (1920 – 1951) // Українська мова та література. – 2001. – № 8. – лютий. – С. 2–4.
11. Погорілий С. Деякі особливості поезики Винниченка // Дивослово. – 1995. – №9. – С.3–12.
12. Саяпіна Т. Роман В.Винниченка “Лепрозорій”: міфо-ритуальний аспект морфології образів // Винниченкознавчі зошити. Випуск перший / Відп. ред. В.П.Хархун. – Ніжин: Видавництво НДПУ ім. М.Гоголя, 2003. – С. 105–118.
13. Сиваченко Г. “Лепрозорій”: текст роману в контексті історії та долі // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 29–37.
14. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2003. – 280 с.
15. Сиваченко Г. Текст роману в контексті долі (Післяслово) // Вітчизна. – 1999. – № 5-6. – С. 81–85.
16. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа “Прогресс” – “Культура”, 1995. – 624 с.
17. Хархун В.П. Роман В.Винниченка “Записки кирпатого Мефістофеля” в контексті світової “дияволяди” ХХ ст. – Навчальний посібник для студентів спеціальності “Українська мова і література”. – Ніжин, 1997. – 20 с.
18. Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії: Дис. ... канд. філол. наук. – Кривий Ріг, 2009. – 215 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Крикун Людмила Сергіївна – аспірантка кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Наукові інтереси: проблеми винниченкознавства.

**ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ
В ОПОВІДАННІ «ТЕРЕНЬ» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Леонід КОЗИНСЬКИЙ (Умань)

У даній статті розглядається специфіка художньо-психологічних прийомів творення образів головних та другорядних героїв Володимиром Винниченком в оповіданні «Терень».

Ключові слова: психологізм, художні прийоми, оповідання,

In this article the specific of artistic-psychological methods of creation of characters of principal and lesser heroes are examined in the story "Teren" by Volodymyr Vynnychenko.

Keywords: psychology, artistic receptions, stories, Volodymyr Vynnychenko

Різноманітна за жанровими ознаками проза Володимира Винниченка, як і загалом його багата творча спадщина, утворює окрему неповторну й колоритну групу зірок в українському мистецькому сузір'ї. Саме з потужним спалахом зірки можна порівнювати появу його психологічної модерної творчості в літературному процесі України, Росії та загалом Європи. Проблеми вивчення психології творення тексту, психологізму літературних творів, психоісторії творчості письменства є актуальними для сучасного українського літературознавства, яке має у своєму активі праці Миколи Кодака, Ніли Зборовської, Василя Фащенко та ін. у цьому напрямку.

Узагальнюючи поняття художнього психологізму, що використовується у світовому літературознавстві, Микола Кодак указує, що це «декларована «рухомою естетикою» або науково реставрована з творчої практики (автора, школи, напряму) система соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних сподівань даного часу», а «психологічний аналіз – метод образно-логічного осягнення історично характерної соціально-психологічної суті людини в художній творчості» [5, с. 7].

Василь Фащенко вважав, що предметом психологізму є «відображення внутрішньої єдності психологічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини» [9, с. 49]. Дослідження з допомогою психоаналізу, на думку Ніли Зборовської, можуть допомогти пізнати глибини літератури ХІХ – ХХ ст. Таким чином можна навіть відтворити психоісторію української літератури, оскільки психоаналіз, зокрема класичний, відкриває «могутній закон» «механізму глибинної причинності» [4, с. 10]. Так розкривається суть поведінки людини й умов життя суспільства, що знаходять образне вираження у творах.

Творчість Володимира Винниченка слугує вищезазначеним науковцям яскравим прикладом психологізму літературних творів, вони не можуть без посилань на його твори досліджувати модерну психологічну українську літературу. Сформоване за останні десятиліття винниченкознавство веде ґрунтовні дослідження творчості письменника, зокрема окремі аспекти психологізму як домінантної риси розглядали Олена Гнідан, Людмила Дем'янівська, Лариса Йолкіна, Григорій Клочек, Сергій Михида, Володимир Панченко, Галина Сиваченко. З різних причин не всі дослідження можуть бути використані. Заважає малий тираж, друкування у збірниках наукових праць, які не надходять у продаж, до бібліотек.

Вибір цієї теми зумовлений бажанням повернутися до проблеми, порушеної автором статті ще у своєму дисертаційному дослідженні, яке стосувалося творчості буковинської письменниці Євгенії Ярошинської в контексті української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Зокрема автор, розглядаючи проблему соціального переродження українців, зречення ними своєї національності в повісті «Перекинчики», зазначив: «Є.Ярошинська не була одинока в показі процесу перевтілення людини в умовах соціальної, національної нерівності в суспільстві. Такі процеси свого часу були підмічені О.Кобилянською («Людина», «Царівна»), В.Винниченком («Терень»)» [7, с. 165].

Повість «Перекинчики» Євгенії Ярошинської та оповідання «Терень» Володимира Винниченка писалися й були надруковані в різний час (друковані відповідно 1903 і 1913 рр.), але їх об'єднувало авторське звернення до образу священика, який за своїм статусом виконував роль духовного осередку життя людини й громади. Тему місця і ролі священика в суспільстві в різні часи та різною мірою розкривали Пантелеймон Куліш, Іван Нечуй-Левицький, Анатолій Свидницький, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська та ін. Розгляд такої теми у творчості Володимира Винниченка сприяє відтворенню конкретної грані психоісторії української літератури. У цьому контексті цікавим є з'ясування психологічних аспектів творення характерів певних соціальних кіл в оповіданні «Терень» Володимира Винниченка, одне з яких – середовище священиків та їхній вплив на оточення – на той період продовжували цікавити письменство (зокрема, у Володимира Винниченка ще є оповідання «Чекання»).

При розгляді цієї проблеми варто зробити дискурс у минуле, аби відчувати зв'язок поколінь, зрозуміти, що тема була не нова для української літератури. От тільки розв'язана вона була в кожному випадку оригінально. Євгенія Ярошинська почала друкувати цю повість під назвою «В домі протопопи» ще 1898 року в газеті «Буковина». Вибір теми, обрання центральними персонажами повісті священиків, змалювання їхньої недоброчинної поведінки викликало протести інтелігенції краю. Як відповідь на повість у «Буковинських відомостях» від 18 січня 1898 року,

з'явилася невелика замітка «Новоерська порнографія». Її образливий зміст на адресу письменниці привів до припинення публікації наступних частин твору. І тільки видавничі старання Івана Франка допомогли вийти повісті у світ під іншою назвою.

Дізнатися ж щось про написання Володимиром Винниченком оповідання «Терень» можна дуже мало. Крім зазначеного в збірці «Краса і сила» року і місця видання – 1913 р., номери X – XI журналу «Дзвін» – більше нічого не вдалося знайти. Про твір згадують у передмові до названої збірки Іван Дзевєрін [3; 15, с. 18] та Лідія Мацевко [8, с. 12]. Маю ще інформацію про те, що Володимир Винниченко перебував у той час за межами Російської імперії, переховуючись від переслідувань як суспільний і політичний діяч [2, с. 12–14]. Бував він, очевидно, й на Буковині.

Відстань між творами Євгенії Ярошинської та Володимира Винниченка була велика, однак сам факт звернення письменником новішого часу (якого ще й уважали нігілістом) до образу священика був цікавий. Наведу цитату з дисертації, яка деякою мірою коротко передає фабулу оповідання й подає моє тодішнє бачення твору в контексті української літератури: «В оповіданні Винниченка «Терень» (1913) хлопець Терень за платню 15р. протягом місяця з народного поета-пісняра, викривача визискувачів простих людей переродився на писаря, який сам знущується з народу. В.Винниченко звинувачує в такому переродженні священика: він підказав, як підступитися до непокірного Тереня і зробити його прихильником сільської верхівки. Автор, полишаючи читачу самому робити висновок, не приділяє уваги духовній силі Тереня як силі людини, що повинна виявитися сконцентрованою, цільною перед вибором свого життя» [7, с. 165]. Далі йдеться мова про те, що Є.Ярошинська приділила значно більше уваги образу священика, процесу «перекидання», переродження української інтелігенції та їхнім наслідкам.

Як відомо, можливості автора в розкритті образу визначаються жанром твору, його назвою, мовою, групуванням персонажів. Володимир Винниченко назвав свій твір за іменем свого головного героя, що загалом йому притаманно, якщо згадати інші його твори, написані в різні часи («Зіна», «Кузь та Грицунь», «Хома Прядка» та ін.). До фабули твору введено й автора-оповідача, який є достовірним свідком подій. Вони постають глибоко психологізовані завдяки ліризації та драматизації, що характерно для авторського стилю.

Критики та історики літератури віддавали належне вмінню Володимира Винниченка відтворювати на сторінках творів інтригуючі події в середовищі різних соціальних груп. Твір, треба розуміти, має автобіографічні риси, оскільки нам відомо, що автор довгий час переховувався від агентів жандармерії, володів навичками конспірації, умів визначати характер людей, прогнозувати їхню поведінку, відповідно до ситуації позиціонувати

себе, контактувати з людьми різних соціальних прошарків, жити на мінімальні кошти, виконувати різноманітну роботу тощо.

Водночас слід розуміти, що від імені автора виступає ліричний герой, який має проблеми з легальною діяльністю. Такий прийом установлює довірливий зв'язок із реципієнтом, якому звіряється оповідач: «Мені треба було на якийсь час сховатися. Я взяв селянський пашпорт, відповідно цьому одягся і поїхав» [1, с. 588]. Мимоволі створюється відповідний до ситуацій настрій, усі дії, вчинки, переживання оповідача стають близькими читачу, який відповідно переймається радістю, співчуттям, тривогою або розпачем.

Оповідач вийшов на невідомій залізничній станції та його шлях лежав у невідомий світ, у якому він свідомо вирішив заховатися, дотримуючись завдання залишитися для нього невідомим. Історичні обставини того часу підказують, що перед нами революційний діяч, який для суспільства був «неблагонадійним» і сприймався як ворог. Відчуття зародження протистояння революціонера та тих сил, що віддані репресивному державному устрою, стережуть свої антигуманні устої вносять психологічну напругу в сприйнятті оповіді.

Перша ж сторінка засвідчує, що втекти від переслідувань можна, але не від суспільних проблем. Перше оповідачу вдається вповні завдяки влаштуванню, за порадою свого супутника Тереня, на роботу до священика. Однак революційні події першого десятиліття глибоко проникли в життя народу, від них уже не сховатися, переїхавши з міста в село. Справа революціонерів проросла новими паростками в середовищі селян, і це яскраво виражено в образі парубка Тереня, який усвідомлює соціальну й майнову нерівність у своєму селі.

Терень відшукав для боротьби із сільськими можновладцями, – старостою, стражником, монопольщиком, їхніми родичами, прихильниками, – кого у пориві відвертості називає «барбосами», «подлецами і душогубами», свій дієвий метод: оспівувати їх злодіяння у своїх піснях. Він знає про існування боротьби трудящих за свої права, яку називає «забастовкою».

Парубок критикує усталене в його оточенні уявлення про один з мирних видів суспільної боротьби: «А то що? Курку вкраде, хату підпалить – і забастовкою називається. Ні, щоб у книжках було записано, от то друге діло... Ну-ну, та я своє знаю» [1, с. 593]. Так завдяки Тереню Володимир Винниченко лаконічно, але надзвичайно змістовно розкрив існування цілком сформованої поведінки певної групи людей, далеких від розуміння мети, завдань, форм, методів революційної боротьби. Спотворене розуміння забастовки як учинення злочину видається легковажним, контрасти між лексичним значенням слів та ідейною висотою справи творить комізм ситуації.

Терень укладає свій зміст у поняття забастовка, бачить свої місце й роль у ній: «Як чесний чоловік, готов зараз на таку забастовку іти. На смерть, на що хоч! Їй-богу!» [1, с. 593]. Він за своїми даними готовий до фізичної боротьби, але не більше. Пройти з кілком у руках по глибокому темному ярові, набити когось із можновладців або їхнього оточення, терпіти побої самому – таке уявлення про «правильну» революційну діяльність. Є тут і високий порив: він захищає своє право поета-пісняра висловлюватися на злободенні теми.

З першого ж моменту знайомства професійного й стихійного революціонерів внаслідок довірливого тону розмови зароджується думка про поєднання їх зусиль, поширення знань про революційну справу. Однак ми не повинні забувати про конспіративні обставини перебування оповідача в Тереньовому селі, про загострення ситуації зі статусом парубка в громаді та його некерованість у моменти знервованості, які він супроводжує пиятикою.

Оповідь усе далі відводить реципієнта від очікуваного розвитку подій та отримує несподіваний поворот: можновладці, переконані священиком, у якого служили вирішили не боротися з творчістю поета-пісняра, а, навпаки, ввела його до свого середовища, взявши на роботу, дозволивши одруження на нерівній, донедавна, собі коханій дівчині. Почуття радості за Тереня не може розвинути, бо оповідач методично, з допомогою важливих психологічних деталей, показує шляхи їхніх розходжень, наростання протиріч у виважених діях, які зводяться фактично до дратування влади. Пройшло півтора року і захисник усіх гноблених сам перетворився на гнобителя, що, перебуваючи на державній службі, бив людей до крові.

Таким чином оповідання «Терень» має сприйматися як трагедія великої справи боротьби за соціальну справедливість у суспільстві. І хоч у творі ніхто не помер фізично, ясно зрозуміло, що померла велика справа, на яку було витрачено багато сил неймовірної кількості людей, котрі справді жертвували собою заради змін на краще.

Володимир Винниченко напевне писав свій твір під впливом розчарування революційною ситуацією в Російській імперії та Європі. Очевидно, що тільки у зв'язку з цим він укладає в уста свого оповідача психологічно страшні слова про бажання вбивства священика, який, виконуючи свою місію з примирення громади, сприяв спотворенню Тереня, виведенню його з числа борців за новий суспільний лад.

Володимир Винниченко зумів у своєму творі сягнути глибин психологічного дослідження й майстерності відтворення внутрішнього світу окремої особи та суспільства.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Терень // Винниченко В.К. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – С. 588–612.

2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя, Діяльність, Творчість (Навч. посіб. для студ.-філол.). – К.: «Четверта хвиля», 1996. – 256 с.
3. Дзеверін І. Про В.Винниченка та його ранню прозу // Винниченко В.К. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – С 3–20.
3. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
4. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наукова думка, 1980. – 162 с.
5. Кодак М.П. Поетика як система. – Луцьк: ПДВ «Твердиня», 2010. – 176 с.
6. Козинський Л.В. Творчість Євгенії Ярошинської в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття. Дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література. – К., 2000. – 210 с.
7. Мацевко Л. Засоби характеротворення в малій прозі Володимира Винниченка // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 11–14.
8. Фащенко В.В. В глибинах людського буття; Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 253 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козинський Леонід Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури УДПУ імені Павла Тичини.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ФІЛОСОФСЬКІ ІДЕЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ В ОПОВІДАННІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «МОМЕНТ»

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті досліджується специфіка художнього осмислення філософії життя Ф. Ніцше в оповіданні В. Винниченка «Момент».

Ключові слова: Винниченко, Ніцше, філософія життя.

The article examines the specifics of artistic understanding the philosophy of F. Nietzsche's life in Vynnychenko's story "The Moment".

Key words: Vynnychenko, Nietzsche, philosophy of life.

Письменник Володимир Винниченко прийшов у вітчизняну літературу на початку XX століття. Дебют його художньої творчості припав на доволі непростий час світової історії. В Україні, як і у всій Європі, відбувалися серйозні зміни в політичному й соціальному житті. Нове з'явилося не лише в суспільному бутті, а й у сприйнятті, розумінні й тлумаченні людиною навколишнього світу й себе в ньому.

Наприкінці XIX – у першій чверті XX століття у Європі набули популярності філософські ідеї Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона. У своїх працях вчені заперечували постулати класичної філософії з її увагою до об'єктивного світу й наукової істини, натомість висунувши гасло: «Людина понад усе!».

Працями Ф. Ніцше захопився і Володимир Винниченко. Відомо, що перебуваючи у в'язниці, письменник читає й перекладає праці філософа [7; 8]. Погляди німецького мислителя приваблювали українського політика й митця слова новизною думок в оцінці світу і його законів. Ненависть до

християнства, що перешкоджає свободі та вільнодумству, заперечення моралі, що також блокує самоствердження особистості, відкидання демократії, що є зрівнялівкою між людьми й не може створити найкращі умови для творчості, утвердження думки про те, що пізнання істини триває вічно, любов до життя і не боязнь смерті – усі ці ідеї у висновках філософа створювали його ідеал незалежної, самодостатньої та сильної надлюдини (трактати «Так казав Заратустра», «Жадання влади»). Однак, як стверджує В. Панченко, В. Винниченко сприйняв лише два постулати ніцшеанської філософії: «Передусім – йому до душі був пристрасний заклик до «переоцінки всіх цінностей», що звучав у «Жаданні влади» та інших трактатах німецького філософа. Бунт антисоціаліста Ф. Ніцше проти умовностей, догм, філістерства, покори цілком відповідав мріям соціаліста В. Винниченка про революційне перетворення життя. Заратустра Фрідріха Ніцше прокладав дорогу «новій людині» Володимира Винниченка. Соціалістичні ідеї парадоксальним чином поєдалися в українського письменника з ніцшеанськими» [8, с. 142].

Як бачимо, проблема наслідування ідей німецького філософа у художніх здобутках автора, обрана для нашої статті, не нова, вона досліджувалася в монографії В. Панченка «Володимир Винниченко», що цитувалася вище. Проте, на наш погляд, розмова про особливості художньої інтерпретації ідей Ф. Ніцше українським письменником і політичним діячем початку ХХ століття В. Винниченко повинна мати своє продовження і детальне тлумачення, що й визначає **актуальність** пропонованого дослідження, **мета** якого – простежити за специфікою художнього осмислення філософії життя, його цінностей і пріоритетів в оповіданні «Момент», котра розповідає про коротку мить щастя-любові між молодим революціонером і панною, що опинилися в межовій, складній для життя ситуації. У своїх висновках ми врахуємо думки С. Михиди, Н. Михальчук, О. Ковальчук, об'єктом уваги досліджень яких була творчість Володимира Винниченка й оповідання «Момент», зокрема.

«Формула нашого щастя: тверде «так» або «ні», пряма лінія і мета...» [5, с. 331], – писав Ф. Ніцше. Головний герой твору – революціонер з підпільним прізвиськом Шехерезада – виписаний В. Винниченко саме в дусі такої філософії. Він – сильна, вольова, віддана своїм ідеям людина, яка прагне змінити світ, установити нові політичні порядки у країні, а, отже, здобути щастя. Хоча автор нічого не сповіщає про революційну діяльність свого персонажа, проте читачеві зрозуміло, що його дії становлять серйозну небезпеку для влади, бо за ним полюють жандарми. Щоб уникнути покарання, чоловік хоче перейти кордон. Герой розуміє небезпеку, яка чекає його на шляху до іншої країни. «Можуть убити» [1, с. 120], – попереджає революціонера контрабандист Семен Пустун. Але думка про ймовірну смерть не лякає й навіть смішить відчайдушного втікача: «І, пам'ятаю, як мені стало страшенно смішно: я – мертвий» [1, с. 120]. У голові героя

народжується не страх перед можливим кінцем, а захоплення уявною, виписаною в імпресіоністичній манері, картиною власної смерті на фоні гармонії природи: «Лежу десь, в якому-небудь яру дикому, порожньому, надо мною небо, на виску маленька чорна ранка, а над ранкою кружляють такі ж самі блискучі, зеленкуваті мушки і ніби ворожать, заглядаючи у неї, туди, всередину, де оселилась смерть. І лице моє теж зеленувате, тверде... А на скелі якійсь сидять чорні, великі, темні ворони і ждуть чогось...» [1, с. 120]. Винниченків революціонер малює у власних думках таку смерть, якої би він сам прагнув. Філософія його міркувань нагадує висновки Ф. Ніцше, який закликає не боятися переходу в інший світ і сприймати його як власну волю: «Я свою смерть хвалю перед вами – вільну смерть, яка приходить до мене тому, що я хочу» [6, с. 72].

Змальовуючи образ головного персонажа твору, автор робить акцент не лише на епізоди, у яких читач пізнає героя як революціонера – людину сильного характеру, вільнолюбну, вірну своїм переконанням, а й показує інший бік його натури – стосунки з жінкою. Як і в суспільному житті, так і в інтимних стосунках чоловік прагне нового, розкнутості, відходу під пуританської моралі. З перших хвилин знайомства з Мусею Шехерезада відчуває тяжіння усталених у суспільстві норм поведінки між чоловіком і жінкою. «Я мусив почувати себе ніяково» [1, с. 122], – коментує герой свої почуття. Але згодом фліртування панни («Очі панни ще більше поширилися, потім швидко пробігли по мені, здригнулись і бризнули сміхом... галантно повела вона рукою круг себе і навіть посунулась трохи по соломі, ніби увільняючи мені місце» [1, с. 122]) спровокувало персонажа на несподівані вчинки. Замість серйозної розмови про майбутній перехід через кордон, герой обсипав Мусю соломою. Діями чоловіка рухав не розум, а інстинкт. А він, на думку З. Фрейда, є однією з головних сил, що провокують дії людини. «А мені, признатись по правді, хотілось би ще більш обсипати її цими соломинками...» [1, с. 123], – зізнається Шехерезада. Почуття свого персонажа В. Винниченко посилює кольорами, звуками й запахами, що супроводжують зустріч молодих людей у повітці контрабандиста. Автор робить акцент на жовтому як кольорі життя: жовта солома і бриль у руках дівчини, а ще – сонце: «в якомусь кутку повітки тягнулась до землі жовта смуга проміння і здавалась золотою палицею» [1, с. 122]. Розмова героїв логічно вплітається в гармонію звуку соломинки, що дрижала над вухом панни, зі щебетом ластівки, досадним гудінням оси. Та й запахи в повітці створюють відчуття спокою: «... пахло вогкістю, щурами, зіпрілою соломою» [1, с. 122]. Проте щастю, що несподівано заскочило двох молодих людей, тривати недовго: «...в двері видно було, як літали, наче чорні стріли, ластівки. З темних кутків повітки віяло якимсь стародавнім сумом...» [1, с. 122–123], – застерігає письменник.

Шехерезада й Муся змушені серед білого дня йти до кордону, бо в селі стражі шукали «якусь панночку». На шляху до «границі» герої

виявляють себе справді як ніцшеанська надлюдина, котра має свої чесноти, свій імператив як у справі політичної ідеї, так і в особистих почуттях.

Мусю, як і її супутника, найбільше лякає перспектива потрапити до рук жандармів, вона готова навіть себе вбити. Більше того, панна бере на себе відповідальність і керує поведінкою досвідченого Шехерезади дорогою до кордону. Дівчина демонструє і фізичну вправність, і жіночу прихильність до свого товариша. Водночас вона віддана ідеям революції і прагне, щоб про її смерть говорили як про смерть відважної людини, тому заповідає передати товаришам, якщо її не стане, таке: «Мусю вбито на кордоні. Вмерла так, як вмирають ті, що люблять життя» [1, с. 128]. Поведінка героїні цілком підтверджує ідеал ніцшеанської надлюдини, бо «відвагу в серці має той, хто знає страх, але долає його, хто бачить безодню, але дивиться в неї гордо» [6, с. 208]. Мусю здолала й осмислила смерть, отже, вона здобула духовну волю.

Шехерезада також подає приклад сміливої і витривалої людини. Однак його шлях до кордону сповнений не лише необхідністю втекти від стражів, а й бажанням бути поруч із Мусею, яку він покохав з першого погляду. В. Винниченко подає читачеві роздуми свого героя, сповнені вічної прихильності до пани. Внутрішній голос персонажа говорить голосом його інстинкту, інстинкту закоханого чоловіка: «...я почув її якоюсь близькою мені», «Я тільки міг дивитись на неї» [1, с. 125], «Вона ставала все ближчою і ближчою мені» [1, с. 126], «І мені щоразу хотілося взяти її за руку, притулитись, злитись з нею і так іти далі» [1, с. 128]. Для героя суть життя, людського щастя виявляється в намаганні відмежуватися від атрибутів суспільства й віддатися руху власних почуттів. Така філософія існування повністю суголосна з працями Ф. Ніцше. «Щонайтісніше з природним проектом буття співпрацює тіло» [2, с. 56], – підкреслює О. Ковальчук. Рух почуттів персонажа письменник подає співзвучно до картин природи. Герой прагне такої ж гармонії у почуттях, яка є в природі: «... дві пташки, пурхаючи з гілки на гілку, ...несподівано зливались в обіймах. Літали сплетені коханням метелики або в щасливому безсиллі сиділи на листку й поводили вусиками. В траві парами кишіли кузьки. Одбувався великий, прекрасний процес життя» [1, с. 129]. Його приваблює ліс, «не скалічений цими моралями людей, не заслинений лицемір'ям похоті, сильний, одвертий, простий» [1, с. 129]. Підкреслимо, що в цих словах персонажа В. Винниченко стверджує ніцшеанську тезу, що насаджена людством мораль йде проти людської суті, шкодить її творчому початку [9].

До моменту переходу кордону, до моменту між життям і смертю Мусю й Шехерезада так і не відчули щастя бути разом. Автор надзвичайно філігранно виписує психологію цієї миті. У розмові героїв відчувається прихильність і водночас суперечка двох самодостатніх особистостей. Письменник «демонструє, – погодимося з думкою С. Михиди, – рідкісне, а

той небувале у тогочасній українській літературі уміння засобами діалогу розкрити психологічну фактуру внутрішнього життя персонажів» [4, с. 42]. Муся розуміє пристрасний погляд свого товариша, реагує на його спроби «пригорнутись ближче... і притулитись лицем до плеча...» [1, с. 130], однак не дає волю почуттям. «Природний інстинкт вона стверджує як елемент розвитку індивідуальності, а тілесності надає особистісного буття» [3, с. 43]. Внутрішнє мовлення героя сповнене розпачу за тим, що не сталося: «Ми – двоє загнаних людей, близькі, з очима, повними ласки й тепла одне до одного, з бажанням злити це тепло до купи, впитись цим теплом, цією ласкою, цим великим даром життя, ми, двоє людей, а не кузьок, – сидимо і не сміємо цього зробити, бо... бо ми ж всього кілька годин знайомі одне з одним. Ми можемо зараз умерти, не стане ні моралі, ні законів, не стане ні кузьок, ні ласки, ні тепла, але ми... не сміємо» [1, с. 130]. А далі – поцілунок, коротка розмова і – прощання-вирок, що виголошує Муся: «А тепер ми попрощаємося... Наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось казав, ніколи не вмирати... Щастя – момент. Далі вже буденщина, пошлість» [1, с. 133–134]. Це слова жінки сильної волі, яка сама задає собі моральні цінності, сама вирішує, що є добро і зло. Такий вчинок – це вчинок ідеальної в розумінні Ф. Ніцше людини, котра має свої переконання, свою харизму й ніколи їм не зрадить. На думку О. Ковальчук, в оповіданні В. Винниченка «Момент» «тіло стає лідером через екстремальні обставини: за умов смертельного ризику під час нелегального переходу кордону тільки сміливе, ініціативне тіло може порятувати людину» [2, с. 56]. З цими словами важко не погодитися. Але в чому виявляється цей порятунок? У тому, що межова ситуація, момент між життям і смертю змушують героїв абстрагуватися від свого революційного обов'язку, від тиску моралі та етикету й відчутти справжню суть життя, у якому немає умовностей, є потяг плоті, є щастя кохання. Саме такий стан тіла і душі, на наш погляд, стає рятівним для Мусі і Шехерезади, коли вони покидають свою батьківщину. Герої долають страх смерті й здобувають як фізичну, так і духовну свободу. Такі люди є ідеалом для молодого Винниченка, захопленого ідеями революції, перетворень.

Філософія щастя людини бачиться і тлумачиться В. Винниченком також через призму філософії Ф. Ніцше. У праці мислителя «Так казав Заратустра» є вислів: «І мені, прихильному до життя, здається, що метелики, мильні бульбашки й ті, з-поміж людей, хто схожий на них, найбільше знають про щастя».[5] Ця фраза обігрується письменником у філософських роздумах революціонера Шехерезади, який постійно проектує поведінку лісових «кузьок», сповнену гармонії і свободи, на суспільство, у якому він живе, і на свої стосунки з Мусею. Світ природи у творі протестує проти лицемір'я й цинізму людини: «На, дивись, нам не треба ховатись, у нас нема незаконнароджених, у нас нема паспортів, моралів...» [1, с. 129]. Але є головне, – додамо, – воля! А свобода – це є найбільше щастя для

героїв. «Це було торжество двох великих кузюк; це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження не з сліпими, а одвертими, видючими очима душі» [1, с. 133], – читаємо зізнання революціонера й розуміємо, що ця романтична постать, як і його супутниця є, може, ще не зовсім досконалим, проте близьким ніцшеанським ідеалом надлюдини.

Оповідання «Момент» В. Винниченка прийшло до читача на початку ХХ століття, здолавши нерозуміння й неприйняття українською елітою відвертої розмови автора про стосунки між чоловіком і жінкою, про відкидання моралі, про право людини жити за власними нормами і законами (докладніше про цей факт – у монографії Володимира Панченка «Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості»[8]). Монографія продовжила започатковане О. Кобилянською, Л. Українкою продукування ідей німецького філософа Ф. Ніцше в українській літературі.

У своєму творі письменник підносить борців-революціонерів до рівня ніцшеанської надлюдини. Герої Винниченка не обтяжені законами моралі, вони відважні сміливці, котрі не бояться вмерти за свої переконання, прагнуть і політичної, й особистої волі. Їхнє найбільше щастя – відчувати свободу. А та людина, котра здатна бути вище умовностей світу і є тим ідеалом, до якого, сповідуючи філософію Ф. Ніцше, прагнув молодий революціонер Винниченко.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Момент: [оповідання] / Володимир Винниченко. Раб краси. – К.: «Веселка», 1994. – С. 119–134.
2. Ковальчук О. Щастя як проблема буття. Психологічний аналіз оповідання Володимира Винниченка «Момент» / Олександр Ковальчук // Дивослово, 2002. – №3. – С. 56–57.
3. Михальчук Н. Тілоцентричність у моделі художнього світу (оповідання В. Винниченка «Момент») / Ніна Михальчук // Слово і час, 2002. – №2. – С. 39–43.
4. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти і поетика конфлікту у драматургії Володимира Винниченка [Монографія] / Сергій Михида. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 189 с.
5. Ніцше Ф. Жадання влади / Фрідріх Ніцше Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. / – К.: Основи, Дніпро, 1993. – С. 329–414.
6. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Фрідріх Ніцше. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – С. 11–328.
7. Панченко В. «Бо я – українець» / Володимир Панченко // Винниченко В. Раб краси. – К.: «Веселка», 1994. – С. 5–33.
8. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості [Монографія] / Володимир Панченко. – К.: Твім інтер, 2004. – 287 с.
9. Пономаренко М. Роздуми про Щастя. Екскурс у філософію Ніцше [Електронний ресурс] / Пономаренко Микола. – Режим доступу до публікації: http://www.ukraine.com/text_ua.php?r=195

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: сучасна українська література, проблеми філософії у літературі.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗВУКОВИХ ОБРАЗІВ У ДРАМАХ В. ВИННИЧЕНКА «МЕМЕНТО» І «ЧОРНА ПАНТЕРА ТА БІЛИЙ МЕДВІДЬ»

Алла ЛИМАРЕНКО (Кіровоград)

У статті аналізуються особливості функціонування звукових образів у п'єсах В. Винниченка «Мemento» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Досліджено закономірності вияву звукових образів у аналізованих драматичних творах.

Ключові слова: драматургія, звукові (аудіальні) образи, антиципація, імпліцитність.

Peculiarities of audial images functioning in plays "Memento" and "The Black Panther and the White Bear" by V. Vynnychenko are analyzed in the article. Regularities of audial images manifestation in analyzed opuses are investigated.

Key words: drama, audial images, anticipation, implicitness.

Творчість Володимира Винниченка протягом десятиліть в Україні не досліджувалася, якщо не сказати спаплюжилася або заборонялась. І лише з другої половини 80-х рр. ХХ ст. почався ренесанс письменника. Почали перевидаватися його твори, друкуватися ті, що не виходили друком в Україні. Творчий доробок письменника за останні десятиліття досліджується достатньо активно як в Україні, так і за кордоном. Захищено ряд докторських (В. Панченко, В. Гуменюк, Л. Мороз) та кандидатських дисертацій (С. Михида, В. Хархун, О. Гожик, Г. Баран, О. Дроботун та ін.), видано ряд монографічних досліджень (Г. Костюк, С. Погорілий та ін.), проаналізовані друкovanі і недрукovanі в Україні та за її межами тексти. Осмислено цілий ряд поетикальних особливостей прози та драматургії письменника. Зокрема, особливу увагу дослідників привернула синтетичність творчої манери В. Винниченка. Більш того, розкриті колористичні домінанти поезики письменника.

Разом з тим праці, яка б представила повноформатність особливостей функціонування звукових образів у драматичних творах письменника, наразі не існує, що й визначає актуальність нашої статті, головним завданням якої є дослідження особливостей функціонування та виявів звукових образів у п'єсах «Мemento» і «Чорна Пантера та Білий Медвідь».

Особливістю композиції драматичного твору є те, що до складових частин її входить ремаркування. Слід взяти до уваги, що драма це не тільки літературний твір, але й підґрунтя для вистави, як процес перетворення однієї семантичної системи знаків (тексту) у іншу (аудіо-візуальну). І саме тому автор враховує такі чинники, як: прив'язка до інтонації, тембру, міміки, пози, жестів актора, особливу роль тут відіграє

інтер'єр, портрет та костюм персонажа, музичний супровід та освітлення. Вистава діє одразу на декілька органів чуття, тим самим увиразнюючи думку автора. І все це сконцентровано в ремарці, яка традиційно виконує одразу декілька функцій (театральну – зміна актів та яв; хронотопну – вказує місце та час розгортання дії; композиційно-позасюжетну – матеріальні деталі пов'язують між собою всі події та створюють їхній логічний перебіг; символотворчу – психологізм персонажа знаходить вияв у чітко обмежених автором рухах, позах, жестах, міміці, стан наочно увиразнюється костюмом, зачіскою, предметним оточенням). Саме у ремарці виявляється аудіальна складова п'єси.

Аналіз драм В. Винниченка переконує в домінантності звукового наповнення тексту як на рівні вияву звуку (шум, стук, шелестіння і т.д.), так і музично-пісенного супроводу. С. Погорілий у своїй монографії зазначав, що «письменник у багатьох своїх творах повертає обличчям до читача неосяжну тему краси під різним кутом світлотіні та музичних акордів» (підкреслене наше – А.Л.) [6, с. 4]. Важко з цим не погодитися. По суті, звукові образи драм письменника несуть у собі символічне навантаження. Вони є натяком на те, що відбувається або лише має відбутися. По суті аудіальна складова драм В. Винниченка виконує антиципаційну функцію у тексті. Якщо в п'єсі з'являється музичний інструмент, він обов'язково має заграли. Тим самим передаючи певну емоцію когось із дійових осіб або ж налаштовуючи читача/глядача на певні події. Думається, що багатьом таким деталям у творчому доробку драматурга можна надати значення певного роду натяку, чи то вказівки на проекцію семантики звукових образів як на символ.

Знаковою щодо цього у творчому доробку письменника є п'єса «Memento», в якій перша пісня «Коли розлучаються двоє» є увиразненням експозиційного моменту. Вагітна Антоніна просить Орису заспівати їй саме цю пісню: «З тобою ми вдвох не зітхали,/ Ніколи не плакали ми,/ Той сум і ті тяжкі зітхання/ Прийшли до нас згодом самі.» [1, с. 37]. Відтак, семантичним ядром цієї пісні є слово «згодом». Таким чином, автор дає зрозуміти читачеві/глядачеві, що проблеми в житті Антоніни й Кривенка почалися не під час їхньої розлуки, а після неї. Тобто, з моменту згадки про небажану вагітність. Окрім семантики стосунків ця пісня передає й емоційний стан Антоніни, її надмірну сентиментальність, а також налаштовує на подальше сприйняття перебігу подій.

Другою піснею, яку виконують на прохання Антоніни, є «Заповіт» на слова Тараса Шевченка. Тут смисловою домінантою є сама ідея заповіту. Пісня передає її депресивний стан, показує бажання вчинити самогубство. «*Антоніна*. Знаєте що, панове? Заспівайте «Як умру, то поховайте...»...*Антоніна* лягає, закидає руки за голову і, тісно стуливши губи, скорбно дивиться вперед. На лиці мука...*Антоніна* при кінці співу закриває лице руками і голосно риде...» [1, с. 41–42]. Посередництвом

пісні письменник розкриває внутрішній конфлікт жінки. Вона роздвоюється у бажанні жити й вчинити собі смерть, у бажанні мати дитину й позбутися її. Антонина розумом бачить вирішення всіх проблем у самогубстві, але серце бажає жити й народити дитину. За принципом «чесності з собою» вона вибирає останнє. Але чесність ця стосується лише Антонини, у Кривенка своя правда і своя «чесність».

Пісні, що супроводжують Кривенка, також – своєрідний натяк на подальший розвиток подій. А саме пісня «За Сибіром сонце сходить» увиразнює натяк на каторгу: «*Кривенко... (Бере бандуру, пробує. Якийсь мент сидить непорушно. Стріпує головою і співає, ударивши по струнах): За Сибіром сонце сходить,/ Гей там і заходить...*» [1, с. 55–56]. Під час виконання пісні символічним чином вирішується подальша доля митця. Пісня «Зібралися всі бурлаки» – несе у собі мотив втраченого майбутнього, що супроводжується знищенням власної картини з символічною назвою «Майбутнє».

Антиципаційну функцію (натяк на майбутнє) виконує пісня-колискова, яку Паша грає маленькому Василькові. Колискова на слова Лесі Українки «Місяць ясененький / Промінь тихесенький / Кинув до нас...» [1, с. 73]. Ця пісня несе у собі особливе смислове навантаження, зокрема останній її рядок «Спи ж ти, малесенький, поки є час» [1, с. 73]. Письменник знову акцентує увагу на неприродній, хворобливій ідеї вбити власну дитину. Пісня – натяк на розв'язання проблеми, на завершення боротьби «темних інстинктів» і «чесності з собою». Одразу після цих слів йде ремарка: «*Стукають. Входить Кривенко*» [1, с. 73]. Він приносить з собою непорушне бажання позбавити дитину життя. Кривенко приходять вбити свою дитину. Лагідне звучання колискової змінюється виттям вітру. Стихія вривається у відчинене митцем вікно, забираючи із собою дихання його маленького сина: «*В хату вривається вітер і піднімає до гори завіси. Кривенко бере дитину, ще раз пригортає, жагуче цілує, щось шепоче і хвапливо розмотує і, оголивши, виставляє дитину на вітер у вікно... Вітер рве завіси і надимає їх. Дитина вмить замовкає*» [1, с. 76]. Вітер виє, і в його витті чуються голоси невинно загубленої душі. Стихія вітру – натяк на нелюдський вчинок Кривенка. Саме звучання вітру є звуковим доповненням перебігу подій, і підсилює ефект впливу на читача/глядача, тим самим розкриваючи душевні терзання Кривенка.

Володимир Винниченко розраховує на читача, який зуміє «прочитати» звуки, і з їхньою допомогою зрозуміє підтекст, зможе розкрити внутрішні переживання дійових осіб. Звукові образи у драмі «Memento» підсилюють і доповнюють враження від дії. Автор засобами музики заглиблюється у внутрішні, душевні переживання дійових осіб, таємниці їхнього психологічного світу, у підсвідоме, що розширює валентні можливості драматичного твору, зокрема сугестії, прояснення

свідомості. Аудіальні образи виконують функцію звукових імпульсів у тексті п'єси.

Як зазначалось вище, ці образи є своєрідними символами, які концентрують у собі художню ідею, збагачують образ додатковими асоціативними значеннями, стимулюють увагу читача/глядача, розкривають внутрішній світ дійових осіб, доповнюють його психологічну характеристику: «*Орися сидить за піаніно і бере акорди. Зачіска у неї скудовчена. Вихраста, але лице сумовито-задумливе...шумно вдаривши по клавішах встає*» (підкреслення наше – А.Л.) [1, с. 35–36]. У цьому випадку перебирання чорно-білих клавіш символізує внутрішній дисонанс, налаштовує читача твору на сприйняття її як людини непередбачуваної, імпульсивної, внутрішньо неузгодженої, дисгармонійної. Так само нескладне звучання клавіш піаніно передає душевну тривогу Кривенка, який щойно вчинив смерть своєму небажаному синові. В цьому звучанні – і полегкість, що найстрашніше вже сталося, і розпач перед майбутнім: «*Скінчивши, помалу сідає на стілець перед піаніно, обхоплює руками голову і ставить лікті на клавіші. Від цього піаніно нескладно звучить. Чути вітер за вікном*» (підкреслення наше – А.Л.) [1, с. 76].

Отже, аудіальна (звукова) композиція п'єси «Memento» є досить виразною з погляду відтворення та сприйняття тексту. Виконувані дійовими особами пісні та озвучені вияви природи налаштовують читача/глядача на певне психологічне сприйняття їх. Таким чином, В. Винниченко налаштовує реципієнта на сприйняття прихованих відтінків авторських думок. Жодна мелодія, жоден інструмент, жодна пісня, жоден звук не з'являється просто так у тексті. Кожен цей художній елемент виконує чітко спрямовану сугестивну роль.

У п'єсах Володимира Винниченка звукові образи є не лише зовнішнім супроводом дії, а стають її суттю, певними декодерами подій. Звуки стають дійовими особами в тексті п'єс, художньою домінантою, розширюють сферу асоціативних виявів оповіді. У декількох п'єсах В. Винниченка з'являється незвичайний персонаж – скрипка. Вона є не просто атрибутом й виконує не лише супровідну роль, а стає повноправною дієвою особою. Так у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» голос скрипки супроводжує дії, роздуми героїв. Цей звук тихий, ледь вловимий, фоновий, але постійний. Звук скрипки неначе голос сумління героїв. Недаремно автор зазначає, що скрипка «розмовляє» вночі – голос сумління говорить, коли всі інші голоси стихають: «*Рита... (Десь чується тиха приглушена гра на скрипці).* Хто то грає? Ах, то італієць-композитор... *Корній.* Як гарно грає...» (підкреслення наше – А.Л.) [2, с. 411]. І знову голос скрипки з'являється, говорячи про почуття Рити й Корнія. Вони щойно втратили дитину, їхні душі переповнює смуток, проте талант

художника не дозволяє Корнію втратити момент. Він хоче увіковічнити біль та страждання своїх рідних людей, в цьому він бачить майбутній шедевр: «*Рита (надзвичайно тихо). Я сяду... Так? (Застигає й дивиться на труп. Знову скрипка грає тужно і скорбно. Рита все більше схиляється на труп)... (Малює, скрипка грає)*» (підкреслення наше – А.Л.) [2, с. 437], «*Рита (Біжить до столу, наливає в склянку з пляшечки і випиває. Біжить назад, сідає, обнімає Корнія, пригортає до себе й тихо говорить). Тепер усі заснемо... Правда? Як гарно грає скрипка. Вона нам грає... Нам, щоб ми заспокоїлись і заснули*» [2, с. 438].

У п'єсі «Чорна Пантера та Білий Медвідь» скрипка виконує роль провісниці долі дійових осіб. Тужне, скорбне звучання її струн вповні розкриває душевні страждання Рити й Корнія. У такий спосіб письменник увиразнює почуття та переживання Чорної Пантери та Білого Медведя. А у фіналі драми голос скрипки звучить як своєрідний реквієм: «*Рита (Вертається, пригортає до себе Корнія, цілує Лесика, потім мужа, кладе голову йому на плече і з щасливою, стомленою посмішкою заплющує очі. Скрипка грає серед мертвої тиші)*» (підкреслення наше – А.Л.) [2, с. 438]. Уводячи у текст п'єси звучання скрипки, В. Винниченко викликає гаму емоційно забарвлених вражень і почуттів як у дійових осіб, так і у читача/глядача. Емоції, викликані підбором тужних і скорбних звуків скрипки, проявляються у спрямуванні емоцій, викликаних змістом. Тобто аудіальний склад цього епізоду (драматичного фіналу) підкреслює трагічність того, що сталося з родиною Корнія. У цьому випадку звукові образи перебувають в емоційному та логічному взаємозв'язку зі змістом.

У п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» спектр аудіальних чинників звучанням скрипки не обмежується. Письменник вводить у текст драми несподіване порівняння. С. Погорілий у своїй праці «Деякі особливості поетики Винниченка» зазначає: «Несподівані зіставлення й закінчення в його творах інтригують, захоплюють і залучають читача до мистецької співпраці з автором. Цим стверджується їх композиційна вмотивованість» [6, с. 9]. На противагу тужному голосу скрипки з'являється легка, грайлива пісенька-шансоньє у виконанні Сніжинки – символу чистого мистецтва: «*Сніжинка (злегка в такт похитуючись, на ходу наспівує): Si voulez de l'amour, / Depechez vous to uj ours. / O-la-la la-la la-la-la (Якщо ви хочете кохання, / Завжди поспішайте. / О-ля-ля ля-ля ля-ля)*» [2, с. 394]. Ця пісенька виражає її імпліцитне бажання бути поруч із Корнієм, її емоційні переживання, й, загалом, легке ставлення до почуттів, зокрема до кохання.

Отже, у структурі драматичних творів В. Винниченка, й зокрема в аналізованих п'єсах, звукові образи виконують функціональний

характер і є конструктивними елементами стилю драматурга. Музичність стає органічною складовою поетики письменника. Художній образ як результат синтезу слова, звуку, мелодії активніше формує в уяві реципієнта асоціативні образи, що утворюються за допомогою зорових, слухових, чуттєвих рецепторів.

Таким чином, можемо говорити про те, що одним з важливих структурних елементів поетики психологічно насичених драм Володимира Винниченка є звукові образи. Важливим фактором при дослідженні п'єс письменника є їхнє попереднє розкодування, розкриття антиципаційних функцій звукових образів. А саме, наявність великої кількості деталей-натяків на подальший розвиток подій та їхній можливий фінал. У п'єсах «Memento» та «Чорна Пантера та Білий Медвідь» функцію декодерів виконують звукові образи (перебирання клавіш піаніно, струн бандури й скрипки; пісні, виконувані дійовими особами; звуки стихії). У свою чергу, це зосереджує увагу читача не стільки на сюжетних моментах, скільки на підтексті, де розкриваються мотивації вчинків дійових осіб, на тому, що призвело до складної ситуації, прискорило її розвиток чи то зумовило трагічний фінал у драмі. Тож можна говорити про те, що звукові образи є значимими елементами у структурі драматичного твору. Почасти вони несуть у собі символічне значення.

Досліджуючи п'єси В. Винниченка «Memento» і «Чорна Пантера та Білий Медвідь», приходимо до висновку, що звукові образи у структурі драматичного твору окрім своєї суто називної функції підсилюють художнє враження, певним чином емоційно впливають на читача/глядача, підкреслюють ідею п'єси, розкривають внутрішні переживання дійових осіб, допомагають відтворити тло подій і виражають оцінку зображуваної картини.

Запропонований у статті підхід до аналізу тексту як результату синтезу слова, звуку, мелодії, й зокрема аналізу функціонування звукового образу у драматичному тексті, дозволяє наблизитися до розкриття секретів художності як досліджуваного у статті письменника, так і творчості митців доби модернізму, що і є предметом наших подальших студій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991; 37.
2. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». – К.: Наукова думка, 2001. – 440 с.
3. Дроботун О. Психологічні аспекти колористики (постановка проблеми) // Наукові записки. – Випуск 70. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 78-87
4. Мороз Л. «сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.

5. Онишкевич Л. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – К. – Львів, 1997. – 657 с.
6. Погорілий С. «Деякі особливості поетики Винниченка» // Дивослово, 1995, № 9, ст.3-12 (3).
7. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ ст. (Володимир Винниченко і сучасники) // Київська старовина. – 1998. – № 5 ;125.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лимаренко Алла Леонідівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ імені В. Винниченка.

Наукові інтереси: література доби модернізму, особливості функціонування звукових образів у драматичних та прозових творах.

СПЕЦИФІКА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПОСТАТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА НА СТОРІНКАХ ДИЛОГІЇ Г. КОСТЮКА «ЗУСТРІЧІ І ПРОЩАННЯ»: РЕЦЕПЦІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ МЕМУАРИСТИКИ

Наталія МАЖАРА (Луганськ)

Стаття присвячена розгляду постаті Володимира Винниченка з позицій рецепції Г. Костюка як мемуариста. Проаналізовано особливості реконструкції особистості митця засобами художньо-документальної літератури на матеріалі ділогії "Зустрічі і прощання".

Ключові слова: мемуаристика, постать митця, секрети творчої лабораторії, спадщина письменника, архів Винниченка.

The given article is devoted to the consideration of Volodymyr Vynnychenko's personality from the positions of G.Kostuk's reception as memoirist. The peculiarities of the literary artistic and documentary literature on the material of the dilogy "Meetings and Partings" have been analyzed.

Key words: memoir writing, the figure of the artist, the secrets of creative laboratory, the legacy of writer's archive after.

Володимир Винниченко – знакова постать в історії української культури, митець, якому долею судилося пройти величний і водночас трагічний життєвий шлях. Цій неординарній особистості вдавалося вміщувати в собі різні іпостасі – письменника–романіста, драматурга та поета, філософа і публіциста, маляра і знаного громадсько-політичного діяча. Однак, суперечливості епохи та суб’єктивна фатальність у поєднанні з його власними ідейно-художніми пошуками спричинили неоднозначне розуміння й тлумачення доробку митця.

Останнє десятиліття, на нашу думку, характеризується появою новітніх перспектив у переосмисленні Винниченкової спадщини: з’являється невідома інформація про його життя і творчість, повертається частина архіву, розкриваються секрети творчої лабораторії. Серед великої кількості досліджень, опублікованих у різній періодиці, помітними здобутками стали праці В. Гуменюка, Т. Гундорової, Г. Клочека, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Г. Сиваченко, В. Хархун та багатьох інших.

Проте, незважаючи на значні успіхи, в українській науковій думці й досі не існує єдиного беззаперечного підходу до вивчення В. Винниченка, ще залишається ще чимало невідомих документів і граней його доробку, тому дослідження цього аспекту не втрачає актуальності на сучасному етапі розвитку літературознавства й набуває нової якості при розгляді крізь призму художньо-документальної літератури.

Звернення до пропонованої теми розвідки зумовлено недостатнім вивченням значення мемуарної діалогії Г. Костюка в галузі винниченкознавства на початку ХХІ ст. та потребою її осмислення для створення загальної картини реконструкції постаті митця засобами літератури non-fiction.

Метою нашого дослідження є спроба розглянути особливості рецепції постаті В. Винниченка з позицій спогадів Г. Костюка як мемуариста.

Суб'єктивні погляди на видатних сучасників, приватний вимір історичних подій завжди цікавив і надала цікавить людство. Завдяки цьому мемуаристика вже не одне сторіччя має беззаперечний успіх у читачів.

Як відомо, однією з характерних рис мемуарів є те, що до цього метажанру звертаються зазвичай тоді, коли виникає потреба розставити всі крапки над "і". Винятком не є і Григорій Костюк: "Я ніби жартую з життям. Мені минає 81-й рік, а я сідаю писати спогади. Це зухвальство старої людини, скаже дехто. Можливо. Не перечу. Але зухвальство ненавмисне. Воно зумовлене обставинами мого життя..." [4, с. 23].

Діалогію "Зустрічі і прощання" можна вважати новим важливим етапом у неупередженому та об'єктивному відтворенні суперечливостей і здобутків українського культурного процесу ХХ ст. Уперше ці спогади вийшли друком у видавництві Канадського інституту українознавчих студій (Едмонтон, Торонто) – перший том 1987 року, а другий – 1998. В Україні ці книги побачили світ завдяки видавництву "Смолоскип" 2008 року.

На вмінні Г. Костюка виводити на сторінки власних праць постаті величних митців і на його заслуги у справі їх реконструкції неодноразово наголошували у своїх дослідженнях О. Галич [3], Т. Гажа [2], Н. Баштова [1], Н. Сопельник [6].

Переживши власний складний життєвий злам через переслідування, вимушену еміграцію, він намагався за допомогою виражальних засобів і цікавих деталей відтворити образ своєї епохи на тлі спогадів про її яскравих представників. Безпосереднім предметом оповіді в "Зустрічах і прощаннях" виступають ті митці, на долях яких особливо позначилося "буремне ХХ століття" – М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Г. Косинка, І. Багрянний, В. Сосюра, Остап Вишня, Ю.Клен, Т.Осьмачка, В.Винниченко, М. Хвильовий та багато інших, що відповідає канонам мемуаристики.

Одним зі специфічних моментів, що характеризує приналежність діалогії до мемуарного мета жанру, є те, що автор визначає хронотоп своїх "зустрічей і прощань" – описує умови, за яких бачився зі своїми героями,

тобто час, місце, друзів, знайомих, котрі були присутніми при зустрічі, або учасників певних життєвих колізій. Оповідь спрямована від зустрічі до зустрічі, він пише тільки про те, що бачив, і безпомилково, на його думку, зрозумів.

“Зустрічі і прощання” – надзвичайно багата за фактажем діалогія, сповнена глибокого й достовірного змісту, відтвореного очевидцем та учасником доби становлення української культури 20–30-х років, періоду Другої Світової війни, що немає жодних аналогів.

Спогади Г. Костюка є досить цікавими в жанровому плані. Для них характерним є переплетення тематичних ліній, присвячених його сучасникам. Однією з основних є доля Володимира Винниченка. Хоча детальному розгляду постаті митця присвячено четвертий розділ другої книги, що починається з оповіді “Моя Винниченкіада”, згадки про нього простежуються і протягом першої частини. Усі тематичні лінії об’єднує в єдине ціле прагнення закарбувати минуле, що є центральним у композиції діалогії.

Як і самого В. Винниченка, Г. Костюка можна вважати багатогранною особистістю, підтвердженням цьому є наведені в книзі факти. Увесь життєвий і творчий шлях і мемуариста, і об’єкта його спогадів – напружена праця, постійна дієва позиція. За свою дослідницьку роботу 1990 року науковець став лауреатом премії імені Володимира Винниченка, отримавши її за титанічні зусилля в систематизації та оприлюдненні його архівів.

Діалогія має чимало специфічних моментів, що еднають, або, навпаки, відрізняють її від творів цього жанру. Ми вважаємо, що це пов’язано з тим життєвим матеріалом, який лежить в основі спогадів автора. Він виокремлює зі свого життя те, що стосувалося Винниченка, позначаючи лише легким фоном канву суспільного та власного життя.

Постать митця з’являється в другій частині діалогії не одразу. Оповідь щодо нього Г. Костюк починає з певного прологу, що, на нашу думку, розкриває причини інтересу мемуариста саме до його постаті: “про те, що 6 березня 1951 року на півдні Франції в містечку Мужен (...) помер Володимир Винниченко, я довідався з редакції “Українських вістей” за кілька днів після цієї події. ... Це була смерть володаря дум мого покоління” [5, с. 253]. Науковець був захоплений його особистістю і вважав, що “... помер український письменник, політичний і державний діяч, дух якого позначився на всьому культурному й суспільному житті українського народу... Без нього українська література була б дуже надщерблена...” [5, с. 256].

Григорія Костюка як людину й науковця вирізняло з-поміж інших те, що він не міг легковажно ставитися до занепаду української культури. Добре розуміючи всю суперечливість своєї доби, жодна людина, організація не виявляли найменшого зацікавлення долею спадщини Винниченка, він

широ перейнявся вирішенням цього болісного питання: “Ідея рятування Винниченкового архіву важким каменем лягла на мою душу” [5, с. 256].

Автор декларує в діалогії домінування конкретики деталей, фактів, слів, відчуттів, підкреслює невидуманість образів своїх героїв через те, що нічого не домислює й не оцінює, а тільки бачить своїми очима. Як справжній мемуарист, він прагне створити переконливий твір, намагається уникнути сумнівних фактів, які неправильно витлумачили б життєвий і творчий шлях митця. Науковець оповідає про те, що пройшло крізь призму особистого досвіду, сприйняття життя. Він пише “про себе” тільки тією мірою, наскільки необхідним є його “авторське всезнання”. Його спосіб відновити образ В. Винниченка – це реконструювати світ, що оточував письменника, спираючись на власні враження й відчуття. У цьому й полягає його правда як мемуариста.

Зі сторінок “Зустрічей і прощань” ми дізнаємося, що перше знайомство відбулося за шкільних і студентських років – часів, коли твори Винниченка були дуже популярними: “... їх розхоплювали, над ними дискутували, їх критикували, але насамперед – масово читали від столиці до найглухіших містечок” [5, с. 253].

Проголошення митця “старим вовком української контрреволюції”, нав’язування масовій свідомості його образу як “національно-буржуазного” письменника та невдалого політичного діяча, заборона вивчення його в школах, зберігання у бібліотеках, видавництва творів взагалі – такими постають картини 30–х років ХХ століття в мемуарах Костюка. Ним самим і його однодумцями ці події були сприйняті як “один із перших смертельних ударів по українській культурі і державності” [5, с. 253].

Г. Костюк роздумує над тим, що попри нищівну критику В. Винниченка, представникам української інтелігенції була небайдужою його доля: “...де ж Винниченко? Що з ним? ... Де він зараз? ... живе десь на своєму хуторі у Франції. Від політики відійшов. ... Це нас не тільки не збайдужило, а навпаки, збудило ще гостріше бажання довідатись докладніше про письменника” [5, с. 253].

Творча й громадсько-політична діяльність митця завжди була далека від однозначної оцінки та характеризувалася категоричністю висловлювань. Цей факт підтверджує і мемуарист, відновлюючи в пам’яті специфіку ставлення української еміграції до нього: “... прихильники активного українського націоналізму, та й частина унерівців відкидають Винниченка з літератури і громадського життя” [5, с. 253]. В оповіді Костюка простежуються й причини такого ставлення інтелігенції: “Певна частина її, роками приучувана до конформізму й пристосуванства, до безініціативності, пришикла й слухняно пішла найкрикливішою екстремною еміграційною вулицею...”, а інша частина – “... посіла позицію ніби незацікавленості й байдужості, чи то вдової вишості”, однак “частина інтелігенції, особливо принципово-демократичного способу думання, зберегла юнацький

сентимент до Винниченка. І вже в перший повоєнний рік, як тільки хтось довідався Винниченкову адресу, полетіли до нього листи” [5, с. 253–254].

Достовірність є основною метою оповіді автора. Повз увагу мемуариста не проходить і той факт, що були випадки, коли інші шукали можливості “пожитися з Винниченка”. Ним віднайдено чимало рукописів, що були надіслані письменнику для прочитання та надання порад щодо написаного, дехто листувався з ним, щоб похизуватися, що веде кореспонденцію “з самим Винниченком!”. Так, з пам’яті Г. Костюка виринають образи Івана Манила та Леоніда Полтави, перший з яких, видавши дві збірки своїх байок, “вирішив не тільки ошчасливити Винниченка цими своїми творами, але й довідатися, чи не міг би він там, у Франції, розпродати трохи цих байок...”, інший – “виписував прерізні пеани” на честь письменника, гадаючи, що він заможна людина, однак, коли виявилось, що це – “муженський відлюдник”, “матеріальний злидар”, Полтава “відсахнувся від нього і перекинувся до табору тих, які його почали підготовувати й нацьковувати на Винниченка” [5, с. 254]. З цього стає зрозумілим, що науковець переймався домінуванням у суспільстві “атигромадського людського егоїзму”, який і призвів до того, що охочі врятувати спадщину митця виявилися одиниці.

Напружено мобілізуючи у своїй пам’яті згадані події, за допомогою ретроспекції він знову повертається до 6 березня 1951 року, коли раптово дізнався про смерть Винниченка, до своїх намірів написати про нього ґрунтовну статтю: “Я відчув, ніби маю несплачений йому борг. ... я давно намірявся написати про нього... А тут раптом – смерть. Я сів бодай за короткий некролог” [5, с. 255]. Таким чином, 1 і 2 квітня 1951 року в “Українських вістях” вийшла праця “Володимир Винниченко (життя і творчість)”, яку сам Г. Костюк називає своїм “початком причетності до винниченкознавства”.

Протягом усієї другої частини діалогії мемуарист підкреслює, що в описі своїх спогадів він спирається тільки на власні враження, недовіряючи розповідям інших людей. Єдине джерело фактів і подій, яке визнає науковець, – це він сам, це його пам’ять, сприйняття життя.

Новий період у дослідженні постаті митця наявний у подорожніх нотатках Костюка під час мандрівок до Брюсселя, Парижа, Канн і пов’язаний з прагненням зустрітися із вдовою письменника – Розалією Яківною Винниченко.

Г. Костюк малює картину, що збереглася в його пам’яті під час відвідин Закутка – садиби Винниченків: “Я поволі зійшов у долину і хвилин за п’ять побачив стару браму з відомим мені написом “Zakoutok”. Відчиняю хвіртку. Перше, що впадає в вічі, – стежка й чотири великі кипариси, які ніби стоять на сторожі й спрямовують прибульця до будиночка, що видніє в глибині садиби...” [5, с. 260–261].

Надавши характеристику обставин свого першого знайомства з Розалією Яківною, мемуарист переходить до узагальнень описаного, а

потім, навпаки – до опису подальшої зустрічі та свого проживання у будинку: “Я блукав по садибі Закутка. Все було занехаяне, без руки господаря. Пізніше – читав (уперше!) “Відродження нації” [5, с. 265]. Майже постійно в текст спогадів вливаються фрагменти з повсякденного життя автора.

Зустріч із вдовою Винниченка, перебування в робочому кабінеті, “курні” письменника стали основою пізнання Г. Костюком самого митця. Він відкрив для себе його як незнамого досі маляра: “Ми стояли в невеликому передпокої першого поверху... Мою увагу приковує портрет гарної дівчини в блакитній сукні з букетом у руках на тлі провансальського пейзажу. – Чий це малюнок? – питаю. – Володимира Кириловича – чую притишену відповідь. – Він малював? – А ви не знали? То зараз побачите ще інших його картин. Я був здивований. Це ... була приємна новина” [5, с. 261].

Інформативними також є спогади, що розкривають секрети творчої лабораторії Винниченка, якими поділилася з дослідником Розалія Яківна: “Машинки не вживав. Писав пером? – Так. І обов’язково темно-синім або чорним атраментом. Перший чорновий текст був від руки. Тоді він його ще уважно опрацьовував – викреслював, робив нові вставки, поправляв стилістично. Аж тоді я, або він сам, передруковували. – І це вже була остання редакція? – не вгаваю я. – Ні. Машинописний текст проходив ще одну чи дві редакції і тільки тоді Володимир Кирилович давав собі спокій. Та й то не надовго” [5, с. 263].

Григорій Костюк ретельно намагався передати свої відчуття й думки з приводу спілкування з дружиною письменника, але головним було намагання зрозуміти внутрішню сутність митця, його настроїв, розкрити причини поведінки, яку вороги називали “хитанням і радянофільством”. І це йому вдалося, насамперед, за сприяння Розалії Винниченко, яка оповіла про ті часи, коли в них виникала можливість повернутися на батьківщину: “Яке щастя, що ми не потрапили в те пекло! А могли. Бо двічі стояли вже майже перед дверима... Але ми не виявляли активності. І ми врятувалися. ... Він безмежно тужив за Україною, за українським народом. Без свого народу, без рідного повітря він не міг жити і творити Але одночасно він, як у 28-му, так і в 45-му році, якимось глибоким інстинктом відчував трагізм і небезпеку такого повернення. І ми не вернулися. Ми тут бідували, як бачите, але там було б щось набагато страшніше” [5, с. 266].

Мемуарист йде за власною логікою розуміння долі письменника. Вражений побаченням у Закутку, він розмірковує на тим, що “цей хутір, цей “курінь” з його примітивними, але ж такими зручними для праці пристроями, ця канапа і цей спосіб писання! Де, в якого культурного народу ми щось подібне знайдемо? Ні, все це мусить бути збережено. Інакше ми допустимося злочину перед нашим народом. Це мусило б стати культурним заповідником імені Винниченка!” [5, с. 263].

Проте, відзначимо, що Костюк насторожено сприймав спроби інших щодо наближення до Закутка та спадщини митця: “... здивувало, що ця малярка, яка порівняно недавно стала вхожою в цей дім, відіграє роль ніби “душеприкажчиці” господині дому”, – зазначає автор на підтвердження наших міркувань про Іванну Винників [5, с. 287].

Отже, виявивши для себе ці невідомі факти з життя Винниченка, він наблизився до центрального пункту інтерпретації його долі та головного свого завдання – збереження спадщини письменника з благословення Розалії Яківни.

Г. Костюк фіксує кожен крок свого архівування його доробку, напружено вчитується у віднайдені документи: “це був океан і, водночас, несусвітній хаос духовного, творчого й особистого життя Винниченка. Насамперед – бібліотека” [5, с. 284], “... натрапляю майже на диво – рукопис роману “Чесність з собою”, датований 1909 роком, рукописи “Соняшної машини”, невідомого мені роману “Вічний імператив”...” [5, с. 285], ретельно аналізує ситуацію, що склалася з приводу пошуків місця для його збереження, що й привело дослідника до Колумбійського університету.

Поряд з цим на сторінках “Зустрічей і прощань” спостерігаємо й критичну оцінку автором своїх дій, що зумовлена їхнім баченням уже з урахуванням власного життєвого досвіду: “... Я не мав тоді абсолютно ніяких умов, щоб узяти керівництво цією справою на себе... У мене не було досвіду, не було часу...” [5, с. 267].

Однак, незважаючи на це, вже в липні 1951 року було опубліковано “Відкритого листа до всіх українських емігрантів, розсіяних по світі, до всіх українців доброї волі, до всіх, хто дорожить надбанням української культури” із закликом до виявлення уваги до долі Винниченкової спадщини, а 1952 року – створено разом з В. Чапленком і В. Міяковським “Комісію для охорони і збереження літературної та мистецької спадщини В. Винниченка”, яку він й очолив, та найважливішою виявилася титанічна праця з питань класифікації, опису, створення схеми впорядкування архіву митця за дев’ятьма різновидами та його перевезення до США.

“Зустрічі і прощання” як неупереджений документ переконують, що Г. Костюк виважено, тверезо аналізував ситуацію, шукаючи найкращий варіант для збереження архіву. Підтвердженням цьому й стала подія, запис якої містить друга частина діалогії: “16 травня 1958 року архів Винниченка прибув до Нью-Йорка. Всі 12 пак з архівом і дві з картинами приставили до підвалу будинку бібліотеки й архіву Колумбійського університету” [5, с. 308–309], якому передує дослівно вміщений текст заповіту вдови письменника Розалії Яківни згідно з яким: “...коли на Україні буде відновлено демократичний устрій і Україна стане справді вільною і незалежною демократичною державою, де буде забезпечено справжню свободу слова і безсторонне, об’єктивне наукове вивчення цих матеріалів –

то Архів Колумбійського університету передасть їх повністю Українській Академії Наук у Києві...” [5, с. 277].

На жаль, і досі умови цього заповіту повністю не виконано – архів і бібліотека письменника зберігаються в США. Виняток становлять лише мистецькі праці В. Винниченка, презентовані сотнею оригінальних олійних картин, акварелей, альбомів з малюнками, що були передані Українською Вільною Академією Наук у США Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка 2000 та 2002 роках.

Спогади Г.Костюка зводяться не лише до його бачення творчості митця. Досить часто трапляються характеристики, спогади сучасників про Винниченка, які роблять оповідь мемуариста цікавішою, надають певного відтінку до загальної реконструкції образу письменника. Так, у книзі наведено спомини Тодося Осьмачки, який уважав, що В. Винниченко був “одним з небагатьох авторитетів в українській літературі” [5, с. 338], ставлячи його поряд з Т. Шевченком, І. Франком і Лесею Українкою; скептичні та іронічні міркування Еммануїла Райса стосовно приналежності митця до “письменників з позаестетичного ряду” [5, с. 303], захоплення ним Варвари і Юлії Лук’янович – “... Ви не можете уявити собі того романтичного настрою... Заборонені книжки, та ще й по-українському! І такого цікавого, з модерними ідеями, письменника. Він нас зробив українками” [5, с. 280], існування безглузвих випадів Юрія Косача стосовно того, що ніби митець “діставав від радянської влади великі гроші й прогулював їх у паризьких нічних кабаре” [5, с. 398] тощо.

Необхідно також зазначити, що мемуарні свідчення Г. Костюка стосовно Володимира Винниченка відзначаються й наявністю певних побажань нащадкам, є сповненими віри в краще майбутнє українського народу, інтереси якого для нього були понад усе: “... Закуток ... стане культурним заповідником імені Винниченка. До нього злітатимуться українці з усього світу... щоб тут духовно й фізично відпочити і на високій муженській горі, де могила Винниченкова, покласти китицю квітів з українських полів. Так буде. Я в це вірю, як у безсмертя нашого народу й нашої держави” [5, с. 288].

Таким чином, створені для фіксації минулого, “Зустрічі і прощання” перетворилися не тільки на цінний шедевр мемуаристики, а й на своєрідний культурний феномен.

Звичайно, ми не претендуємо на вичерпність проведеного дослідження, адже Григорій Костюк створив такий твір, аналіз якого не може бути обмеженим однією науковою розвідкою, що, у свою чергу, створює можливості для залучення до творчих пошуків нового покоління науковців і новітнього аналітичного інструментарію.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баштова Н.Г. Григорій Костюк – історик літератури та літературний критик. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2002. – 20 с.

2. Гажа Т.П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2005. – 20 с.
3. Галич О.А. Григорій Костюк – емігрант, літературознавець, учений // Українська література в загальноосвітніх школах. – 2007. – № 1. – С. 4–9.
4. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Передм. М. Жулинського. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
5. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 2. – 512 с.
6. Сопельник Н.В. Публіцистика та мемуаристика Г. Костюка: ідейні орієнтири та проблеми поетики. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2009. – 20 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мажара Наталія Сергіївна – аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики ЛНУ ім. Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми історії та теорії документальної літератури.

МОДЕЛЬ ЩАСЛИВОЇ РОДИНИ У ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА

Тетяна МАКАРОВА (Кривий Ріг)

У статті визначається модель щасливої родини та чинники, які її формують. У процесі дослідження, автор приходять до висновку, що родина не може піддаватися випробуванням та диким експериментам, адже природа не приймає їх, а тих, хто йде проти неї – карає на безперспективність та самотність; щасливими стануть тільки ті батьки, які живуть в ім'я любові.

Ключові слова: морально-етичні засади, модель щасливої родини, зловтворення, добротворення, філософія щастя.

In the article the model of a happy family and factors that shape it is determined. During the research, the author concludes that the family can not be tested by wild experiments, because nature does not accept them, and those who go against it are punished by loneliness, hopelessness. Only those parents will be happy who live in the name of love.

Key words: moral and ethical principles, a model of a happy family, evilcreation, goodcreation, philosophy of happiness.

Створення нової родини – це завжди складний та відповідальний крок, який потребує чітких життєвих позицій та виважених рішень і щодо її моделі, і щодо ролі та місця дитини в ній. Кожна епоха презентує людству нові форми сімейних стосунків, відповідно до соціальних, економічних і духовних вимог суспільства та цінностей. Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. за своєю складністю подібний до періоду до якого належить творчість В. Винниченка й, саме тому, знову змушує дослідників ґрунтовно вивчати та оцінювати проблематику його п'єс, де питанню дитини й родини відводиться визначальна роль, адже воно для драматурга особисто було надто складним та болісним. Підтверджують окреслену проблему й позиції дослідників творчості В. Винниченка.

Так, витоки щастя й щасливої родини, на думку Г. Сиваченко, слід шукати саме у філософії конкордизму, яка повинна стати «споконвічною

потребою «всього живого» і народжується зсередини, що абсолютно природно й органічно» [4, с. 124], а її еволюційний розвиток можливий лише за умови рівноваги жінки та чоловіка. Деталізує окреслену проблему М. Зубрицька, котра, досліджуючи етичний парадокс дискурсу любові, особливе місце в ньому відводить дитині, яка «перетворюється на перешкоду в пошуках краси та «вічної гармонії», стає причиною глибоких конфліктів, у яких і стикається мораль та естетика» [3, с. 45]. Н. Зборовська ж переконує, що найкращим варіантом виховання в родині є той, коли «материнська безумовна любов не повинна заважати дорослішати, а батьківська обумовлена не повинна бути загрозовою й авторитарною» [2, с. 269].

Але жоден із дослідників не ставив собі за мету визначити морально-етичні засади щасливої родини в драматургії В. Винниченка та змоделювати її. Усе це ще раз підкреслює актуальність порушеної проблеми та необхідність її розв'язання на сучасному етапі розвитку суспільства, яке не тільки потребує чітких критеріїв, але й вимагає змістовних та аргументованих пояснень.

Завдання статті – визначити морально-етичні засади щасливої родини та вибудувати її модель на матеріалі п'єс В. Винниченка «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Натусь», «Пригвождені», «Закон».

Поступово та з максимальним наростанням розкривається порушена проблема в драматургії В. Винниченка різних років.

Зокрема, в п'єсі «Memento», досить гострими виявляються стосунки чоловіка і жінки в родині, адже Кривенка й Антоніну пов'язує вже не тільки кохання, а і його конкретний наслідок – народження первістка. Саме дитина й стає головною причиною суперечок між батьками, які займають у цьому то схожі, то протилежні, а то й зовсім парадоксальні позиції. А їхню гостроту підсилює той факт, що дійові особи твору живуть за принципом «чесності з собою». Кривенко має не тільки чітку думку про народження дітей, а й упевнений: «*«...» дітей треба мати тільки від тої людини, яка сплелась з тобою душею й тілом*» [1, с. 23]. І тому цей чоловік вважає, що їхня дитина, котра знаходиться уже в утробі матері, може народитися тільки неповноцінною. Тому й робить він усе, щоб дитина не народилася. І на перший погляд, здається, що думки й слова Кривенка спрямовані на добро, начебто він оцінює ситуацію об'єктивно й гуманно: «*Я не можу свідомо родить каліку-дитину*» [1, с. 46]. Та усвідомлення митцем власних помилок лише підсилює його відповідальність за життя майбутньої дитини. А якщо згадати мрії і плани художника про процес її виховання («*Я хочу зробити її, перш усього, чесною з собою, хочу зробити вільною од старого, зайвого, хочу скинути з душі її лахміття пережитків, які заважають вільно рухатись. Хочу через те, що дитина – це я, продовжений в глиб будучого <...>, в цьому зійшлися всі мої бажання, всі виводи з мого досвіду і розбить це – значить розбить весь мій світогляд*» [1, с. 34]), то знову він постане

перед читачем і гуманним, і праведним. Разом із тим відчувається, як батько хоче нав'язати майбутній дитині власну схему життя, геть не говорячи про позицію матері. І теорія батька-митця видається дещо егоцентричною та деспотичною. Але все стає зрозумілим лише після слів Кривенка: *«Дитина ця – насильство наді мною»* [1, с. 48]. І одразу він із героя-гуманіста перетворюється в антигероя-егоїста, який просто боїться змінити й себе, і свій власний «світогляд».

У ставленні до Антоніни Кривенко спочатку прагне тверезо дивитися на наявну ситуацію й тому вважає, що намір жінки вчинити самогубство – це злочин щодо дитини. Далі, незважаючи на складність усієї обстановки, батько дитини (на відміну від матері) не втрачає здорового глузду та протистоїть самогубству Антоніни, тобто, прагне до добротворення, але поступово з'ясовується, що саме він і є причиною такого психічного стану дружини, який породжує в ній бажання померти. Його майже садистські підходи до розв'язання будь-яких проблем призводять до повного духовного розбрату. Та врешті-решт Кривенко і свою дружину і насамперед себе переконує в тому, що *«...» ця дитина була вроді temento <...>»* [1, с.49]. Більше того, він, борючись за реалізацію своїх принципів життя, свідомо й виважено стає на шлях убивства рідної дитини.

Антоніна постійно вагається перед і під час прийняття будь-якого важливого рішення, боїться розповісти Кривенку про свою вагітність, оскільки підсвідомо відчуває, що він може не повірити, що вона завагітніла ненароком. Та душевна рівновага Антоніни порушилася не тоді, коли вона змушена була обманювати й хитрувати, а тоді, коли жінка спробувала розібратися у власному житті: *«Хіба я винна? Ну, я розумію, ми не зійшлися з тобою, я – не та, з якою ти можеш мати дитину, ми не підходимо одне до одного, але за віщо ж ненависть?»* [1, с. 27]. Тобто, опинившись у межовій ситуації, Тоня намагається знайти й у собі причину для виправдання власних дій, адже тепер жінка вирішує не лише свою долю, а й долю її майбутньої дитини. Тому Антоніна із вдячністю говорить своєму чоловікові: *«Але те, що ти мені дав, я брала з радістю. І дав мені скільки, що я можу тільки дякувати»* [1, с. 27]. Але саме в цей час її думки також роздвоюються й межують між добротворенням і злотворенням. Досить чітко це виявляється під час остаточного рішення Антоніни – накласти на себе руки: *«Я вмираю, і мені все одно <...>, можеш бути спокійним: дитини у тебе не буде»* [1, с. 46]. Такий безглуздий учинок указує на жорстокість і здатність до злотворення, оскільки вона може позбавити життя не тільки себе, а й майбутню дитину. І тут Антоніна починає розвивати колишні думки чоловіка про майбутню дитину, вона помиратиме з нею для того, щоб небажане дитя потім не мучилося ціле життя. Згодом додасть їй сил і волі материнський інстинкт, який розкриє очі жінці на поведінку Кривенка й викличе внутрішній протест. Антоніна наважується подолати зло та несправедливість сумління виконанням свого материнського обов'язку –

хоче дати світові нове життя. І все це починає здаватися їй високодуховним, оскільки сама можливість дати їй зберегти життя дитини є і справді добротворенням. Тому вона, незважаючи ні на які заперечення й пропозиції Кривенка, твердо вирішує народити дитину.

Психічна неврівноваженість Антоніни зумовлюється й постійним передчуттям лиха. Однак жінка все ж таки довірила дитину батькові-вбивці, думаючи: якщо хтось насмілиться замахнутись на її життя, то вона його *«Без всякого жалю! Навіть на смерть!»* [1, с. 68]. Тобто Антоніна збалансувала між імовірним добром та ймовірним злом. І коли вбивство таки сталося, жінка рішуче стає готовою до злотворення, і все ж не вбиває Кривенка, бо в душі немає чіткості й упевненості – душа матері згоріла в роздумах і роздвоєннях.

Тож, у п'єсі «Memento» на перешкоді інтересам створення родини протистоїть чітка опозиційна теорія батька, яка побудована на принципі «чесності з собою» та вимагає від оточення або ж повного підкорення, або ж прагнення зупинити всі ті сили, котрі заважають їй – навіть ціною життя майбутньої дитини.

На відміну від попереднього твору, у «Чорній Пантері і Білому Медведі» на розсуд читача представлена вже цілісна родина, яка стає моделлю для художника-батька й служить мистецтву.

Високодуховному прагненню Корнія створити шедевр перешкоджає нібито хвороба сина. Однак, незважаючи на це, митець все одно відмовляється продати полотно заради того, щоб вилікувати дитину, що підкреслює злотворчу силу мистецтва в ставленні Корнія до родини та злосливість батька. Він обмежується власним егоїстичним світом, у якому немає місця сім'ї. Для Корнія-митця страшна навіть сама можливість не завершити полотно, адже, на його думку, це злочин стосовно до мистецтва. Постійно розриваючись між картиною і родиною, Корній усвідомлює, що навіть його почуття до Рити ще чітко не визначені: *«А я знаю, чи я люблю її, чи ненавиджу?»* [1, с. 295]. Та й наступна репліка митця спрямована на злотворення: *«Хай мерзне, плаче, покладіть!»* [1, с. 307], адже Корній ладен принести в жертву власному шедевру муки близьких йому людей і тільки через те, що *«...Це єсть іменно те, що треба...»* [1, с. 310].

Упертість митця: *«Все для сім'ї! А чому сім'я для мене не робить?»* [1, с. 312] ще раз підкреслює спрямованість на злотворення його позицій. А її результат – смерть сина. Егоїстичним виступає і прагнення Корнія примусити Риту продатися (заради грошей) Мулену, адже, на думку митця, *«коли сім'я средство, тоді безчестя нема»* [1, с. 314]. А погроза Корнія: *«Клянусь, я в ту ж мить своїми руками задушу Лесика, як поріжеш!»* [1, с. 314] остаточно засвідчує антидуховність його позицій, оскільки для батька полотно стає вищим за життя дитини.

Дружина ж Корнія, Рита, свідомо відмовляється позувати йому з сином, оскільки: *«Дитина хвора»* [1, с. 274]. Неодноразово вона звертається до

чоловіка з проханням продати полотно, а гроші спрямувати на лікування Лесика, адже «*«...» ця хвороба у малого може не сьогодні-завтра перейти в скоротечний туберкульоз, і в два дні його не стане. Розумієш?»* [1, с. 283]. І саме цей діалог Рити з Корнієм підкреслює спрямовану на добротворення позицію матері, оскільки її материнський інстинкт стає вищим за полотно митця: «*Я дитини не оддам за полотно! О, ні! Хоч би воно йому там було найгеніальніше»* [1, с. 275]. Однак відмова Корнія змушує дружину обирати інші форми поведінки й впливу на чоловіка: ревності, стосунки з іншими чоловіками. Та всі ці інтриги призводять до того, що материнський інстинкт настільки притуплюється, що набуває ознак мстивого злоторення: «*Дитина помре. Помре! Але я тебе загризу тоді! Задушу власними руками. Май це на увазі»* [1, с. 286]. Та, усвідомивши абсурдність власної поведінки, Рита все ж таки погоджується на пропозицію Корнія повернутись додому й свідомо засуджує власне материнське ставлення до Лесика: «*Мама не дасть тебе нікому, мама безумна, але мама серце своє вирве для тебе...*» [1, с. 303], але любов жінки до сина та чоловіка виявляється злоторчою: «*Скільки я перемучилась за ці дні... І знаєш, що рішила? Знаєш? Що я в'ю тебе, Лесика і себе! Я не можу жити без вас... Я не знаю, кого я більше люблю, тебе чи Лесика, але знаю, що без половини серця жити не можу, Нію!»* [1, с. 305]. А подальша поведінка жінки засвідчує її духовну невизначеність. Вона, як хижа пантера, кидається з однієї крайності в іншу: то Рита вирішує принести себе в жертву мистецтву, то засуджує вимоги Корнія. Та після смерті дитини, у якій вона також винна, Рита божеволіє від душевного болю й повністю втрачає контроль над своєю поведінкою.

Тобто в цій п'єсі, як і в «Memento», спільною виступає позиція жінок-матерів (Рити й Антоніни), для яких смерть рідних дітей стає поштовхом до злоторення (готовністю вбити своїх чоловіків). Але якщо для Антоніни («Memento») – це тільки виояв миттєвої злобливості, то для Рити («Чорна Пантера і Білий Медвідь») – свідомо реалізація запланованого.

Досить складними виступають стосунки подружжя в п'єсі «Натусь», адже єдине, що пов'язує Романа та Христю Возіїв – їхній син Натусь, хоча ставлення батьків до нього виявляється протилежним.

Так, батько ладен, заради дитини примиритися зі своїм становищем у родині, хоча в нього вже не вистачає сил так жити. У ставленні Романа до дружини дійсно виявляються злосливі наміри, але вони викликані тільки реакцією на подразник – через свою слабкодухість чоловік не здатен протистояти Христі, а тому він постійно відчуває себе винним. Та й робить Роман це тільки заради того, щоб не травмувати дитину. Однак, поставши перед вибором між Ольгою і Натусем, він керується батьківським інстинктом, і це почуття для нього стає вищим за все. А на питання сина: «*Тату, ти з нами?»* [1, с. 161], – батько відповідає: «*З вами, хлопчику, з вами»* [1, с. 161]. І саме в цьому діалозі остаточно підкреслюється спрямованість на добротворення позиції Романа щодо сина. Батько виконав

передусім свій обов'язок перед дитиною, хоча при цьому так і не зміг змінити свого становища в родині.

Зовсім іншу позицію щодо Натуся займає в п'єсі Христя. Головним у житті цієї жінки-матері є прагнення до красивого життя – за будь-яку ціну. Тактика її поведінки навмисно спрямована на те, щоб зробити Романа повністю залежним від неї та дитини: «*«...» ти бачив колинебудь, щоб якась чужа людина насіла на другу й робила з нею, що хотіла! Без усякого права, без логіки, <...>»* [1, с. 101]. Найстрашнішим є те, що мати заради досягнення власних намірів здатна не тільки розлучити Романа із сином, якщо той не погодиться змінити рід своєї діяльності: «*Раз вона сина робить ворогом батька за те, що той хоче наукою займатись, а не заробляти на неї гроші, – вона на все може піти»* [1, с. 134–135], не тільки налаштувати Натуся проти батька, а ще й отримує задоволення від власної перемоги. А дитина стає найголовнішим засобом маніпулювання. Негативне материнське виховання виявляється й у ставленні Натуся до батька. Та найстрашніше те, що свідомо підступна діяльність Христі з малих років породжує в синові ненависть до людей.

Отже, представлена модель родини, побудована на інтригах, хитрих маніпуляціях засвідчує, що саме товарно-грошові відносини здатні зруйнувати її, а почуття та обов'язки Романа – це ті чинники в руках Христі, якими вона вдало користується задля реалізації власного плану. Драматург, засуджуючи егоїстичну діяльність подружжя, закликає людей свідомо підходити до питання створення родини й спрямовувати процес виховання дитини на добро.

Спосіб життя й діяльності дійових осіб п'єси «Пригвождені» (на відміну від попередніх творів) уже настільки зрілий, цілісний та виважений, що й способи розв'язання окреслених проблем подані в обґрунтованих концепціях їхніх авторів.

Головним лихом у родині Лобковичів виступає спадкова хвороба її глави – професора Тимофія Наумовича, який свідомо передав її своїм дітям: «*Ти дав їм свою гнилу кров, <...>»* [1, с. 414], – констатує дружина. Та хоча такий учинок сприймається спочатку не як умисне злоторення, а як лихо. Лише пізніше з'ясовується, що Тимофій Наумович свідомо «пускав на світ» приречених на нещасливе майбутнє людей, бо був нібито впевненим у тому, що діти можуть народитися здоровими. Однак важливою в цьому плані постає позиція не представників старшого покоління, а молодшого, яка й чітко ілюструє модель майбутньої щасливої родини та вказує на прорахунки батьків: «*Ви як нас родили? Як? Будучи ворогами? Ненавидячи одно одного?»* [1, с. 442]. І в результаті їхній син Родіон зі свого гіркого досвіду виносить урок мудрості: «*Поживи отак, мовляв, років два вкупі, узнай його до нігтя, а тоді, мовляв, бери шлюб і дітей роди»* [1, с. 411]. Саме в цьому він бачить вихід із суцільного сімейного злоторчого існування дорослих людей, із «приреченості» їхніх дітей. Постійні й глибокі роздуми та

переживання Родіона виводять його на усвідомлення нових можливостей побудови міцної і щасливої родини («*Не в тому честь жінки, що були чи ні в неї любовники, а в її людському достоїнстві, в її людських якостях! Мені в ній не «честь» її потрібна, а жона, а людина, з якою я хочу дружно й чесно прожити життя і дітей родить*» [1, с. 441]). Саме тому Родіон переконаний, що він не має права продовжувати рід, оскільки також може передати своїм нащадкам спадкову хворобу. Однак піддатис явпливу слабкодухості – означає втратити прагнення бути високодуховним, а обрати легший, бездуховний шлях і спосіб існування задля реальності виживання – це повне обездуховлення людини.

Отже, для уникнення твердження про те, що реальність виживання повністю обездуховлює людей, модель родини, запропонована Родіоном, має чіткий фундамент, який повинен базуватися на свідомому ставленні до майбутнього, свого роду «модель громадянського шлюбу», котра дасть можливість людям випробувати себе в різних сферах та уникнути невиправних помилок та експериментів зі своїми спадкоємцями. Адже народження дитини не в любові, ніколи не забезпечить їй щастя в житті, а з віком може призвести до психічних ускладнень. Природа не допускає помилок та експериментів особливо, коли від їхньої реалізації страждають ні в чому невинні люди.

Зокрема, у центрі уваги п'єси «Закон» стає «експеримент» жінки з родинними стосунками.

Так, Інна, забезпечена дружина молодого професора, втративши здатність, але зберігши бажання мати дитину, виношує карколомний план: послати свого чоловіка до іншої жінки, щоб та народила їм дитину. І коли той спочатку не погоджується, дружина навіть вдається до шантажування: «*Але Пан тільки спробує мені щось... моментально не то що в оперетку, а в кафешантан піду!*» [1, с. 543]. Така поведінка Інни видається не тільки легковажною, а й егоїстичною щодо почуттів свого чоловіка. Більше того, Інна, здійснюючи свій план, навіть не задумується над його антигуманністю й ставленням до почуттів, здоров'я, а може й життя іншої сурогатної жінки-матері: «*Ми хочемо мати від неї твою дитину. От і все. Я тільки це знаю. Більш ніщо мені нецікаве й неважне*» [1, с. 550]. Але вона зрозуміла нищість свого вчинку лише тоді, коли не тільки не досягла бажаного, а ще й втратила чоловіка, переконавшись у тому, що закони високодуховного материнства й простого життя значно вищі за її егоїзм.

Панас Мусташенко, довго й терпляче підтримує родинний затишок, бо любить свою дружину. Він докладає максимум зусиль, щоб допомогти їй, оскільки відчуває і свою провину в тому, що поведінка Інни не тільки руйнує все те, що було побудовано ними за ці вісім років, але й життя іншої жінки, яка погоджується стати сурогатною матір'ю. Таким чином, Мусташенко прагне свідомо зберегти щасливу родини від розколу, врятувати її від непередбачуваних наслідків – він категорично проти експерименту, оскільки передбачає негативні його наслідки: «*Ми ж обоє все*

одно не витримаємо, й вийде тільки ряд безпотрібних неприємностей...» [1, с. 550]. І тільки сила кохання примушує Панаса погодитися на страшний план дружини. А коли він майже зреалізувався, всі передбачення Панаса справдилися – сурогатна-мати виявилася справжньою матір'ю, і родина розпалася. Чоловік зрозумів, що його життя змінилося – тепер він відчуває справжню високодуховну відповідальність за безпомічну дитину від тієї жінки, яка не йде проти природи. Панас відчув і високі почуття до Людмили. Тому він стає духовно вищим від своєї дружини: *«Крім того... я вже... почув себе батьком»* [1, с. 576]. І одухотворений закон природи знову виявляється сильнішим за почуття людини, але тепер він діє на добро й щастя нової, освітленої дитинством, родини.

Жертвою експериментальної ідеї Інни стає Люда, свідомість якої на початку п'єси заповнена добротворчими (хоча й деякою мірою наївними) намірами. Тому й не дивно, що вона закохалась у доброго від природи Панаса. Але, відчувши себе матір'ю, Люда відмовляється віддати дитину: *«Та мільйони мені давайте, та на шматки мене ріжте – не віддам! <...> Хто ж може краще виховати, як не мати?»* [1, с. 584]. І тут сила високого, справжнього материнства стає сильнішою за гроші й домовленості. Своєю поведінкою Люда засвідчує високодуховні моральні цінності життя, якими повинна керуватися кожна свідома жінка-мати.

Тобто, в п'єсі «Закон» В. Винниченка доводить, що й високодуховні закони материнства й ще вищі духом закони родини (любов, житейська мудрість, взаємодія й гармонія інтересів подружжя) та суспільства значно вищі за сліпу недалекоглядну необачність сурогатної матері й інстинкт фемінізованої жінки-діячки, за її примхливо-егоїстичне ставлення до почуттів найближчої їй людини.

Отже, драматургія В. Винниченка пропонує дослідникам різноманітні способи побудови родини: від нестійких, невизначених та експериментальних до навіть готових на руйнування минулого заради майбутнього. Зокрема, у п'єсах «Мemento» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» жінки виявляються безвільними, невизначеними у своїх позиціях, і тільки материнський інстинкт керує ними в процесі збереження родини, а їхні почуття до чоловіків і не надто сильні, і не надто стабільні. Чоловіки ж підпорядковують сім'ю (майбутню і теперішню) принципу «чесності з собою» та мистецтву. А основна функція родини у свідомості цих людей залишається за межами їхніх планів, теорій, адже вони перешкоджають її творенню, й не дозволяють побудувати щасливе майбутнє, у центрі якого – дитина. Немає чіткого підґрунтя й презентована модель родини в п'єсі «Натусь», адже вона побудована на безвільлі та батьківському інстинкті. Єдине, що об'єднує всі ці драми – дитина, котра виступає засобом маніпулювання як жінок, так і чоловіків.

П'єси «Пригвожені» та «Закон» засвідчують, що окреслені в них способи побудови родин не можуть піддаватися випробуванням та диким

експериментам, адже природа не приймає їх, а тих, хто йде проти неї – карає на безперспективність та самотність. Бо, як стверджує В. Винниченко, у фіналі твору «Закон» щасливими стануть тільки ті батьки, які живуть в ім'я любові. Саме такою в майбутньому драматург бачить модель щасливої родини. І від п'єси до п'єси у В. Винниченка вона представлена все чіткіше та виваженіше. Це зумовлено й часовим рамками написання творів, й автобіографічними рисами, і еволюцією поглядів самого драматурга, і свідомим прагненням до здатності вимірювати життя за принципами філософії щастя й злагодженості, які апробовані життям родин, поданих на сторінках його п'єс.

У цілому на основі проаналізованих творів можна виокремити 4 моделі: «життя заради мистецтва», «життя заради дитини», «експеримент заради майбутнього людства», «експеримент заради родини». Та перші 3 із них не виправдовуються життям, окрім останньої («Закон»), адже їхні творці настільки занурені у власні проблеми, що втратили можливість чути одне одного та потонули в безощадному егоїзмі, у гонитві за реалізацією високих матерій, а, отже, і не здатні побачити та усвідомити вічне – любов, дитина, родина, добробут. Однак окреслена проблема не вичерпується лише названими п'єсами, саме тому зміст інших стане матеріалом для подальших досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / В.К. Винниченко [упоряд. М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський]. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н.В. Зборовська. – К. : Академвидав. – 2006. – 504 с.
3. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка / Марія Зубрицька // Володимир Винниченко : у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : зб. статей / [гол. ред. Л.З. Онишкевич]. – Нью-Йорк. : Українська вільна академія наук. Комісія дослідження життя і творчості Володимира Винниченка, 2005. – 280 с.
4. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г.М. Сиваченко. – К. : Альтернативи. – 2003. – 280 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Макарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри менеджменту та соціально-гуманітарних дисциплін Криворізької філії ПВНЗ «Європейський університет».

Наукові інтереси: проблеми дитинства й материнства в літературі кін.ХІХ – поч. ХХ ст.

КОНЦЕПЦІЯ «ВСЕБІЧНОГО ВИЗВОЛЕННЯ» В «ЩОДЕННИКУ» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ольга МАТВЄЄВА (Ніжин)

У статті досліджується концепція «всебічного визволення» в «Щоденнику» Володимира Винниченка. Розгортання власного метапроекту В. Винниченка розпочинає з критики капіталістичного ладу, рухаючись до постулювання ідеї «всебічного визволення». Ця ідея, проектуючись на соціальне, національне та моральне визволення, є ключовою в теоретичній конструкції письменника й програмує стратегії соціального, національного та індивідуального буття. Реалізацію проекту «всебічного визволення» унеможливорює процес переростання практики більшовизму в тоталітарні схеми буття.

Ключові слова: Винниченко, концепція «всебічного визволення», «Щоденник»

The article examines the concept of 'overall liberation' in the 'Diary' by V. Vynnychenko. V. Vynnychenko begins developing his own metaproject with the critics of the capitalist system, then moves on to postulating the idea of 'overall liberation'. This idea, being projected on social, national and moral liberation, is the key one in the theoretical construction of the writer, and it programmes the strategies of social, national and individual existence. The process of transformation of the Bolshevik practices into totalitarian schemes of being makes the realization of the project of 'overall liberation' impossible.

Key words: Vynnychenko, conception of «comprehensive liberation», «Diary»

«Щоденник» Володимира Винниченка – особливе явище в українській літературі як за кількісними, так і за якісними параметрами. Він, документуючи пошуки Винниченка-художника, разом з тим документує пошуки Винниченка-мислителя. «Щоденник» являє собою специфіку теоретизувань митця, стратегії формування моделей буття. Логіка розгортання пошуків письменника така: перші щоденникові записи репрезентовані проблемами морально-етичного характеру; пізніший матеріал свідчить про звернення до філософської, соціальної та національної проблематики, що, у свою чергу, проектується на соціальну та національну моделі буття. Ідея «всебічного визволення» В. Винниченка з'являється в контексті моделі соціального буття, хоча є органічно введеною в проекти буття індивідуального та національного. Таким чином, можна стверджувати про моделювання в «Щоденнику» метапроекту буття, який програмується за допомогою ідеї «всебічного визволення».

Точкою відліку в конструюванні моделі соціального буття стала інтерпретація письменником українських Визвольних змагань та його участі в них. 23 червня 1919 року письменник зазначає: «Хочу писати щось подібне до історії української революції. Не знаю, що з того вийде. Працюється поки що добре» [2, с. 358]. Згодом автор приступає до реалізації цього задуму: «Я пишу історію відродження нашої державності в 1917-1919 роках. Таку саму історію пише багато українців. Чи не зробимо ми нудною цю історію для українського читача?» [2, с. 364]. І. Лисяк-Рудницький стверджує: «хоча згодом В. Винниченко пройшов світоглядну еволюцію, проте його розуміння української революції залишилося незмінним» [6, с. 70].

Ідея «всебічного визволення» – ключова в розгортанні моделі соціального буття: «визволення є необхідністю, є криком, є завданням революції, що не тільки соціальне, економічне, політичне визволення, але й національне мусить стояти активно в програмі дії кожного справжнього комуніста» [2, 464]. І. Лисяк-Рудницький наголошує на тому, що концепція всебічного визволення посідає «центральне місце в політичному світогляді Володимира Винниченка» [6, 70], а В. Солдатенко називає митця «одним із найяскравіших ідеологів соціального та національного визволення» [5, 23]. Сам же В. Винниченко в «Листі до українських робітників і селян» неодноразово підкреслював необхідність «самовіддано взятись до тяжкої, чорної, великої роботи соціального й національного визволення віками гнобленого нашого народу» [3, 64].

Формування моделі соціального буття письменник розпочинає з критики капіталістичного ладу. Винниченко констатує, що капіталістичний лад є несправедливим за своєю суттю й розглядає можливість його зміни: «І коли хоч одна душа пізнала злочинність сучасного [капіталістичного. – О. М.] ладу, то вже є один шанс на те, що ця душа прокладе інші нитки хотіння в будуче і тим змінить його» [2, 217]. Ідеться про те, що в основі капіталізму лежить соціальна несправедливість та насильство. В. Винниченко відкидає будь-які форми насилля та визиску, бо ще з «з дитинства... прийняв в душу собі зерно ненависти до соціального визиску», організувавши «те зерно в свідому, безоглядну, жагучу ворожість до соціального, політичного і всякого панства» [2, 352].

Критика капіталістичного ладу поєднує концепцію В. Винниченка з ідеями марксизму. Дослідники стверджують, що варіант марксизму В. Винниченка має свою специфіку. Зокрема С. Михида, аналізуючи Винниченків марксизм, зазначає, що «соціалістичні погляди Володимира Винниченка, його марксистське розуміння історії мали особливий характер» [4, 137]. Ю. Шаповал, посилаючись на діаспорну «Енциклопедію українознавства», наголошує, що «концепційно В. Винниченко визнавав марксизм, хоча на його ідеології сильно позначились впливи західноєвропейського лібералізму й гуманізму» [8, 112–113]. Найвлучніше варіант марксизму В. Винниченка охарактеризував І. Лисяк-Рудницький, який констатував, що від ортодоксального марксизму у Винниченка залишилися такі складові: «прагнення земного раю, неантагоністичного та безкласового суспільства, несправедливість капіталістичного ладу, міф пролетарської революції, візія майбутнього ідеального соціалістичного суспільства» [6, 76]. До критики капіталістичного ладу звертався Ш. Фур'є. На думку Ш. Фур'є, «капіталізм», в основу якого покладено приватну власність, що «породжує конкуренцію, анархію і соціальну несправедливість, потребує обов'язкового реформування». Учений розробив концепцію майбутнього справедливого суспільства, у якому пануватиме «соціальна гармонія» [9].

Таким чином, погляди В. Винниченка діалогізують з поглядами К.Маркса та Ш. Фур'є. Концепція В. Винниченка ґрунтується на ідеях повалення капіталістичного ладу та будівництві «світлого» майбутнього. У його «Щоденнику» (1917-1920) фігурує «ідея цілковитого знищення панування людей над людьми» [2, 259]. За В. Винниченком, суспільної гармонії можна досягнути знищення й соціальної кривди та насильства. Автор «Щоденника» створює візію майбутнього ідеального соціалістичного неантагоністичного суспільства: «Ми стоїмо на порозі дійсно великих змін у всій структурі України. Мене хвилює та картина, яку я нарисовую, картина перебудови всіх відносин, законів, богів, гріхів, понять, станів. Мені рисуються осяяні електрикою села в садках, пов'язані шосами, залізницями, пароплавами. Палаци-фабрики, храми-університети, городи без брудних убогих передмість, без тюрем» [2, 310].

За Винниченком, настав кульмінаційний момент боротьби двох світів – «старої буржуазної Європи» та «соціалістичної Советської Росії» [2, 320]. Україна опиняється в контексті цієї боротьби: «Капітал – стривожений, стурбований, zagrożений большевизмом – спішно мобілізує свої сили й рішуче стає до боротьби. І от у цій боротьбі й ми [українці. – О. М.] мусимо брати участь» [2, 320]. Для української нації настав момент самовизначення, «зголоднілість до державності» дала про себе знати [2, 273]. Тобто, В.Винниченко окреслює цю ситуацію як історичний шанс відродження державності революційним шляхом.

Програмуючи стратегії соціального буття, автор «Щоденника» звертається до інтерпретації феномена більшовизму. Ставлення до більшовизму було дуалістичним. На цьому наголошував І. Лисяк-Рудницький, аналізуючи суспільно-політичний світогляд В. Винниченка у світлі його публіцистичних писань [6]. Спочатку В. Винниченко рухається від позитивного потрактування більшовицької практики, констатує: «большевизм, навіть російський, з природи своєї немає ніяких матеріальних підстав до нищення нашої [української. – О. М.] національності. Коли впаде держава, як така (до чого прагне комунізм), то впадуть з нею всі засоби пригнічення, як соціального, так і національного» [2, 357]. Однак згодом В.Винниченко еволюціонував у своїх поглядах, прийшовши до усвідомлення того, що більшовизм успадкував від імперіалізму колонізаторський характер політики та шовінізм: «не віряться мені в таку залюбленість... комуністів у світовий соціалізм, – вони його віддадуть за свій імперіалізм. Хай не буде соціалізму, зате Росія матиме Україну, не советська, не соціалістична Росія, а яка будь, хоч би й монархічна, аби з Україною» [2, 336]. Крім того, В. Винниченко вірить у визвольний характер революції: «найкращий вихід – соціальна революція» [2, 356]. Його політична концепція ґрунтується на прагненні синтезу двох революцій української національної та комуністичної. У «Щоденнику» знаходимо рефлексії з цього приводу: «Провадити справу большевизму? Одягти його в

українську одягу? Згармонізувати, нарешті, ці дві великі сили в одну? О, коли б це вдалося і коли б я хоч вірив у те, що вдасться, що нас не роздушуть, не знищать і за цю гармонізацію не віддадуть націю на розтерзання...» [2, 328]. Соціальне та національне в концепції всебічного визволення органічно взаємопов'язані, соціальне визволення тотожне національному й навпаки: «пропоную в листі тій групі нашої партії, яка тепер творить урядову політику, рішуче стати на бік революції, на бік тих, хто бореться за соціальне визволення всього світу, чесно взяти цей прапор боротьби і рятувати за цю ціну свою національність» [2, 363]. Або в іншому контексті: «тільки наперед треба все ж таки в'яснити, чи, справді моя участь дасть користь справі. Але не тільки з соціального, але й національного боку. Українська нація повинна жити, повинна бути увільнена від усяких утисків, від усякого поневір'яння і знуцання, звідки б воно не походило» [2, 397]; «Переможе революція – виграє й національна справа. Переможе реакція – загине й національне визволення» [2, 452]. Врешті-решт, В. Винниченко опиняється перед дилемою, бо мусить усе ж таки обирати між двома полюсами, які не вдалося поєднати, злити в одне органічне ціле й реалізувати на практиці як конструктивну стратегію: «виходу не бачу, бо є тільки два виходи: або відмовитись бути українцем і тоді бути революціонером; або вийти зовсім з революції й тоді можна бути українцем. Ні того, ні другого я не можу зробити, і те й друге боляче мені смертельно. А з'єднати те й друге не можна, історія не дозволяє» [2, 445]. Отже, як бачимо, процес формування проекту соціального буття не мислиться Винниченком поза програмою національного визволення. Саме «національний» елемент визначає специфіку Винниченкової концепції «всебічного» визволення. У трактаті «Відродження нації» письменник неодноразово підкреслював, що «український народ бореться... у спільних революційних рядах» й одночасно «відроджується до національного життя» [1]. В. Солдатенко, аналізуючи суспільно-політичні погляди та революційну діяльність В. Винниченка, констатує: «В. Винниченко прагнув поєднати проблеми соціального й національного визволення українства, що й зумовило сутність теоретичних шукань і еволюцію його поглядів» [5, 30]. Тобто, ці два процеси – соціальне визволення та національне відродження – у контексті Винниченкової концепції соціального буття є визначальними та взаємопов'язаними координатами.

Проектуючи модель національного буття, письменник рухається від констатації фактів національної зради до розбудови стратегій захисту національної ідентичності й механізмів пробудження національної свідомості, які може забезпечити ідея «всебічного визволення». Цей процес можна реалізувати за умов національного визволення. О. Петрів, досліджуючи творчість В. Винниченка в контексті європейської соціальної філософії, з'ясувала: «Винниченко здійснював національні пошуки в основному навколо проблеми мови як сутнісної ознаки нації, проблеми

національної зради, відчуження індивіда від своєї спільноти та відродження нації» [7, 13]. Таким чином, розвиток ідеї національного визволення в «Щоденнику» письменника має схожу логіку. По-перше, автор актуалізував проблему національної зради: «[українська] шляхта, українське дворянство, згубила Україну, продавши національні права за свої класові інтереси... шляхта продажня; вона йде туди, де більше матиме впливу, грошей, гордості, задоволення різної амбіції» [2, 217]. До явища ренегатства, що було відкритою раною української нації, Винниченко апелював і в «Листі до українських робітників та селян», говорячи про «деяких українських комуністів, членів КП(б)У, які, щоб заслужити право бути «справжніми» комуністами, майже одреклися своєї національності, стали ренегатами й часом з більшою ворожостю виступають проти національних українських змагань, аніж самі не-українці» [3, 70]. По-друге, таке відчуження особистості від національного колективу трактується письменником як порушення закону буття: «великий, невмирущий закон «бути цінним для колективу» лишається на кожному місці. Бути цінним для інших і чесним з собою – це найвищі закони і найвища насолода для кожної людини. Змогли здійснити ці закони – це змогли мати щастя» [2, 482]. Третім вектором є доповнення В. Винниченкою власної концепції практичними формулами-настановами – «право на самовизначення», «право розвитку», «право на власну мову» [2; 331, 348]. Мова мислиться В. Винниченкою як ідентифікаційний код кожної нації, без неї «нема нації» [2, 324]. Процес відродження нації є головною метою для автора «Щоденника», навколо нього сфокусовано спектр ключових конструктів, таких як актуалізація «національної ідеї»: «Наша нація може відродитися тільки тоді, коли буде повернено інтереси селян до національної ідеї, коли відродження держави буде робитися в їхніх інтересах» [2, 369]; пробудження «національної та соціальної свідомості»: «ще довгий і трудний буде шлях революції й відродження нації. Ще будуть різні періоди різних влад, за яких буде викреслюватись і соціальна та національна свідомість, твердість і загартованість наших мас» [2, 481].

На думку В. Винниченка, початок революції підтвердив на практиці теорію релятивності: «постала погроза диктатури й переселення з лав депутатських у солдатські окопи... Законність захиталась. Ще раз наочно доказано, що на світі нічого абсолютного немає» [2, 253]. Відсутність абсолютів і догм стосується, насамперед, сфери моралі. Тому письменник актуалізував проблему морального визволення, яка є складовим компонентом ідеї «всебічного визволення» та програмує модель індивідуального буття: «заповіді, правила моралі не повинні навчати, силувати, вони можуть тільки організувати досвід інстинкту і розуму» [2, 356]. За В. Винниченкою, «перегляд моралі стає очевидно необхідним. І насамперед перегляд питання про рацію існування самої моралі як певного фактора життя, як регулятора різних сил» [2, 305]. Ідеться про

переосмислення християнської моралі, але не заперечення моральності як власне «регулятора» стосунків, що допомагає віднайти баланс, бо «аморалізм не є безморальність... І в тих, що ніби одкидають всяку мораль, є правила і навіть закони поведінки» [2, 305]. Звідси В. Винниченко приходиться до формули-висновку: «мораль виникла як регулятор сил, як направляюча, комбінуюча й організуюча...» [2, 289]. У цьому контексті однією зі стратегій проектування моделі соціального буття є введення правил-регуляторів, бо «немає ні одної групи людей без певних правил життя» [2, 305]. Таким чином, у Винниченковій концепції з'являється поняття «етики комунізму», яка наповнює модель індивідуального буття й водночас проектується на буття соціальне, коректуючи його схеми. Відсутність нормування буття за допомогою правил-регуляторів, розрив між дійсністю та задекларованими ідеями стають тим ферментом, що змушує В.Винниченка звернутися до аналізу проблеми етики комунізму. Нівелювання етичного кодексу призводить до ряду негативних наслідків: «така тактика деморалізує неміцні голови й душі середніх людей, які навіть щиро хочуть бути комуністами», «нехтування етичним моментом у комуністичній боротьбі робить з людей звичайних жуликів, шарлатанів..., ослабляє їхню волю і готує з них звичайних соціальних паразитів і визискувачів» [2, 454]. Такі явища є деструктивними, вони унеможливають досягнення соціальної гармонії. Автор констатує: «ніколи, мабуть, ще не було такої ідеологічної, психічної дезорганізації, дисгармонії, такої «нечесності з собою...» [2, 465]. Тут закладена глибока суперечність, адже «перевернуто догори ногами все, що здавалось непохитним, вічним, абсолютним і святим. Замість того проголошено, в словесних формах дано, нове, але незвичне..., не вкорінене в буденну практику...» [2, 465]. За таких умов має діяти система норм, що за точку відліку буде вважати пошук балансу, погодженості, рівноваги. Її відсутність, за В. Винниченком, мотивується тим, що «руські революціонери здавна відзначалися нехтуванням етичної чистоти, раз-у-раз вони хворіли на подвоєність слів і діл, на «нечесність з собою» і «мозговізм». І большевики-комуністи не уникли цього, і в них не вистачило сили бути охайними етично, до кінця послідовними, твердими й цільними» [2, 454]. Як наслідок: «ідея справедливості, соціальної й економічної рівності, ідея «правди» в масах захитана. Маса не можуть абстрагувати, не можуть робити аналіз законів революції... Вони будують свій світогляд на конкретних теперішніх явищах... Вони не можуть мислити як теоретики; революція, мовляв, принесе соціалізм, рівність, братерство, справедливість... Вони бачать, що комуністи-комісари беруть хабарі, крадуть, п'ють, розкошують, живуть як «буржуї», а робітники працюють, бідують, голодують. Де ж та рівність і справедливість?» [2, 455]. Отже, наявність етики взаємостосунків, за В.Винниченком, є умовою, необхідним конструктом для проектування моделей як індивідуального, так і соціального буття. Відсутність

нормування буття правилами-координатами етичної системи породжує соціальну дисгармонію та деструктивні явища з нею пов'язані (нечесність з собою, непогодженість слова і діла).

Рефлексуючи над практиками більшовизму, В. Винниченко простежує процес переростання їх у тоталітарні схеми буття, що унеможливило реалізацію проекту «всебічного визволення». У цьому контексті автор актуалізував проблему абсолютного централізму та бюрократизму в радянській системі. У трактаті «Революція в небезпеці» він писав: «національна політика РКП в Україні – це політика єдиної та неділимої» [6]. Подібні думки домінують у «Щоденнику»: «ніякі заслуги не можуть виправдати тої шкоди, яка цим централізмом наноситься живому життю, себто, революції. Революція мертвіє, кам'яніє, бюрократизується. Дух життя, боротьби, шукання, ламання і виникання зник» [2, 449]. Ідеться про глибоку суперечність, бо ці явища, за В. Винниченко, зовсім не корелюють з ідеєю «всебічного визволення», поняття «соціальної гармонії» дискредитується. Формула «советська влада» стає порожньою, існує тільки декорація, за якою прихований зовсім інший зміст: «є тільки українська «вивіска»,... з якої сміються, яку не поважають, не признають, топчуть» [2, 450]. Як доказ: «курс на єдину-неділиму фактично впроваджений і одночасне проголошування української державності викликає недовір'я до влади і ворожість з боку навіть комуністів. Урядової влади на Україні немає, є тільки декорація, з якої всі сміються. Неповага до інституцій влади викликає неповагу й до самої ідеї робітничо-селянської влади. Централізм і бюрократизм на Україні ще дужче загрожують революції...» [2, 450]. У публіцистичних творах письменника переважають схожі думки, зокрема в «Листі до українських робітників і селян» стверджується: «централізм стоїть у глибокій суперечності з програмою партії й тенденціями самої революції. Через те вся діяльність керуючої партії має дві сторони: одну – формальну, програмову, декларативну, другу – дійсну, реальну, не декларативну» [3, 70].

Констатація суперечностей цим не вичерпується. В. Винниченко звертається до вихідних положень теоретиків марксизму. К. Маркс та Ф.Енгельс проголошували, що комунізм відкидав у теорії та намірах святість авторитетів, роль особи в історії, що основою комуністичного вчення, етики, психіки, господарства, політики є колективізм. Проектуючи соціальну модель, автор «Щоденника» рухається від викриття глибоких суперечностей нового ладу до ідеї «всебічного визволення». Ідеться про відсутність зв'язку між теорією та практикою. В. Винниченко аналізує «протиріччя сучасності» за такою логікою. По-перше, стверджує існування авторитетів: «в дійсності ніколи дійсний авторитет персони не стояв так високо, як тепер, ніколи критика її не каралась так, як тепер, ніколи авторитетність влади, як тепер» [2, 460]. По-друге, наголошує на домінуванні індивідуалізму у всіх сферах буття: «індивідуалізм тепер грає

найбільшу роллю; «єдінолічіє» в органах управління й господарства, «єдінолічіє» в армії, в уряді, зведення колективів до ролі статистів при індивідах, – усе це є цілковите протиріччя з самим духом колективізму. Основа буржуазного капіталістично-мінового громадянства – індивідуалізм – стає основою діяльності і думання комуністичної партії» [2, 460-461]. Доктрина марксизму відкидала роль ідеї як перебудовувальна сама по собі громадянство, ідея є тільки організувальною формою соціального буття, вона народжується із самого громадянства. В. Винниченко підкреслює в «Щоденнику»: «у Росії при переведенні комуністичної революції ідея головним чином грає перебудовуючу роллю. Вона не виросла з самого громадянства, з внутрішніх взаємовідносин, з розвитку економічних і продукційних умов, а прийшла ззовні». [2, 461]. Ці суперечності проектуються на соціальну дисгармонію, не дають можливості реалізувати концепцію «всебічного визволення» на практиці. Звідси висновок В. Винниченка про підсумки своєї діяльності під час революції: «Шукав гармонії, – знайшов найбільшу дисгармонію, нечесність з собою. Не приймаю її, не можу прийняти. Шукатиму далі, вона мусить бути як не тепер, то пізніше» [2, 480]. Як бачимо, ідея «чесності з собою», яка є константою індивідуальної моделі існування В. Винниченка, з'являється і в концепції «всебічного визволення» як регулятор соціальних механізмів та групових взаємовідносин.

В. Винниченко в «Щоденнику» моделює метапроект буття, який програмується за допомогою ідеї «всебічного визволення». Ідея «всебічного визволення» поєднує всі моделі буття – індивідуальну, соціальну, національну – в системну цілісність. З'являючись у контексті моделі соціального буття, вона є органічно введеною в проекти буття індивідуального та національного. Концепція «всебічного визволення» має таку логіку розгортання. По-перше, письменник у пошуках соціальної гармонії конструює модель соціального буття в умовах кризи капіталістичного ладу, пропонуючи власний варіант синтезу двох революцій – української національної та комуністичної. По-друге, проектуючи модель національного буття, автор рухається від констатації фактів національної зради до розбудови стратегій захисту національної ідентичності й механізмів пробудження національної свідомості, які може забезпечити ідея «всебічного визволення». Цей процес можна реалізувати за умов національного визволення. По-третє, у контексті морального визволення актуалізує поняття «етика комунізму», що наповнює модель індивідуального буття й проектується на схему буття соціального.

Концепція «всебічного визволення» репрезентована як теоретична конструкція В. Винниченка. Програма її практичної реалізації зовсім не корелює з вихідними постулатами теоретичної побудови письменника. Адже, рефлексуючи над практиками більшовизму, В. Винниченко

простежує процес переростання їх у тоталітарні схеми буття. Це, у свою чергу, унеможливило реалізацію проекту «всебічного визволення».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Відродження нації / Володимир Винниченко. – Київ. – Т. 3. – 501 с.
2. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко. – КІУС: Едмонтон, 1980. – Т.1. – 483 с.
3. Володимир Винниченко Публіцистика / За заг. ред. Віктора Бурбели. – Нью-Йорк–Київ, 2002. – 371 с.
4. Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. Збірник статей / За заг. ред. Лариси Залеської Онишкевич. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 2005. – 279 с.
5. Громадсько-політична діяльність В. Винниченка (до 125-річчя від дня народження) / Збірник статей. – К.: ІПІЕНД, 2006. – 280 с.
6. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд В. Винниченка у світлі його публіцистичних писань / І. Лисяк-Рудницький // Сучасність. – 1980. – № 9. – С 66-78.
7. Петрів О.В. Екзистенціальні ідеї Володимира Винниченка у контексті європейської соціальної філософії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та історія філософії» / О.В. Петрів. – К., 2006. – 17 с.
8. Шаповал Ю. Доля як історія / Юрій Шаповал. – К.: Генеза, 2006. – С. 111-122.
9. Фур'є Ш. Вибрані твори в 3-х т. / Шарль Фур'є. – М.: Вид-цтво Академія наук ССРСР, 1951-1954. – Т. 1.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Матвєєва Ольга Олексіївна – аспірантка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: винниченкознавство.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПАТРІАНТСЬКОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Наталя МАФТИН (Івано-Франківськ)

У статті проаналізовано жанрово-стильові особливості прози В. Винниченка, написаної на еміграції (повісті «На той бік» та роману «Поклади золота»). Доведено, що пошуки письменника на терені інтенсифікації стилю відбувалися через вплив на структуру жанру. Зокрема, увиразнення стильової експресії значною мірою зумовлене наявністю в повістевій та романній жанрових структурах елементів новелістичного типу художнього мислення.

Ключові слова: стиль, жанр, експатріантська творчість, стильова експресія

The article has analysed the genre and stylish peculiarities of V. Vynnychenko's prose, written in emigration (the story «On the other side» and the novel «Gold deposits»). It has been proved that writer's search of the intensification style have been realized by means of his influence on the genre structure. Particularly, the intensification of the style expression is determined mostly by the presence of the novel type elements of the artistic mode of thinking in the story and narration genre structures.

Key words: style, genre, expatriate activity, style expression.

Серед прикметних рис українського літературного процесу ХХ ст., у тому числі його початку, і таке явище, як емігрантська література – “література у вигнанні” (В.Ходасевич), що творилася в Галичині та діаспорних центрах у Польщі, Чехії, Франції. У період міжвоєнного двадцятиліття вона була скерована на реалізацію місії збереження національної самості, розв’язання актуальних проблем розвитку, серед яких – проблема пошуку “великого стилю” – «grand styl’ю», (Д. Донцов), що силою вираження, експресії поривав би з “пораженчеством” (Ю. Липа) минулого століття й відповідав би на запити нового часу, виклики, поставлені перед українськими митцями тривожною добою. Проза В. Винниченка не належить парадигмі “мистецтва войовничого”, однак митець, звернувшись до філософських проблем, що хвилювали Європу, торував українській літературі шлях на широкі європейські виднокони, розбудовував межі духовного простору своєї батьківщини. Експатріантська творчість одного з найавторитетніших українських письменників засвідчила не тільки поглиблення філософського аспекту його творчості, але також і пошуки, спрямовані на інтенсифікацію стилю. Тому порушена в статті проблема – з’ясування жанрово-стильових особливостей експатріантської творчості В. Винниченка та пошуків письменником засобів увиразнення експресії стилю – важлива в аспекті дослідження стильової динаміки української прози міжвоєнного двадцятиліття. Прикметно, що в такому аспекті (маємо на увазі інтенсифікацію стилю через дії на структуру жанру) ця проблема ще не була предметом спеціальних студій, хоча специфіка романного мислення В. Винниченка експатріантського періоду ґрунтовно досліджена в монографії Г. Сиваченко [8]. Завдання нашої статті полягає в з’ясуванні ролі елементів новелістичного типу художнього мислення в посиленні експресії стилю повісті “На той бік” та роману “Поклади золота”.

Повість “На той бік” (“Нова Україна”, Прага, 1923, ч.11, 12) стала першим експатріантським твором В. Винниченка. Автор дав доволі промовисту назву твору, символічний код якої розкривається на різних рівнях поетики сюжету й композиції. Передусім заголовок стає ядром фабули, покладеної в основу сюжету. Відтак набута ним метафоричність спрацьовує й на жанровому рівні, виразно натякаючи на детективно-пригодницький елемент. Адже колишне світило медицини й ловелас, який старіє, викинутий на узбіччя життя революцією, погоджується кинутись у вир небезпечної пригоди – “на той бік”, де його власне життя може опинитися під загрозою, не тільки від захоплення вродою незнайомої жінки. Вернидуб не усвідомлює, що перейти кордон він прагне ще й тому, що хоче віднайти себе (по суті, це мандрівка на той бік себе самого – від маргінального статусу “колишнього світила медицини”, “старіючого ловеласа” – до центрального й значущого бодай у чиїсь пригоді). Однак символічний код заголовка уповні спрацьовує лише в кульмінаційній частині й вивільняє приховане досі від читача, однак таке властиве

Винниченкові-автору прагнення поставити персонажа віч-на-віч із власними “драконами підсвідомості”. Зрештою, “на тому боці” – влада більшовиків, влада, що якраз і сприяє вивільненню найбрутальніших інстинктів, тому “на той бік” може прочитуватись і як натяк на занурення в підсвідоме.

Початок твору натякає на жанрову парадигму традиційної для української класичної літератури повісті-тези (вір розпочинається з розмірковувань доктора про сенс людського життя), але з розгортанням сюжету повість набуває виразних ознак детективно-пригодницького жанру, причому різка “амплітуда коливань” характерна й для розвитку інтриги, і для розкриття внутрішнього світу персонажів. Якщо спочатку Вернидуб готовий ризикувати, аби допомогти Ользі лише перебраться на територію, захоплену більшовиками, тільки через обожнювання її краси, то, дізнавшись про справжню мету “місії” (молода жінка намагається потрапити в штаб південного фронту Червоної армії, щоб убити командуючого Машкова), він схиляється перед її патріотизмом і пропонує свою підтримку впродовж подорожі. Винниченко майстерно показує щирість намірів своїх персонажів, він правдиво змальовує ті безчинства, що творять більшовики на окупованій ними території, тому готовність персонажів на смерть в ім’я ідеї має переконливий вигляд – їхня позиція позбавлена дешевої патетики: “А ви коли-небудь думали, яке чуття повинно бути в людини, яка все життя пробула в ямі, яка чудом якимсь найшла змогу вилізти з неї й була скинена знову туди рукою, яка ніби має визволяти? Ви розумієте, яка ненависть повинна бути саме до Машкових і Леніних, які свою підлу, грабїжницьку, кацапську точку перехрещення сил виконують під прапором визволення? [2, с. 236]”. Та письменник-філософ робить акцент не на патріотичній домінанті: він прагне граничної “чесності з собою”, абсолютного оголення найпотаємніших порухів людських інстинктів, і зокрема чільного з них – інстинкту самозбереження, тому проводить персонажів через такі перипетії й випробування, у яких вони ледь не втрачають людського обличчя. Важливу роль відіграє тут і “внутрішній” сюжет твору – своєрідна діаграма світосприйняття: від “нової філософії життя”, яку виробив для самозбереження в умовах більшовицької окупації колись успішний доктор медицини – до осягнення через зустріч із Ольгою та несподіваної пригоди, що трапилась із ним “на тому боці”, істини: “є щось у житті, що більше за саме життя”. Однак спочатку доля зіграла з Верходубом злий жарт: його “ідею” випробувало на міцність саме життя. Винниченко зриває всі романтичні серпанки з найглухіших закутків людської душі. Саме цій меті слугує й композиція твору. У першій частині повісті персонаж перебуває в полоні чарів жіночої краси, власних сентиментально-розніжених спогадів і почувань (недаремно ж чарівну незнайомку він називає Наядою – сам доктор жартома пояснює Ользі особливу силу вічної жіночності істот, що були колись янголами: “Такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви, криваві, безкровні, всякі.

Сила жіночності в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол. Через них стають і героями, і злочинцями одні й ті самі люди” [2, с. 208]). Згодом, потрапивши до рук більшовицької банди, він утрачає свій оптимізм, його настрої й переконання бліднуть, доки не змінюються на абсолютно протилежні. На зміну зачарованості Ольгою приходить спочатку роздратування, а невдовзі й глуха ненависть: “Навіщо він зв’язався з цією невідомою, пришелепуватою, фанатичною дівчиною? [2, с. 268]”. Якщо в першій частині твору своєрідним лейтмотивом стає погляд “наяди” – “пара дивних, синіх очей”, що можуть підкоряти собі всіх і все, то в другій частині твору серед бруду й жорстокості дикунів-каторжан, якими і є “більшовицькі лицарі”, погляд викликає лише цинічні репліки й регіт. Цей лейтмотив поступається іншому, реалістичнішому – неприємному звукові гостріння кишенькового ножика (ним збирається бідолашна дівчина рятувати свою честь). Винниченко, як завше, робить кожну деталь значущою й промовистою для вияскравлення художнього задуму: дівочий стан без корсета, випадкові дотики до нього в дорозі у першій частині твору хвилюють доктора, у другій же, коли доводиться тулитися на купці брудної соломи в більшовицькій тюрмі, викликає огиду: “Те, що без корсета, особливо було неприємне” [2, с. 275]. Персонаж тепер розуміє, що життя для нього – найважливіше, він прагне жити будь-якою ціною, навіть ціною зради. Від остаточного морального падіння Верходуба рятує тільки випадок: комісар, якому він збирається розповісти про свою “непричетність”, виїхав у якійсь важливій справі.

Слід зауважити, що на рівні поезики жанру саме задіяння випадковості як категорії буттєвого досвіду в сюжетному розгортанні тексту характерне для новелістичного типу художнього мислення (у той час як для жанру повісті важливим є причинно-наслідковий зв’язок). Випадковість зумовлює, зрештою, у повісті Винниченка всі сюжетні перипетії. Навіть трансформація поведінкової моделі персонажа відбувається завдяки випадку: Верходуб випадково побачив, як від конвульсивних ридань здригаються плечі тієї, котру він подумки називав “пришелепуватою фанатичкою”. І коли дівчина зізналася, що страшенно боїться смерті, “доктор раптом почув, як у серце прожогом з несподіваною силою ударила якась гаряча болюча хвиля, і все тіло стало дивно наливатися пекучим, дзвенячим жалем. Не стало Наяди, не стало Шарлотти Корде, не стало фанатичної дівчини. Тут коло нього лежала рідна-рідна йому істота, така самотня разом із ним, така упокорена, розчавлена, така засуджена на розп’яття” [2, с. 280]. Тваринне бажання вижити, що майже перемогло в душі доктора, трансформується в бажання рятувати близьку йому людину. Верходуб виявляє неабияку мужність, геройство й спритність, рятуючи Ольжине та власне життя. І коли померзлі й голодні втікачі відчули себе нарешті в безпеці, доктор тепер твердо знав, що життя – безцінне, однак усе ж таки є щось, за що можна його віддати.

Як бачимо, моделюючи сюжет свого твору в координатах жанру повісті, В. Винниченко задіює в структурі жанру елементи новелістичного типу мислення: адже мандрівка “на той бік” – це розповідь про неймовірну подію, що відбулася. І саме наявність таких елементів дає авторові змогу міцно стиснути пружину інтриги, показати персонажів у момент психологічного “зламу”, зрештою, навіть застосувати властивий новелістичному жанрові “вендепункт”. А це все разом спрацьовує на увиразнення експресії стилю, його динаміки.

Рисами новелістичного мислення виразно позначений і роман “Поклади золота”. Спочатку письменник планував дати назву новому творові “Загублений рай”, однак на час завершення роботи визріла інша назва, не менш промовиста й значуща для вияскравлення центральної ідеї. Щодо первісної назви, під якою виношувався задум роману, то вона, як слушно підкреслює Г. Сиваченко, виявила топос “втраченого раю” як психічну травму й глибинну “прафабульну основу” творчої долі письменників-експатріантів 20–30-х рр. Сам же Винниченко занотував у “Щоденнику”: “Здається, можна дати назву романові “Загублений рай”. Усі, вся Європа, всі кляси й усі її члени тужать за тим раєм, з якого вигнав їх бог війни з вогненно-гарматним мечем. Кожен тужить за тою чистотою, незайманістю, яка була в нього. В кожного та чистота, той рай були різні, часто ворожі одні до одних, але вони були, як такі, чи здаються, що були, кожний знову-таки тужить по-своєму за загубленим” [5, с. 80].

Непроста доля вигнанця судилася й самому романові: десять місяців рукопис пролежав у шухляді, аж доки харківське видавництво РУХ довідалося про новий твір шельмованого, але від того не менш популярного в СРСР автора. На прохання видавництва письменник надіслав рукопис в Україну. Однак надії Винниченка на друк роману не справдилися: цензура протримала рукопис майже рік, після чого твір було заборонено друкувати. Партійні функціонери визнали його шкідливим для радянського читача, бо ж Винниченко, як було зазначено в рецензії, засудив “весь провідний зміст наших провідних думок”. І роман залишався в архівах письменника аж до 1988 року (діаспорне видання в Нью-Йорку). 1991 року твір вийшов російською мовою в Москві – “Золотые россыпи” (Чекисты в Париже)”. Український читач знайомий з романом за журнальною публікацією (Березіль, 1991. – №3–5).

“Поклади золота” – твір, що належить до нечисленної в українській літературі початку ХХ ст. жанрової парадигми “соціально-детективного” (Г. Костюк), “авантюрно-детективного” (Г. Сиваченко) роману. Українській дореволюційній літературі цей жанр був узагалі невідомим. У пореволюційну добу впровадив й утвердив його в нашій літературі саме Винниченко. Започаткований ним жанр уже в другій половині 20-х років знайшов своїх послідовників, серед яких – Ю.Смолич (“Фальшива Мельпомена”, “Господарство доктора Гальванеску”, “Останній Ейджевуд”) та

В. Владко (“Аргонавти всесвіту”). Однак в умовах тотального наступу соцреалізму цей жанр був приречений – його нове життя почалося аж у 60-х роках.

Винниченкові майстерно вдалася гостра фабула з незвичайними конфліктними ситуаціями, шахрайськими аферами. Тому Г. Сиваченко справедливо зауважує наближеність композиційно-сюжетної структури твору до пікаресного роману: “Однією з визначальних прикмет крутійського роману, особливістю його композиції є вставні новели, що входять одна в одну за принципом “матрьошки” [...]. Саме подібна пікаресна схема і покладена в основу “Покладів золота” [8, с. 115]. Митець потужного таланту з філософським підходом до світу й творчості, Винниченко вдало використав цю схему далеко не тільки задля зовнішнього ефекту незвичайного: вона слугує авторові для вияскравлення чільної соціальної, філософської й моральної проблематики доби.

Символіка назви роману закоріненена в авторській рецепції України як світового скарбу духовних і матеріальних цінностей. Це також відкривається й центральним персонажам твору – Лесі (Ользі Іванівні) й акторові Нестеренку, котрий волею випадку опиняється в епіцентрі перетину інтересів як окремих шахраїв, так і потужних розвідок.

Усі сюжетні лінії, колізії й зіткнення персонажів моделюються автором довкола полювання за документами, що свідчать про відкриті в Україні в часи революції поклади золота: “І комбінатор Фінкель, і злодій-рецидивіст Крук, і колишній офіцер Терниченко, і чекіст Загайкевич, і чекістка “з психологією” Соня, яка живе під прізвиськом Кузнєцова, і сенатор Реньє – всі, хто виявився втягнутим у безкінечну коловерть навколо документів, у яких нібито приховано таємницю золотих покладів в Україні, поводяться згідно з правилами гри та містифікації” [8, с. 116]. Кожен із них має свої плани щодо скарбу – Терниченко мріє про “ательє щастя”, своєрідний шахрайський заклад, у якому людині даватимуть ілюзію щастя, Фінкель – про власне збагачення, сенатор Реньє – про міністерський портфель та славу рятівника Франції, економіка якої виснажена війною. Винниченко задіює в структурі роману суто новелістичний сюжетний принцип кумуляції – нанизування-поєднання однорідних подій і персонажів, наділених аналогічними функціями, що веде у фіналі до різкого сюжетного зламу. За добродієм Кавуненком, що є, на переконання всіх зацікавлених у справі українського золота, насправді чекістом Гунявим, котрий викрав документи й утік з України, таємно полюють дві групи: з одного боку, чекісти Соня й Загайкевич, з іншого – Фінкель, Крук, Терниченко, Леся, Реньє. Схема поведінки двох груп персонажів-антагоністів подібна: на противагу чекістці Соні, котра має звабити Гунявого й викрасти в нього документи, у структурі сюжетних ходів задіяно вродливу співмешканку Терниченка – Лесю. Однак дивна поведінка Гунявого викликає в Лесі співчуття, що згодом переростає в кохання. Карколомні погоні, закипання пристрастей, хитроплетіння

інтриг – і нарешті різкий сюжетний злам, суто новелістичний поворот, заснований на принципі “казусу”, непорозуміння, що перекреслює сподівання ласих на українське золото авантюристів. Усі почувають себе обдуреними, крім Лесі й Нестеренка, адже вони знайшли справжні поклади духовного золота – кохання й усвідомлення потреби повернутися на батьківщину.

Таким чином, у структурі роману, обтяженій, на перший погляд, кількістю персонажів, що з калейдоскопічною швидкістю змінюють рольові маски, важливу сюжетоорганізувальну функцію виконують елементи новелістичного типу художнього мислення. Саме завдяки вставним новелам Винниченкові вдається не заплутати читача в історіях перевтілень його персонажів, відтак – зберегти напругу викладу й динаміку розгортання подій. Важливу роль тут також відіграє суто новелістичний принцип кумуляції – нанизування-поєднання однорідних подій і персонажів, наділених аналогічними функціями, що веде у фіналі до різкого сюжетного зламу. Типово новелістичним є й різкий ситуативний поворот, заснований на принципі “казусу”, застосований автором у фінальній частині роману.

Отже, серед жанрово-стильових особливостей експатріантської прози В. Винниченка можна виділити двоєдиний вектор пошуків: поглиблення філософських начал (“Лепрозорій”, “Сонячна машина”) у поєднанні із зацікавленням авантюрно-детективним жанром (“На той бік”, “Поклади золота”). Саме зацікавлення останнім (ознаки цього жанру знаходимо і в композиційній структурі романів “Сонячна машина” та “Лепрозорій”) свідчить про пошуки прозаїком способів увиразнення експресії стилю. Прикметно, що інтенсифікація стилю (зокрема в проаналізованих нами творах) відбувається через вплив на структуру жанру: зокрема введенням елементів, характерних для новелістичного типу художнього мислення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білецький О. Літературно-критичні статті / О. Білецький. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
2. Винниченко В. На той бік / Володимир Винниченко // Винниченко В.К. Раб краси: оповідання, повість, щоденникові записи. Для ст. шк. віку / упоряд., передм., приміт. В.С. Панченка. – К.: Веселка, 1993. – С. 193–290.
3. Винниченко В. Поклади золота / Володимир Винниченко // Березіль. – 1991. – №3 – С. 20–119; №4. – С. 11–79; №5. – С. 13–76.
4. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового: В.Винниченко і С.Пшибишевський / Т. Гундорова // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 65–79.
5. Костюк Г. Про “Поклади золота” / Г. Костюк // Березіль. – 1995. – №5. – С. 76–84.
6. Мафтин Н. Експатріантська творчість Володимира Винниченка / Наталя Мафтин // Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008. – С. 125–141.
7. Сиваченко Г. Текст роману в контексті історії і долі / Г. Сиваченко // Вітчизна. – 1999. – №5–6. – С. 81–85.

8. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст / Г.М. Сиваченко. – К.: Альтернативи. – 2003. – 280 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мафтин Наталія Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукові інтереси: літературний процес 20–30-х років ХХ століття; поетика жанру новели.

ОТАМАНЩИНА ЯК ІСТОРИЧНЕ ЯВИЩЕ: ПОГЛЯД ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА СИМОНА ПЕТЛЮРИ

Юрій МИТРОФАНЕНКО (Кіровоград)

У цій статті робиться спроба проаналізувати погляди двох лідерів Директорії на один з найсуперечливіших феноменів українського суспільного руху 1918 – 1919 рр.

Ключові слова: отаманщина, отаман, девіантність, Директорія, отаманські формування.

This article runs about the attempt to analyse the points of view of two leaders of the Directory at the most contradicting phenomenon of the Ukrainian public movement in 1918 – 1919.

The key words: atamanship, ataman, Directory, deviation, ataman's group.

Отаманщина як історичне явище Української революції доби Директорії лишається малодослідженою та контроверсійною проблемою в історіографії модерної української історії. Попри очевидну актуальність проблеми цей феномен як особливий відтінок Української революції вивчили недостатньо. Серед дослідників, які приділили значну увагу одній з найприкметніших рис доби Директорії, варто відзначити праці В. Винниченка [2], О. Вишнівського [3], М. Стахіва [18], В. Солдатенка [17], С. Литвина [9], Р. Ковалю [7], М. Середи [16]. Окремих аспектів історії отаманщини торкаються В. Лозовий [11], В. Сідак [15], П. Гай-Нижник [4], Я. Тинченко [19], М. Ковальчук [7], В. Лободаєв [10], Д. Архірейський [1].

Метою пропонованої наукової розвідки є спроба здійснити компаративістичний аналіз поглядів В. Винниченка та С. Петлюри на сутність отаманщини, її місце та значення в історії Української революції.

Джерельною базою статті є актові та нарративні джерела, зокрема, праця В. Винниченка “Відродження нації”, у якій автор значне місце відвів аналізу процесів отаманщини. С. Петлюра не написав книги, присвяченої історії Української революції, однак з виданих ним наказів, текстів публічних виступів, епістолярної спадщини можна мати уявлення про його ставлення до цього історичного явища революційної доби [13, с.518 -521; 14; 4, арк. 40 зв].

Зазначимо, що дефініція “отаманщина” використовується автором для позначення виявів девіантного мілітарного суспільного руху, який полягав у невідповідності отаманських загонів національного спрямування політичній та військовій владі УНР, незважаючи на її офіційне визнання. Свідомо наголошуємо на цьому, оскільки частина науковців і публіцистів вкладає у концепт “отаманщина” інший зміст [7]. Вони використовують це поняття для характеристики діяльності будь-яких повстанських загонів під керівництвом отаманів, звертаючи увагу передусім на структурну одиницю, отаманський загін. Таким чином, відбулося спотворення первинного змісту дефініції “отаманщина”, що й призвело через довільне використання цього поняття до ототожнення цього деструктивного явища з повстанством, яке мало позитивний зміст.

Сучасниками та першими дослідниками феномена поняття “отаманщина” застосовувалося не для позначення організаційної форми, а для характеристики змісту діяльності повстанських частин, іноді й кадрових, які виступали проти Директорії. Зокрема, зазначалося, що подібні загоны «хворіли на отаманщину», тобто допускали вияви свавілля та невиконання наказів. Автор є прихильником первинного значення терміну “отаманщина”. Тим більше, що В. Винниченко та С. Петлюри використовували цю дефініцію для характеристики негативної діяльності військових формувань національного спрямування, які допускали свавільні дії та невиконання наказів.

Незважаючи на те, що В. Винниченко та С. Петлюра були постатями, які мали діаметрально протилежні погляди на роль отаманщини в історії Української революції, існували моменти, що були спільними для обох політиків у розумінні цього суспільного феномену. Зокрема, і В. Винниченко, як голова Директорії і С. Петлюра як Головний Отаман, більшою мірою, причетні до генезису отаманщини. Незважаючи на значні розходження у визначенні сутності явища, вони відзначали негативний вплив отаманщини на долю національно-визвольних змагань 1917 – 1921 рр. Лідери Директорії критикували окремих представників цього феномена, наприклад,

П. Болбочана та В. Оскілка [13, с.517-518; 2, с.181]. В. Винниченко та С. Петлюра розрізняли отаманщину та повстанський рух як негативний та позитивний прояв української революційної стихії [2, с. 365; 13, с. 518]. До речі, це властиво й іншим учасникам національно-визвольних змагань 1917 – 1921 рр. [3; 12] На жаль, їхня позиція далеко не завжди враховується дослідниками отаманщини та повстанського руху революційного періоду в Україні [7]. Крім того, отаманщина як деструктивний чинник негативно вплинула на політичну долю В. Винниченка та С. Петлюри, хоча Головний Отаман деякий час успішно використовував отаманські формування для реалізації власного бачення розвитку Української революції у 1918 – 1919

рр. Нарешті, отаманщина не дала змоги обом політикам реалізувати свої наміри, щоправда через вплив різних чинників.

Однак існує й ряд суттєвих відмінностей в оцінці отаманщини двома національними лідерами УНР 1918 – 1919 рр. Перша – це розуміння сутності отаманщини як історичного явища. В. Винниченко вважав отаманщину особливим режимом військової диктатури, впроваджені С. Петлюрою ще в грудні 1918 р. С. Петлюра розумів під отаманщиною процес взаємодії Директорії з «випадковими формуваннями отаманів». На його думку, в історії взаємодії отаманів з владою треба виокремити два періоди. Позитивний, коли було повалено Гетьманщину та не допущено поширення в УНР більшовизму. Він припадає на листопад 1918 р. – січень 1919 р. Другий – негативний: коли керівники отаманських формувань виявляли «інтенції до переворотів» та проводили деструктивну діяльність, виступаючи проти Директорії [13, с.517-518].

Друга відмінність полягає у підходах до використання отаманщини для розвитку революційних процесів в УНР після перемоги над Гетьманщиною. Наприклад, В. Винниченко як голова Директорії намагався негайно підпорядковувати військові формування політичній владі та обмежити права отаманів, наданих їм в умовах антигетьманського повстання для встановлення влади Директорії на периферії. Він закликав приборкати отаманщину, тобто керівників самочинних та слабо координованих отаманських формувань, які мали відмінну ідеологію та стратегію, вживши для цього найсуворіших заходів. Саме в діях «безконтрольних та безвідповідальних отаманів» В. Винниченко вбачав найбільшу загрозу для Української революції вже на початку 1919 р [2, с.185]. Тому й пропонував негайно, при перших виявах невиконання наказів, покарати винних та позбавити отаманів права керувати територіями, передавши владу виборним органам. В. Винниченко вимагав від С. Петлюри як Головного Отамана покарати тих ватажків, які перешкождали діяльності місцевих органів влади, діяли всупереч постановам Директорії та Ради Міністрів [2, с. 179–184].

Однак С. Петлюра вбачав в отаманах потенціал та надію Директорії. На його думку, отаман як народний ватажок персоніфікував «душу козацьку» й був кращим командиром для молодого революційного війська, ніж «талановитий генерал». Він мислив, що молоде революційне національне військо «не можна творити трафаретами регулярщини, забуваючи про вимоги часу та історичні ситуації» [13, с. 518]. Саме тому намагався використовувати при розбудові армії отаманські загони, за його визначенням «випадкові формування», які утворилися під час боротьби з Гетьманщиною [2, с. 518].

Крім того, на прикладі отаманів С. Петлюра збирався розв'язати кадрову проблему, яка виникла після усунення від влади колишніх офіцерів та членів гетьманської адміністрації. Під час виступу на засіданні

Надзвичайної сесії Київської губернської народної ради 30 грудня 1918 р. він зазначив: «Коли у мене на фронті не було отаманів у війську і я бачив, що роботу отамана може виконати прапорщик, я робив отаманом прапорщика. Коли не було сотника, я робив старшиною фельдфебеля. Так нам треба робити і в адміністративній галузі» [4, арк. 40 зв].

На думку, В. Винниченка С. Петлюра використав отаманщину для втілення в життя власних політичних амбіцій. До речі, особисто Головний Отаман не спростовував цей закид свого колишнього соратника та опонента. С. Петлюра визнавав, що свідомо використав отаманщину, яка була породженням певних історичних обставин, для реалізації власної політичної програми. Її мета полягала у недопущенні поширення в Україні більшовизму, до чого прагнув В. Винниченко.

Доказом успішного застосування С. Петлюрою отаманщини є ситуація, яка склалася після завершення роботи найвищого законодавчого органу УНР – Трудового Конгресу. Трудовий Конгрес відкинув систему рад, запропоновану В. Винниченком, проте він і не ухвалював рішення про передачу влади отаманам. Однак вона переходила до них автоматично, як до представників реальної влади. Склалася ситуація, яку влучно охарактеризував В. Винниченко: «У той час поки Директорія виробляла основні засади своєї політики на Україні вже сформувалася нова система влади, новий режим, який базувався на владі отаманів, які вирішували військові, соціальні, політичні, національні справи» [2, с. 182].

Підтвердженням слів В. Винниченка виглядає своєрідне тлумачення С. Петлюрою рішень Трудового Конгресу щодо програми наступних дій, а також її виконавців: «Трудовий Конгрес завершено, він висловив довіру та вдячність Директорії. Конгрес залишає на майбутній час Директорію, доручивши їй організацію оборони України від ворога та захист незалежності У. Н. Р. У своїй постанові Конгрес кличе отаманів та армію до роботи. Конгрес більшістю висловився проти совдепів. Всяка агітація за них розвалює нашу молоду республіку і не повинна допускатися» [6].

Після цього В. Винниченко усвідомив, що втратив вплив на керування процесами в УНР, тому ультиматум представників Антанти про свій вихід зі складу Директорії використав як привід для відставки. На перші ролі в Директорії висунувся Головний Отаман С. Петлюра. Згодом В. Винниченко саме отаманщину назвав головною причиною ліквідації моделі ефективної організації влади, яка поєднувала б національні та соціальні інтереси української нації. Безпосередніми винуватцями були С. Петлюра та реакційні отамани [2, с. 195–196].

Цікаво, але згодом і сам С. Петлюра визнав отаманщину непоборною силою, яка не дозволила реалізувати заплановане, що призвело до поразки Директорії. Щоправда, на відміну від свого опонента, він назвав інші причини трансформації отаманщини з опори своєї влади в деструктивну силу. На думку Головного Отамана, цей феномен був породженням

історичних обставин, до яких додалися психологічні й ментальні чинники, притаманні колишнім повстанським ватажкам: авантюризм та амбітність. Він наголошував, що багато хто з отаманів неправильно розумів його наміри або використовував надані йому повноваження для реалізації егоїстичних або вузькокорпоративних інтересів [13, с. 518].

По-різному В. Винниченко та С. Петлюри оцінили місце отаманщини в історії національно-визвольних змагань. В. Винниченко одним з перших привернув увагу до феномена отаманщини. Він навіть виокремив її в один негативний для УНР період, котрий охарактеризував як панування безконтрольності, безвідповідальності, жорстокості, відсутності спланованої програми розбудови української державності. Система, при якій отамани верховодили зверху-донизу, незважаючи на рішення, що приймалися вищою владою, призвела до втрати широкої соціальної бази підтримки Директорії й стала головною причиною поразки Української революції 1919 року. Отже, склалася своєрідна форма військового-диктаторського режиму, який ліквідував демократичні здобутки УНР. Засновником отаманщини він вважав Симона Петлюру, бо той виступив проти підпорядкування армії політикам. Незважаючи на певну суб'єктивність оцінок, підходи до проблеми В. Винниченка не втратили актуальності для дослідників. Натомість акцентування уваги на проблемі отаманщини сприяли розгортанню подальшої дискусії, спонукали до пошуків нових джерел для перевірки запропонованих автором суджень.

Погляди С. Петлюри на історичне значення отаманщини відрізнялися від думок свого опонента. У цілому, критично оцінюючи отаманщину, він підкреслив, що на певному етапі вона була корисною для Української революції. Щоправда, не пояснив у чому саме. Дозволимо припустити, що користь отаманщини він убачав саме у ліквідації намірів В. Винниченка запровадити в УНР систему «трудоих рад», які Головний Отаман уважав поширенням більшовизму. Будучи підлеглим В. Винниченку, а також поступаючись йому ораторськими здібностями та авторитетом у політичних колах, С. Петлюра здобув популярність серед війська, основу якого становили саме отаманські формування. Більшість з них були противниками експериментів В. Винниченка й визнавали першою особою в державі саме С. Петлюру, що й висунуло того на перші ролі в Директорії. Фактично, це була друга перемога С. Петлюри над своїми політичними опонентами за допомоги отаманських формувань. Він і надалі збирався надавати підтримку повстанським ватажкам. Але невдовзі отамани виступили вже проти політики самого С. Петлюри. Саме тоді Головний Отаман був змушений розпочати боротьбу з отаманщиною, яка виокремилася з повстанського руху в цілком своєрідне явище.

Оцінка С. Петлюрою отаманщини як історичного феномена має надзвичайно важливе значення для істориків. Отаманщина була прикметною рисою військово-політичного життя УНР протягом усього

1919 р., періоду перебування С. Петлюри при владі, тому він мав можливість досить ґрунтовно оцінити її.

Для С. Петлюри отаманщина була одним з інструментів при організації військової та внутрішньої політики. На відміну від своїх критиків, він не вважав, що ця форма девіантного суспільного руху відіграла суто негативну роль в історії визвольних змагань. При оцінці цього явища С. Петлюра намагався бути об'єктивним, наводячи як позитивні, так і негативні наслідки отаманщини. Хоча й суперечливою виглядає його думка про користь цього явища для процесів українського державотворення у період 1918 – 1919 рр., однак при цьому необхідно враховувати особисті мотиви. Недопущення втілення в життя ідеї «трудових рад» В. Винниченка він уважав основним здобутком своєї діяльності в січні – лютому 1919 р. У подальшому, С. Петлюра визнав негативний вплив отаманщини на процеси боротьби за збереження незалежності, а також власну неспроможність подолати її шкідливі вияви та наслідки.

Отже, зіставлення поглядів В. Винниченка та С. Петлюри на отаманщину уможливорює глибше зрозуміти місце цього суспільного феномена в історії національно-визвольних змагань у 1918 – 1919 рр. Щоправда, оцінкам обох національних лідерів властива суб'єктивність, а наведені аргументи та висновки викликають неоднозначне трактування й потребують ретельної верифікації. Проте неупереджений аналіз поглядів керманічів Директорії, виявлення подібностей та суперечностей у їхніх оцінках сприятиме об'єктивному системному аналізу отаманщини як складного історичного явища.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архирейський Д. Поняття «отаманщина» у контексті досліджень Української революції 1917 – 1921 рр. // IV наукові читання, присвячені пам'яті Д. П. Пойди. – Д: Вид-во ДНУ, 2002. – С.140–144.
2. Винниченко В. Відродження нації: В 3-х частинах. – Ч. 3. – К.: Видавництво політичної літератури, 1990. – 542 с.
3. Вишнівський О. Повстанський рух та отаманія. – Детройт, 1973. – 62 с.
4. Гай-Нижник П. Отаманщина в період Директорії УНР: соціальна база, роль і місце в національно-визвольній боротьбі // Література та культура Полісся. – Вип. 50. – Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2010. – Режим доступу до журн.: <http://hainyzhnyk.mylivepage.com>.
5. Державний архів Київської області (ДАКО). – Ф.Р – 2798 (Канцелярія Київського Губернського Комісара УНР). – Оп. 1. – Спр. 36.
6. Друг народа. – 1919. – 23 січня.
7. Коваль Р. Повернення отаманів Гайдамацького краю. – К.: Діокор, 2001. – 288 с.; Коваль Р. За волю і честь. – К.: Діокор, 2005. – 404 с.
8. Ковальчук М. Симон Петлюра та військова опозиція в армії УНР 1920 – 1921 рр. // Український історичний журнал. – 2005. – № 1. – С. 97 – 108.
9. Литвин С. Феномен отаманщини в українській історіографії // Воєнна історія. – 2006. – № 4-6. Режим дост. до журн.: http://warhistory.ukrlife.org/4_6_06_1.htm

10. Лободаєв В. Революційна стихія (Вільнокозацький рух в Україні 1917 – 1918 рр.). – К.: Темпора, 2010. – 672 с.
11. Лозовий В. Українська революція та українська ментальність (1917 – 1921 рр.) // II Міжнародний науковий конгрес українських істориків «Українська історична наука на сучасному етапі розвитку». В 2 Т. Т. 2 – Кам'янець – Подільський, Київ, Нью-Йорк, Острог, 2006. – С. 248 – 254.
12. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції 1917–1921. – К.: Темпора, 2003. – В 3 Т. – 608 с.
13. Петлюра Симон. Статті. Листи. Документи. В 4-х Т. 2. – Нью-Йорк, 1979. – 425 с.
14. Петлюра Симон. Статті. Листи. Документи. В 4-х томах. – Т. 4. / Упорядн. В.Сергійчук. – К.: П. П. Сергійчук М. І., 2006.– 704 с.
15. Сідак В., Осташко Т., Вронська Т. Полковник Петро Болбочан : трагедія українського державника.– К.: Темпора, 2004. – 416 с.
16. Середа М. Отаманщина. Отаман Біденко // Літопис Червоної Калини – 1930. – Ч. 6. – С. 17 – 20.
17. Солдатенко В. Винниченко і Петлюра : політичні портрети революційної доби. – К.: Світогляд 2007. – 621 с.
18. Стахів М. Україна в добі Директорії УНР. – Торонто, 1968. – У 8 Т. Т.2. – 248 с.
19. Тинченко Я. Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917 – 1921) : Наукове видання. – К., 2007. – 536 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Митрофаненко Юрій Станіславович – здобувач кафедри історії України Дніпропетровського Національного університету імені Олеся Гончара, вчитель історії Первозванівської ЗШ I – III ст.

Наукові інтереси: проблеми селянського повстанського руху в Україні в період Української революції 1917 – 1921 рр.

ПСИХОСОМАТИЧНІ МАРКЕРИ ПОЕТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ МЕГАТЕКСТУ В. ВИННИЧЕНКА)

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті на матеріалі епістолярію, спогадів та малої прози В. Винниченка розглядаються особливості психосоматичної сфери особистості письменника та їхній вплив на художність.

Ключові слова: психопоетика, мегатекст, темперамент, особистість.

The author deals with the problem of psychosomatic atmosphere of writer's personality and of its influence on the artistic value on the material of V. Vynnychenko's letters, memories and short stories.

Key words: psychopoetry, megatext, temperament, personality.

Здавалося б, проблему психологічного портрета Володимира Винниченка можна було б уважати вичерпаною. Свідчення Євгена Чикаленка, Юрія Тищенка, Розалії Ліфшиць та інших його сучасників: рідних друзів, знайомих, характеристики на зразок «натура як у тура», «infant teyble», наукові оцінки нинішніх літературознавців (Л. Мороз, В. Панченко, Г. Сиваченко та ін.) – усе це наразі свідчить і про унікальність

об'єкта дослідження, і про інтерес до нього, і про досить високу порівняно з іншими українськими митцями слова, якщо не зважати, звичайно, на психоаналітичні студії про Т.Г. Шевченка, міру осмисленості на рівні синтезу з психологічною наукою. Та все ж говорити про можливість побачити психічну іпостась митця сповна, вважаємо, завчасно.

Тож поставимо за мету цієї розвідки лише чергову спробу окреслити окремі штрихи до образу непересічного українця. Пам'ятаючи про жанр літературного портрета, який свого часу був досить впливовим джерелом розуміння природи художності того чи того автора, вестимемо мову про психологічний портрет особистості творця літературного явища. Його бачення – це ще одна можливість пізнати таємницю й зануритися в таїну мистецтва слова. Об'єктом студії обираємо матеріал надзвичайно вдячний для розкриття досить тонкої субстанції: психічного буття митця, яка є організаційною силою творення художніх явищ. У своїх попередніх розвідках ми назвали його мегатекстом: усім обширом вербальної інформації, що уможлиблює реконструкцію психологічного портрета письменника. Це – мемуари в найширшому розумінні (щоденники, епістолярій, записники, спогади тощо) і літературні тексти, які мають ознаку відтворення власних психологічних характеристик. Мегатекст В. Винниченка в цьому значенні – унікальний. І творчий доробок, і мемуари по-особливому розкривають особистість автора.

Дослідження окремих аспектів психіки митців слова межі ХІХ – ХХ століть (І. Франко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Леся Українка, В. Стефаник) переконують у важливості осягнення як мінімум трьох її сфер: свідомої, підсвідомої та психосоматичної. Не вдаючись за браком текстового простору до розкриття особливостей перших двох (тут знайдеться місце характеру, волі, емоційності, пам'яті, інстинктам, потягам, комплексам тощо), зауважимо вагомість третьої – психосоматичної. Йдеться передусім про темперамент як один із формотворчих чинників поезики.

Продовження розмови про темперамент письменника цього разу зумовлене власне текстовими факторами. Аналіз малої прози В. Винниченка, визнаної уже І. Франком, високо оціненої М. Зеровим та пізнішими дослідниками, переконує в її експлікаційній прозорості, інформативності щодо психотруктури автора. Підтвердження цьому знайдемо в письмових свідченнях сучасників та авторських мемуарних текстах: щоденниках, епістолярії. А власне художні явища засвідчують ряд домінант, які мають відверто психоавтобіографічний характер і дають змогу виявити особливості темпераменту митця та їхній вплив на художність.

Недаремно вже перша серйозна літературно-критична оцінка Винниченкової «Сили і краси», znana й неодноразово цитована, має відверто психологічний характер, а особливості художності початківця вмотивовуються тут особливостями його психіки: «Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої, або ординарно шаблонової та безталанної

генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке *дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту*, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а *сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом*, як саме життя, всуміш українське, московське, калічене і чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості» [11, с. 20]. (Курсив наш – С.М.). Як бачимо, літературний критик зауважує психосоматичні характеристики письменника-дебютанта і вказує на їхні наслідки, виявлені в художньому тексті. Це й не дивно, адже ще за 8 років до цитованої статті в трактаті «Із секретів поетичної творчості» вчений не лише засвідчив інтерес до психологічної науки, що активно розвивалася, але й наголошував на синтезі з літературознавчою, на неможливості існування другої без першої. Недаремно автор одним із перших своїх завдань вважає необхідність заявити про «загальнопсихологічні основи, які мають *рішучий вплив на процес поетичної творчості*» [12, с. 65]. (Курсив наш – С.М.).

Тож і наше завдання безпосередньо стосується такої кореляції, як зауважувалося вище, на рівні темпераменту митця. Аналіз мегатексту В. Винниченка переконує в складності його (темпераменту) структури. Поверховий погляд засвідчує домінування холеричної складової. Це й не дивно, адже для цього типу притаманна сильна, неврівноважена, рухлива нервова система, яка відзначається перевагою збудження над гальмуванням. Холеричний темперамент вирізняється циклічністю та імпульсивністю, які неодноразово демонстрував В. Винниченко у своїй і літературній, і громадській діяльності. Холерик може повністю віддатися справі, завзято працюючи, енергійно переборюючи труднощі в досягнення мети, і раптом усе кинути. Приказка «хто швидко сіє, той швидко збирає», здається, саме про холериків. Недарма, коли за В. Винничком було встановлено негласний нагляд поліції, то в документах Київського жандармського управління він проходив під кличкою «Скорий» [7, с. 32].

Не менш вагомою в структурі темпераменту В. Винниченка є й сангвінічна складова, типологічно близька до холеричної на рівні емоційності (відмінність між цими типами полягає в її мірі: холерик – високий, сангвінік – низький). Згідно з класифікацією Г. Айзенка обидві складові засвідчують здатність їхніх носіїв до активної дії, що також підтверджується загальновідомими біографічними фактами та художньою їх трансформацією в літературних та публіцистичних текстах.

У той же час мегатекст В. Винниченка рясніє маркерами тривожності, песимізму, схильності до глибоких роздумів, чутливості, емоційності, що є поруч із іншими рисами – ознаками меланхолійного типу темпераменту, та розважливості, принциповості, упертості, стійкості й спокійності – ознаками флегматика. Усі ці ознаки характеризуються відомим німецько-британським психологом як слабкість вищої нервової діяльності у першому варіанті (меланхолік) та інертності – у другому (флегматик).

На перший погляд, шукати схожості з авторською особистістю в цьому разі годі. Але це тільки на перший погляд. Глибоке прочитання мегатексту митця засвідчує досить цікаву психологічну ситуацію, яка свідчить про амбівалентність його особистості. Тож парадоксальність його мистецького хисту, засвідчена Л.З. Мороз у відомій монографії «Сто рівноцінних правд: Парадокси драматургії В. Винниченка», цілком вмотивовується структурою психіки В. Винниченка, яка виявляється в його творчості.

Розглянувши відоме «коло Айзенка», яке дає уявлення про взаємодію визначальних вимірів особистості, переконуємося в точності наших оцінок на рівні холерично-сангвінічному. Адже й імпульсивність, і висока збудливість, і дратівливість, й образливість, і непостійність, і піддавання настрою, і висока активність, що вирізняють холерика, і контактність, відкритість, ініціативність, що виокремлюють сангвініка, – усе це риси В. Винниченка-екстраверта. Наявність у психосоматичній іпостасі письменника паралельно з цим інтровертних меланхолійно-флегматичних рис оприявнює неординарність Винниченка-особистості, що відбилося в його творчості.

Така кореляція несумісних у межах психологічної норми характеристик дає підстави віднести Володимира Винниченка до осіб циклотимного типу. Характерними для нього, за Е. Кречмером, є такі риси, як величезна екстенсивність роботи, прагнення до узагальнень та опису конкретного наукового матеріалу, а також схильність до всього чуттєвого [6, с. 171]. Особи циклотимного типу схильні до змін настрою, вони досить чутливі до стану довкілля (природа – погода – стан здоров'я), здатні швидко переходити від пасивного безпосереднього споглядання до активної популяризації здобутих ними знань, концепцій, ідей.

Циклотимність Володимира Кириловича можна пояснити, насамперед, перепадами в його стані здоров'я. Іноді він почував себе «хворим, у якого одна мрія: заснути цю ніч і не качатись до ранку з розплющеними очима. У якого одне бажання: могти завтра прожити до вечора без головної болі» [10, с. 16].

Про перепади в настроях та залежність праці від самопочуття він зізнається в листі до Є. Чикаленка із санаторію в Німеччині: «Та взагалі у мене зараз страшенно філософський погляд на світ, в душі стоїків, — абсолютно все байдужим, нецікавим здається. Мене ніщо не здивує і не захопить. Що ж до кохання і взагалі полових питань, то я зараз надзвичайно моральний. І (широ кажу) просто не розумію, як то можуть люди кохатися, можуть виробляти якісь акти. Це мені здається таким зайвим, гидким, брудним, що я цілком тепер розумію і проповідь Толстого, і моральність всіх добродійних, які сердяться на других за те, що самі не можуть. Якби я міг, я б тепер написав щось в душі Сергія [Єфремова] і обрадував його хоч раз. Та на жаль не втну». Проте навіть у стані філософських роздумів він не втрачає грайливого оптимізму: «А як зможу втнути, то, певне, цей рідкий

стан мій зникне і я, навпаки, цілком зрозумію знову тих, які виконують закон природи як найінтенсивніше й екстенсивніше» (лист від 10 березня 1910 року) [10, с. 31].

В. Винниченко несвідомо відчував свою циклотимність. У листі до Розалії Ліфшиць від 21.08.1914 р. він аналізує свій стан, асоціюючи його із довкіллям: «У нас вітер і холодно. Я сиджу в хаті і слухаю, як плаче хвора дитина за стіною. Сонце світить в вікна, і на столі хитаються тіні дерев з вулиці. Дзвінко й сухо цокотять за вікнами ноги прохожих по дошках. Сумно й самотньо. Вітер гудить і шелестить жовтіючим листом. Моя втома і слабкість не проходять. Я не знаю, що це таке. Стараюсь не піддаватись, і нема сили. Піду зараз у місто, буду ходити. Писать більше не можу, бо – писатиму нудну дурницю. Але ти не турбуйся, – в цій утомі є й хороше: ніжний сум і солодка безвладність. Я наче безвольно сунусь кудись, і те, що нічого не можу зробити проти – є дуже приємне» [8, с. 71].

У Щоденнику письменник ретроспективно порівнює себе то з «диким кабаном», то із «сухою билинкою»: «...Я був як поле-цілина, яке буйно і щедро давало свої соки направо й наліво. Тепер треба йому й удобрення, і догляду, і розуму. А для цього насамперед потрібна воля, яка в мене зовсім не вихована, дика, як бур'ян. Вона може кинутись на перепону диким кабаном і зараз же зламатись, як суха билинка» [3, с.85].

Дійсно, інколи він почував себе неприборкано диким – завзято й дуже швидко відповідав на критику новим твором, але бували й періоди занепаду й зневіри, коли вистачало сил лише на емоційні висловлювання обурення на адресу опонентів. Коли Винниченко добре почувався й був упевнений у своїх силах, то демонстрував готовність прийняти критику й відповідати на неї зважено. «До уваги і критики відношусь серйозно й уважно, без сторонності і бажання що б там не було довести своє, – читаємо у листі до Чикаленка. – Але досі, мушу сказати, в моїх поглядах ще ніхто не міг мене збити» [9, с. 214].

Проте є в нього й такі зізнання: «...я стомився. Кожну річ, яку я задумую для української публіки, я мушу перш усього перевірити, чи не викличе вона по головного обурення. І вже через це одне та річ стає нудною для мене, я кидаю її. Потім мені надокучили нотації критиків. Який би поганенький критик не був, він вважає за свій обов'язок за добрий тон, вилаяти мене (не розібрати думку, образ, картину, а тільки вилаяти). [...] Це стало таким уже звичним і банальним, що я просто не можу читати українських «критиків». І мені хочеться спочити, зникнути, щоб мене забули і я забув усю цю дріб'язковість, злобність, роздратованість» [9, с. 201]. У такі моменти, як зауважує Григорій Костюк, Винниченко «самоізолюється від цілого світу, намагається не мати ні з ким контактів, жити з книгами, власними роздумами, з самим собою» [4, с. 13].

Зрештою, письменника рятувала творчість. А компенсацією за неприємні відчуття від докорів критиків було те, що його твори не залишалися «під сукном», а доходили до читачів.

Циклотимність Володимира Винниченка, а в цілому і його життя викликає в нас асоціації з міфом стародавніх греків про Фенікса. Смысл цього вічного двигуна пояснює С. Максименко: «Енергія задачі і натхнення під час її розв'язування відновлює витрачену енергію. Навіть більше — ці дії створюють прибуток енергії, готовність до продуктивніших дій. Адже натхнення — спалах енергії в ту мить, коли хвиля енергії здіймається до максимуму. Відбувається ніби ядерний вибух. Він і осяює те, що було за межею відомого» [5, с. 612].

Як бачимо, амбівалентність настрою, поведінки, емоційної сфери і, як наслідок, творчої активності/пасивності, натхнення/мовчання, що засвідчені в мемуарних джерелах, очевидні.

Як очевидна і продемонстрована вище амбівалентність ознак типів темпераменту. Хоч холерично-сангвічна складова його психічної іпостасі й видається при цьому домінантною. Безумовно, гіперактивність у літературі й політиці дає для цього усі підстави. Та водночас текстуальний простір мегатексту письменника увиразнює й підсвідоме прагнення до умиротворення на тлі тієї високої динаміки витрат енергії. Психопоетикальний аналіз, на наш погляд, як жоден з інших підходів до літературного твору сприяє розкриттю психічних порухів автора, а їхнє осягнення, за принципом герменевтичного кола, уможлиблює глибше розуміння художніх смислів.

Для прикладу візьмемо кілька творів, типологічно близьких за динамікою перебігу подій, особливістю плину часу та простором, що спонукає до певного ритму внутрішнього буття персонажів і вказує на авторські психологічні домінанти, часто приховані за фабульними перипетіями, ідеологічними орієнтирами, утвердженням/експериментами над «ною» мораллю, виявленням принципу чесності з собою і т.д. й т. ін.

Передовсім, звичайно, «Силу і красу», яку можна вважати своєрідною програмою, кодом не тільки літературної творчості, але й своєрідною матрицею творчої особистості, відбитком психічної іпостасі В. Винниченка. Не можна залишити поза увагою й оповідання «Зіна», «Момент», «Раб краси», «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» та ін., у яких опосередковано, але досить яскраво виявляються авторські психічні характеристики.

Оскільки, як зауважувалося, холерично-сангвінічна складова темпераменту В. Винниченка очевидна, актуалізована в дослідницькому дискурсі, зосередимося на антитетичній за виявами, але не менш вагомій за рівнем впливу на творення художності – меланхолійно-флегматичній. Ця іпостась митця досить чітко відбилася в зазначених вище творах насамперед

на рівні зображеного простору, замилювання навколишнім світом, розлогості психологізованого пейзажу й рецепції світу персонажами.

І не має значення, кого із персонажів представляє письменник: злодія Ілька, репетитора, який прямує у віддалене село, робітника, котрий очікує на можливість підзаробити, революціонера, який переходить кордон, – усі вони в перерві між активною дією милуються спокоєм і тишею в природі, демонструючи флегматично-меланхолійні інтенції автора опосередковано: «Тихо-тихо в Сонгороді. Тихо в йому, як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, тихо й тоді, як соловейко захлинається піснею-коханням по садах, по гаях, по зелених дібровах» [2, с. 21] («Краса і сила»); «Вільно й широко розляглися зелені поля, не тіснили їх похмурі ліси, не давили високі гори, і далеко-далеко сягало око вповдовж ланів та невеликих гайків, що зеленими вершечками виглядали з ярів та балок» [2, с. 90] («Антрепреньор Гаркун-Задунайський»); або ж безпосередньо на рівні психоавтобіографічної інформації: «Ви уявіть собі: я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить «в степах»? Там, перш усього, немає хапливості. Там люди, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз пару волів, покладуть надію на бога і їдуть. Воли собі ступають, земля ходить круг сонця, планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде. Трохи засне, підкусить трохи, пройдеться з батіжком наперед, підожде волів, крикне задумливо «гей!» і знов поважно піде уперед» [2, с. 474] («Зіна»). Відбитком авторського флегматичного Я досить часто у творах постає й образ сонця. «Сонячний супровід» у Винниченка – це, з одного боку, особливий образний антураж зображеного, а з другого – маркер найурівноваженішої з психічних іпостасей митця, сублімація майже невтоленого через безумний темп життя.

Особливе місце в обраному нами ракурсі аналізу має оповідання «Раб краси» і його головний герой Василь. Поведінкові моделі персонажа, на наш погляд, досить виразно передають психологічні характеристики автора твору: «Він сідав десь на горбочку й виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго й ніжно обтирав рукавом свитки. Потім притуляв її до рота, *зітхав*, і від палички в тужливу, ніжну ніч котилися же більш ніжні, більш тужливі звуки» [2, с. 354]. Чи не найпоказовішим інтровертним маркером є сцена в панському саду, де знайшли знесилоного від емоцій, що переповнювали чутливу душу, Василя. Цей образ – класичний зразок глибоких і довготривалих меланхолійних почувань, що їх супроводжує «низький рівень товариськості», «тихе, із завмиранням, мовлення» («Я... – грубо й товсто вирвалося з-під куща, і за ним зачулося шумне й дрижаче зітхання» [2, с. 366]); «низький рівень самооцінки», «пригнічений настрій» («Мені просто сумно. Од усього сумно...» [2, с. 358]) – рис, які, за класифікацією А. Батаршева [1, с. 20–21], належать до меланхолійного типу темпераменту, й у сублімаційній формі виявляють меланхолійну складову авторської психосоматичної іпостасі.

Як бачимо, мегатекст Володимира Винниченка – невичерпне джерело його особистісних характеристик, цього разу ознак темпераменту, які, у свою чергу, сприяють увиразненню художніх прийомів та засобів, використовуваних митцем. Тож пошук психосоматичних маркерів поетики у творах письменника цілком перспективний літературознавчий прийом, який розширює горизонти психопоетичного аналізу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Батаршев А. Психология индивидуальных различий: От темперамента – к характеру и типологии личности / Анатолий Батаршев. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 256 с.
2. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
3. Винниченко В. Щоденник. 1911 – 1920. – Т. 1 / Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту Українських Студій, 1980. – 500 с.
4. Винниченко В. Щоденник. 1921 – 1925. – Т. 2 / Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту Українських Студій, 1983. – 700 с.
5. Загальна психологія. / За загальною редакцією академіка С.Д. Максименка. Підручник. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 704 с.
6. Загальна психологія: Навч. пос. / За ред. О. Скрипниченко, Л. Долинська, З. Огороднійчук та ін. – К.: Академія психологічних наук, 2002. – 464 с.
7. Кульчицький С., Солдатенко В. Володимир Винниченко / С. Кульчицький, В. Солдатенко. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2005. – 376 с.
8. Листування В. Винниченка та Р. Ліфшиць (1914) // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 69–73.
9. Листування Володимира Винниченка і Євгена Чикаленка (1902 – 1916). Вступне слово Н. Миронець і В. Панченка // Вежа. – 1997. – № 8 – 9. – С. 187–220.
10. Миронець Н. “Історія наша се... боротьба за національне існування...” (Листування Є.Х. Чикаленка з В.К. Винниченком) // Пам'ять століть. – 2001. – № 6. – С. 3 – 33.
11. Франко І. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко. Краса і сила / Іван Франко // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 20–21
12. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти томах / Іван Франко. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45–71.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Сергій Павлович – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: особистість автора, психопоетика, література доби модернізму.

ТВОРЧА ТА ПОЛІТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І. БАГРЯНОГО В ОЦІНЦІ В. ВИННИЧЕНКА

Людмила МИХИДА (Кіровоград)

У статті на основі архівних документів (листування, публікації в еміграційній періодиці) здійснюється спроба висвітлити особисті та творчі стосунки І. Багряного та В. Винниченка.

Ключові слова: епістолярій, творчість, політична діяльність, літературне становлення.

In the article the attempt to ascertain the personal and creative relationships of I. Bagryanyj and V. Vynnychenko is carried out. It is based on the archival documents (correspondence, publications and periodicals in immigration issues).

Key words: correspondence, art, political activity, literary establishment.

Із моменту повернення імен І. Багряного і В. Винниченка до літературного дискурсу ці дві постаті не перестають дивувати своєю багатогранністю. Кілька десятків років нас переконували, що ми не повинні знати про цих талановитих, непересічних, неординарних особистостей. Та “все повертається на круги своя”. І сьогодні ми переконуємося в цьому: твори внесено до шкільної програми, на їхній основі пишуть сценарії і знімають фільми. Письменницький доробок став предметом студювання науковців. Більшість із них присвячені висвітленню біографії, аналізу творів, вивченню політичної діяльності. Метою нашого дослідження є доповнення відомих студій деякими заувагами щодо оцінки творчої та політичної діяльності І. Багряного відомим українським письменником, політичним діячем початку ХХ століття – В. Винниченком.

Отже, ставимо перед собою завдання: використовуючи архівні документи, епістолярій та спогади сучасників, окреслити значення творчих стосунків між І. Багряним та В. Винниченком. Визначити вплив В. Винниченка на літературне становлення І. Багряного.

Долі цих письменників дуже подібні: обидва почали свою творчу діяльність на Батьківщині, згодом вимушено емігрували, мали образотворчі нахили, займалися громадсько-політичною діяльністю, але й дещо різняться – В. Винниченко розпочав свою літературну діяльність значно раніше І. Багряного, отож і не дивно, що останній еважав його своїм учителем.

Еперше про своє захоплення творчістю В. Винниченка І. Багряний висловив 1921 року, взявши епіграфом до новели «Етюд» цитату із оповідання «Дим» (1907): «...Скриня...З промоклого слізьми каміння... Повна людей, стара прокопчена муками скриня... А в грудях дим...» [5, с. 431]. Ця новела написана автором раніше за загальноприйнятий відлік початку його творчої діяльності (на час написання новели І. Багряному було лише 15 років. – Л. М.).

Двадцять сім років по тому, автор, надсилаючи своєму кумиру збірку поезій «Золотий бумеранг», напише: «Великому українському

письменникові, з книжками якого під рукою я входив у життя, Володимирові Винниченкові на знак глибокої пошани і вдячності. 1.1.1948. І. Багрянний» [11, с. 34].

Про популярність творів та авторитетність думки В. Винниченка серед письменників радянської України та еміграції згадує у своїх записках Д. Нитченко: «Творчість Винниченка мала вплив на багатьох письменників, його твори свого часу були видані і В-ві «Рух» у Харкові в 30 томах. Після 1933 року його творчість в Україні була заборонена. Помер на еміграції, у Франції. Лише тепер його твори знову почали друкувати на рідній землі. За кордоном його твори були перекладені на кілька мов, п'єси йшли в театрах, деякі твори були зфільмовані. Минуло 16 років. Мене доля закинула аж до Нового Ульму (Німеччина), де я викладав у гімназії, а після школи ще доробляв у редакції «Українських вістей». Тоді моє листування з В. Винниченком відновилося. Я надіслав йому роман І. Багряного «Тигролови», а потім і роман В. Гжицького «Чорне озеро» і обидва дістав від Винниченка гарні відгуки» [7, с. 46].

Літературне становлення І. Багряного відбувалося ще на початку ХХ століття «під впливом збірки байок Глібова та «Катерини» Шевченка», він захоплювався творчістю Уолта Уїтмена, Огюста Барб'є, Байрона, Гейне, читав А. Белого, В. Винниченка, захоплювався творчістю Миколи Хвильового.

У статті «Романтизм поза Україною» один із еміграційних літературних критиків, що забажав залишитися невідомим (підпис складається лише із ініціалів Д. А. – Л. М.), зазначив: «І. Багрянний теперішній емігрант, оформився як людина і як письменник на Україні вже за советського режиму. Він знає режим з власного досвіду і відтворює в своїм творі дійсність в Україні. Він належить до літературної школи романтиків Хвильового, Яновського, що постали в Україні. Він виніс на чужині, увібравши дух тої школи і продовжує її традиції в своїй літературній праці. Отже, І. Багрянний всіма фібрами своєї душі пов'язаний з сучасною Україною» [9, с. 1].

Після виходу у світ роману «Тигролови» І. Багрянний, того ж таки 1944 року емігрує до Німеччини, де разом із своїми колегами створив восени 1945 року літературно-мистецьке об'єднання українських еміграційних письменників – Мистецький український рух (МУР), яке згодом у США перетворилося в об'єднання українських письменників «Слово» з центром у Нью-Йорку. Крім того, розпочинається активна публіцистична й політична діяльність І. Багряного. Ще раніше, перебуваючи на території Західної України, він виступив з ініціативою створення підпільного уряду – Української головної національної ради. Згодом його обрали віцепрезидентом Української Народної Республіки у вигнанні, він друкував багато статей політичного змісту, спрямованих на розробку стратегії й

тактики боротьби проти комуністичного режиму за «демократичну незалежну українську державу».

1948 року разом з Г. Костюком, С. Підгайним та іншими І. Багрянний створив Українську революційно-демократичну партію (УРДП), яку очолював від 1948 р. до своєї смерті – 1963 р., та був ініціатором створення Об'єднання демократичної української молоді (ОДУМ).

УРДП ставила своєю метою боротьбу за незалежну демократичну Україну, орієнтуючись на всі національно-свідомі елементи в самій УРСР, – і це була принципово акцентована орієнтація, що вимагала змін в ідеології українського визвольного руху. Одна з найчисленніших, з чималим інтелектуальним потенціалом, УРДП багато зробила для еволюції політичної думки української еміграції в бік «по-європейськи зрозумілого демократизму», хоч і залишала місце для стереотипів революційності й класовості, що пояснювалося саме апеляцією до реалій УРСР. Реалістичність і динамізм політичного мислення І. Багряного, ентузіазм забезпечили йому послідовників у всіх країнах розселення української політичної еміграції.

Газета «Українські вісті», яку він заснував, і яка, за словами письменника, була «трибуною нової «з-підрадянської робітничо-селянської еміграції», бідної матеріально, але сильної духом», і досі залишається однією з найкомпетентніших українських газет у діаспорі. Навіть опоненти І. Багряного вважали «Українські вісті» вільною трибуною людської думки.

Із листування В. Винниченка до П. Шинкаря можемо зробити висновок, що творчість і політична діяльність І. Багряного цікавила багатьох представників української еміграції. Оскільки В. Винниченко був досить авторитетною персоною в еміграційних колах, його коментар щодо діяльності І. Багряного мав вагомe значення серед українства в екзилі: «Ви питаєте чи я маю довір'я до Івана Багряного. Щиро кажу: я можу мати довір'я чи недовір'я тільки до того, що я знаю. Я знаю Івана Багряного як талановитого письменника, як щирого патріота, як палкого противника большевизму. Це знання моє базоване на певних реальних фактах. Але чи Іван Багрянний може бути послідовним й у слові, і ділі, чи визнає він за необхідне погоджувати свої теоретичні принципи зі своїми ділами, чи він послідовний до кінця, на це я ніяких даних не маю і тому не можу сказати, чи я маю довір'я в цій галузі до нього чи ні. Те саме можу сказати і про інших поводитирів УРДП. Мужен. Франція 29.09.48 р.» [4, с. 3].

Прочитавши роман І. Багряного «Тигролови», В. Винниченко в листі до Д. Нитченка напише: «Мене дуже цікавить українська еміграція, і я радий, коли можу хоч листовно доторкнутися до неї. Спасибі Вам за Ваші інформації про себе та про інших. Я читав Багряного «Тигролови» і вважаю, що Багрянний може виробитись на серйозного і дуже цінного письменника. Я не знаю, чи відповідає мистецькій дійсності обстановка фізична і психічна героїв його роману, але можу сказати, він не може пройти безслідно в

психіці читача. Деякі сцени вриваються в пам'ять. Буду щиро радий, коли він мені напише і ми зможемо нав'язати ближчі відносини. Я взагалі хотів би нав'язати зносини з тими членами еміграції, які пройшли тяжку школу советизму. Мені думається, що вони сприймуть усе нове, поступове і революційне, краще, легше і охотніше, ніж стара еміграція» [7, с. 47].

Утім, В. Винниченко завжди радо співпрацював з талановитими людьми. Дуже широке листування розгорнулося між В. Винниченко та І. Багряним, особливо після виходу «Саду Гетсиманського». В. Винниченко надзвичайно високо поцінував цей роман: «Вельмишановний Іване Павловичу, велике спасибі Вам за пересилку книги і за книгу. Вона – великий, вопіючий і страшний документ... Але хотів би Вас запитати: чи робиться ким-небудь що-небудь для оголошення цього документа перед світовою опінією? Чи робляться закиди про переклад її на чужинні мови? Я зроблю все, що сила моя буде, для Вашої великої книги і для істини» [12, с. 7]. З подальшого листування між двома письменниками спостерігаємо, що з боку В. Винниченка це були не пусті слова – він докладав значних зусиль для перекладу й оприлюднення «Саду Гетсиманського». Навіть коли у В. Винниченка почалися серйозні проблеми зі здоров'ям, він не покинув цієї справи, а листування із колегами по перу доручив дружині – Розалії.

На думку Ю. Шереха: "Герої Багряного більше сконструйовані до того, як, на думку письменника, має бути, ніж узяті з дійсності в повноті життєвих проявів" [10, с. 219]. Це закономірно, оскільки письменник стоїть на позиціях екзистенціалізму з елементами романтизму. Письменник ставить людину – свого сучасника – у виняткові обставини, у протиприродні для неї умови й випробовує її ними. І. Багряного цікавить, які фізичні, а головне, психоемоціональні, можливості розкривається в людині за екстремальних умов.

В архівних документах письменника серед кореспонденції в основному офіційні листи різним політичним, літературним, громадським діячам, колегам, опонентам, що є віддзеркаленням напруженої роботи на благо української справи. Це можна пояснити наявністю в цієї людини справді великої ідеї, що була потужним мотивом творчості. У статті «Відійшов у безсмертя» Григорій Костюк подає кілька уривків із останнього листа І. Багряного до нього: «Цими днями трохи дуба не вривав. Маю тяжке захворювання коронарних судин і, брат, крутить мене ця біда в гудзик. Так що, може, оце напишу тобі листа, а вдруге чи й доведеться... Але це все між нами, не люблю нарікань і не хочу, щоб їх хтось від мене чув. Це тільки для того, щоб ти був у курсі справ, в разі довго не писатиму, друже мій.» [6, с. 281]. Однією тільки журбою було для нього те, що знищене здоров'я не дасть можливості втілити в життя численні творчі задуми: «Скільки задумів лежить нездійснених, – писав він Г. Костюку у вересні 1961 року, – вже виношених, вже розпрацьованих, але не доведених до завершення речей! І

чи зможу я їх завершити з угробленим серцем, з дір'явими легенями і, з такою несамовитою втомою, що хочеться просто стати каменем і не рухатися вічність... Вибач. Не буду. Це дурне. Мовчу.» [6, с. 282–283].

Уміння протистояти життєвим негараздам наближає І. Багряного до героїв його творів – готовність прийняти від життя все без нарікань, – мужньо. Колеги, читачі, знайомі й зовсім сторонні люди ототожнювали І. Багряного з його автобіографічним літературним персонажем і хотіли бачити письменника таким же, як створений ним ідеалізований образ Людини-борця, що протистоїть власній долі. Чи вдалося письменникові максимально наблизитися до створеного власноруч ідеалу людини? Твори, що лишив по собі письменник, переконують: у площині літературної, громадсько-політичної діяльності він залишився вірним собі до останніх днів, не зрадив своєї непохитної віри в Людину.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Багрянний І. Листування 1946–1963 / Іван Багрянний – К.: Смолоскип. – 1994. – 615 с.
2. Багрянний І. Маруся Богуславка / Іван Багрянний – К. – Юніверс., 2006. – . 581 с.
3. Багрянний І. Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе / Упоряд. О.Коновал; Передм. І.Дзюби; Післямова Г.Костюка / Іван Багрянний – К.: Смолоскип, 1996. – 856 с.
4. Винниченко В. Лист до добродія П. Шинкаренка в Гусені / Володимир Винниченко // Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1186. – Оп.1 – Спр.80. С. 3.
5. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко – К, 1989. – 751 с.
6. Костюк Г. У світі ідей і образів / Григорій Костюк. – Сучасність, 1983. – 293 с.
7. Нитченко Д. Листи письменників / Дмитро Нитченко / Березіль. – 1993. – № 7–8. – С. 19–83.
8. Полярний І. Чорні силуети/ Іван Полярний – Охтирка, 1925. – 22 с.
9. Романтизм поза Україною Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1186. – Оп.2 – Арк. 2.
10. Шерех Ю. Українська еміграційна література 1945 – 1949 // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи / Юрій Шерех – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1.
11. Шугай О. Іван Багрянний або через терни Гетсиманського Саду / Олександр Шугай – К.: Видавництво «Рада», – 1996. – 479 с.
12. Шугай О. Своє завдання виконав / Олександр Шугай // Літературна Україна. – 2006. – 12 жовтня. – С. 1, 7.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Людмила Миколаївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка. Викладач Кіровоградського будівельного коледжу.

Наукові інтереси: проблеми психології творчості, проза І. Багряного.

ПОГЛЯД В. ЛЕОНТОВИЧА НА ПРИНЦИП «ЧЕСНОСТІ З СОБОЮ» В. ВИННИЧЕНКА

Олена НАКОНЕЧНА (Умань)

У статті зроблено спробу розкрити специфіку поглядів В. Леонтовича на задекларований В. Винниченком принцип "чесності з собою". В. Леонтович належав до числа тих критиків, які взяли участь у гарячій дискусії, що розгорнулася на сторінках періодики з приводу драми "Щаблі життя". Віддаючи належне В. Винниченкові як драматургові, В. Леонтович не погоджується з його поглядами на те, що основою моралі є індивідуалізм, ставлячи наперед громадянську користь та інтерес до потреб людської спільноти в цілому.

Ключові слова: принцип «чесність з собою», В. Винниченко, драма «Щаблі життя»

In the article there was made an attempt to show specific character of the views of V. Leontovych at V. Vynnychenko's principle of "Honesty with oneself" and the peculiarities of its realization in the Drama "Stages of Life". V. Leontovych belonged to the critics who took part in the hot discussion that appeared in the periodic press concerning the Drama "Stages of Life". Appreciating V. Vynnychenko as a playwright V. Leontovych doesn't agree to his views on the fact that individualism is the basis of morality. As priority he sees civil interest and interest for people's needs

Key words: principle "honesty with oneself", V. Vynnychenko, Drama "Stages of Life".

Імена В. Леонтовича та В. Винниченка, здавалося б, мало що поєднує. Лише одне десятиліття, що минуло після вступу першого на літературну арену, позначилося цілою низкою докорінних змін, які призвели в цілому до зміни метамови українського письменства. Потужний вплив модерних віянь призвів до руйнації, виробленої протягом більш як півстоліття народницької парадигми творчості, заснованої на основоположному принципі дидактизму та відвертої ідеалізації уявлень про народ як про єдиний носій автентичного буття, і призвів до суцільної модернізації всіх сторін суспільного життя. Саме цими обставинами можна пояснити несхожість позицій двох авторів на місце й роль митця в суспільстві. Епічна строгість оповідань і повістей В. Леонтовича, що *"спиняються переважно на стосунках між дужчими і слабшими, гнобителями й поневоленими, малюючи, з одного боку, загальну деморалізацію й зневір'я од поневолення, з другого – проблиски нових течій"* [2, с.351], у творах В. Винниченка замінюється відвертим інтересом до тем дражливих, прагненням шокувати читача декларуванням часто парадоксальних поглядів на сутність людської натури та спільноти в цілому. І все ж, попри повну, як на перший погляд, протилежність світоглядних, суспільних та естетичних засад, що її виявляють як у белетристиці, так і в публіцистичному доробку, обидва письменники, складні життєві перипетії, що випали на їхню долю, дають можливість проводити певні аналогії не лише в біографічному сенсі, але й у контексті творчості цих письменників.

В. Леонтович (1866 – 1933) походить з давнього козацького роду, до якого свого часу долучилася кров французької та бельгійської аристократичних родин. Традиційна початкова домашня освіта й виховання

стали тим міцним ґрунтом, на якому в майбутньому сформувалися світоглядні засади митця, для яких характерним було поєднання глибокого національного чуття й народництва з широтою й гуманізмом європейського просвітництва. Високим взірцем честі, гідності, національної самосвідомості стали для майбутнього письменника тітка Софія Іванівна та її чоловік Василь Федорович Симиренко – видатний інженер, меценат, патріот безмежно відданий Україні. Наступне навчання в гімназії та на юридичному факультеті Московського університету виявили властиву юнакові "упорную склонность к резонерству против всякого замечания преподавателя", яка, втім, з огляду на м'яку вдачу не знаходила свого вияву в бунтарських поривах, які призвели до відчислення з гімназії В. Леонтовича. Здобувши гімназійний атестат і ставши студентом Московського університету, В. Леонтович виявив нахил до наукової праці, підтверджений у подальшому успішним написанням кандидатської дисертації на тему "Історія землеволодіння в Україні від повстання Богдана Хмельницького до введення кріпацтва Катериною II". Проте В. Леонтович не приймає запрошення зайнятися викладацькою діяльністю, обравши для себе суспільну роль землевласника та громадського діяча.

На цей час особливо активізувалася боротьба української інтелігенції за національну освіту, науку, культуру. П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, Б. Грінченко, М. Грушевський, С. Русова, Є. Чикаленко закладали основи української національної ідеї. У процес духовного відродження народу активно вливається й В. Леонтович.

Понад 25 років письменник був одним з найактивніших просвітян, беручи участь у будівництві земських шкіл, створенні громадських читалень, розповсюдженні української книжки.

Предметом особливої тривоги було для письменника становище української мови, тонким знавцем та щирим поціновувачем якої він був усе життя. Перебуваючи на посаді гласного Лубенського та Полтавського губернського земств, він наполягав на тому, щоб навчання в земських школах велося українською мовою, клопотався про переклад українською Святого Письма. Окремо слід відзначити видавничу діяльність В. Леонтовича, який був засновником і видавцем газет "Громадська думка", "Нова громада".

На особливу увагу заслуговують літературно-критичні розвідки письменника, з якими він регулярно виступає на сторінках періодики. Зокрема, прилучився В. Леонтович до дискусії, що розгорнулася навколо п'єси В. Винниченка "Щаблі життя". Не вдаючись до крайнощів та експресивних означень, як це робить С. Єфремов, критик намагається викласти свої погляди на проголошений автором принцип "чесності з собою" та можливості його утвердження як у літературній практиці, так і в реальному житті.

Тут хотілося б зауважити, що подібно до більшості сучасників В. Леонтович не розрізняє авторської позиції та ідей, проповідуваних героєм твору, і ця обставина, як наголошує Л. Мороз, одна з першопричин драматизму долі В. Винниченка: *"Адже це один з небагатьох в історії світової літератури випадків, коли сумнівні для сучасників ідеї, висловлені персонажем твору, автоматично приписуються авторові й стверджується, що він ті ідеї пропагує. Важко, наприклад, уявити, щоб хтось сприймав тиради Самозванця ("Борис Годунов ") як думки Пушкіна, а Шмигальова чи Смердякова як одкровення Достоевського тощо"* [5, с. 80]. В. Леонтович, ототожнюючи автора з його персонажем, підкреслює, що принцип бути чесним з самим собою дуже подобається Володимирі Винниченкові, тому він раз у раз до нього й звертається. Така позиція критика видається поверховою й недостатньо вмотивованою. Швидше можна погодитися з думкою згадуваної вище сучасної дослідниці, про те, що *"сама ідея "чесності з собою" не містить у собі нічого негативного. Корені її – у Біблії. Двадцяте століття розвинуло її як одну з основоположних ідей екзистенціалізму. Винниченко в своїх творах виявляє глибоку повагу до людини та її способу життя, яке, на його думку, слід вести в повній гармонії почуття та розуму, як теж у гармонії між проблемами людини і громади. Письменник вірив, що людина повинна завжди діяти чесно"* [5, с. 80].

Відгомін теорії "чесності з собою" відчувається і у п'єсах В. Винниченка «Закон» та «Memento». Досліджуючи нову мораль, яка передбачає боротьбу «проти тієї шкаралупи, в яку затиснути людську душу», теоретизуючи з приводу існування вільної особистості, В. Винниченко іноді доводить своїх героїв до абсурдних, з погляду здорового глузду, вчинків. Найпарадоксальнішим серед творів, у яких розглядається «одна з характеристичних для В. Винниченка тем – проблема особистого життя та тріумфу біологічного чинника в людині» – є п'єса «Memento». С. Єфремов, відгукуючись на цей твір, гостро засудив філософсько-етичну ідею драми, стверджуючи, що «чесність з собою», це не що інше, як антигромадська мораль», та *«зручна ширма, за яку ховаються визнаці цієї моралі кожного разу, коли хочуть допуститися нечесного діла»* [2, с. 167].

Аналізуючи життєві принципи Мирона Антоновича, одного з персонажів п'єси "Щаблі життя", В. Леонтович зауважує, що герой В. Винниченка – людина егоїстична й насмішкувата, така, що понад усе ставить досягнення власної мети, топчучи всіх і все навколо себе. Панівними почуттями, що спрямовують героя, стверджує критик, – є жадова й ненависть. Такий підхід видається аж занадто пристрасним та емоційним. Швидше можна наголосити на тому, що головним недоліком Мирона Антоновича є якраз "серцева недостатність", бажання керуватися в житті

тільки розумом, спрямовуючи свої вчинки відповідно до того, що йому диктує здоровий глузд, *гасію*.

Слід відзначити, що для В.Винниченка – драматурга-експериментатора, який у своїх творах закладав програму своїх досліджень, драма «Memento» – це логічне продовження засудженої Єфремовим-традиціоналістом, але яка є трепетною для широкого європейського загалу концепції. Відчуваючи її недосконалість, котрі виразно простежується в результатах попередніх художніх експериментів, автор, який чесність з собою прагне зробити принципом власного життя, ще раз перевіряє істинність проголошеної теорії в ситуаціях, які близькі до патологічних. Якщо в "Щаблях життя" вбивство невиліковно хворої матері виправдовується Мироном Антоновичем як учинок, що позбавляє мук і саму матір і її дітей, то вбивство головним героєм драми Кривенком свого сина не можна виправдати жодним із законів, хіба що законами художнього парадоксу, які, за переконанням Л.Мороз, *є творчим методом Винниченка-драматурга* [5, с. 80]. Саме такий підхід до розв'язання життєвих дилем дає змогу персонажеві способом логічних роздумів про доцільність чи недоцільність тих чи інших учинків прийти до висновку про те, що не буде нічого поганого в тому, коли сестра стане повією, адже таким чином вона зможе розв'язати матеріальні проблеми сім'ї. Цей епізод викликав особливо бурхливий відгук критиків, які звинуватили В. Винниченка в популяризації проституції та виправданні поведінки людини, що суперечить загальноприйнятим моральним засадам суспільства, якщо вона продиктована природним сексуальним потягом.

Так С.Єфремов зауважив, що «Memento» – *«це довершене осоромлення нової моралі», зроблене так бездоганно, що мимоволі закрадається думка – чи не містифікація це й чи не навмисне автор такої штуки доказав над своїм героєм, щоб виявити все убожество й безглуздя його моральної позиції* [2, с. 169].

Розглядаючи п'єсу «Memento», переконуємося, що ситуації, у які В.Винниченко ставить своїх героїв, змодельовані для перевірки на істинність головної ідеї твору: чесність з собою – запорука гармонійного існування особистості. Цьому завданню підпорядкована й конфліктна схема драми. В.Винниченко головну увагу звертає на внутрішньо-психологічний конфлікт Василя Кривенка, який змушений вибирати між сповідуваним принципом «чесності з собою» й усвідомленням факту народження, а після народження – і самого існування дитини, якої він не бажає. Кривенко абсолютно переконаний, що мати дитину й не жити з нею – неможливо. *«Я хочу зробити її перш усього чесною з собою, – заявляє Кривенко, – хочу зробити вільною від старого, зайвого, хочу скинути з душі лахміття пережитків, які заважають вільно рухатися. Хочу через те, що дитина – це я, продовжений в глиб budouчого»* [1, с. 34].

З цього приводу В. Леонтович так тлумачить позицію автора п'єси: *"З цього бачимо, що бути чесним з собою, на думку автора – це мати жадність до життя, бути метеликом, скрізь давати собі простір і волю, не зважаючи на інших, на долі яких так чи інакше може відбитися ця воля, та це була б "зайва шкаралупа", проти якої він так завзято змагається. А от собі дати простір – це, на його думку, обов'язок кожного чоловіка"* [4, с. 618]. Отже, резонно запитує критик, чи буде справедливим щодо суспільства, коли наявність необмежених прав індивідуума не зрівноважуватиметься відповідним колом обов'язків? Яка ж це буде воля? Але категоричної відповіді на поставлене ним запитання В. Леонтович не дає, надаючи можливість кожному читачеві самому розв'язувати проблему морального вибору. Власне, критик не відмовляє в цьому праві й персонажам п'єси: *"Герой воліє вибирати те, що йому приємніше: чи стримати свій половий інстинкт і працювати серед людей, користуючись їхньою повагою, чи дати простір тому інстинктові і за те терпіти громадський осуд?"* [4, с. 618].

Як белетрист, В. Леонтович намагається застосувати наведену вище сентенцію, створюючи образи Марини та Івашки Ракла в повісті "Старе й нове" (1913). Письменник порушує проблеми руйнування патріархального суспільного укладу, що призводить до морального розкладу особистості.

Зосереджуючи свою увагу на образі Марини, письменник не подає глибинного психологічного аналізу порухів душі героїні, та все ж окремими штрихами, поворотами сюжету він показує її в моменти рішучого морального опору суспільному цинізму.

У чому ж автор убачає першопоштовх до морального падіння Марини? *"Справді, як часто бува, – пояснює митець, – її звів тоді один парубок, обіцяючи узяти, а потім відкинувся"* [4, с. 51]. І все ж навіть за таких скрутних обставин дівчині можна було б якось облаштувати своє життя, не пускаючись у гультяйство, *"та вона сама не вбачала у йому нічого особисто ні неприємного, ні негарного, а навіть віддалася йому з запалом. І, до речі, якщо по правді, не через що, як через це, вона мала надзвичайний поспіх серед тих самих чоловіків та хлопців, які гудили та одвертались від неї за те на людях"* [3, с. 51].

Поставши перед потребою вибору між покликом інстинкту й добропристойністю, Марина обрала для себе те, що підказувала їй природна чуттєвість, при цьому *"товаришок своїх, що зазнали на віку всячини, дивувала якоюсь надмірною зухвалістю та захопленням у розпусті. Вона у голос зачіпала усіх і скрізь, прилюдно вистроювала сороміцькі штуки, викукувала найбезсоромніші слова, з коханнями згоджувалася на все, і то не з самого обурення і не тільки на посміх громади, що без жалю викинула її з-поміж себе на смітник, а таки в значній мірі залюбки, задовольняючи тим свій необмежено палкий темперамент"* [3, с. 51].

Домінування чуттєвого начала, що призводить до повної моральної деградації героїні, виявляє себе в спостворені її поглядів на шлюб та сім'ю. І лише раптовий спалах кохання до Івашки Ракла змушує героїню зробити відчайдушну спробу вирватися з полону тваринної хіті й спробувати налагодити своє життя в межах загальноприйнятих моральних засад. Спочатку це прагнення неусвідомлене, майже інстинктивне: *"З того часу вона почула, наче їй щось пороблено. Вона змагалася, напружувала усю свою волю, та не здолала визволитися з того кохання. Ракло одно стояв їй перед очима, гультяйське життя їй спротивилося, щось поривало її тільки до самого Івашки"* [3, с. 51]. Таким чином, письменник наголошує, що людина, яка в силу певних обставин опинилася на дні, все ж не перестала бути людиною. Вона виявляє себе як особистість.

Гарячково шукаючи виходу, намагаючись заглушити біль, Інна Мустащенко («Закон») проходить через кабаре, бари, ресторани, підмости оперет, «каву з лікером». Але все це не допомагає. Удень – розваги, а по ночах... – сльози. І тоді героїня винаходить «формулу», використання якої має привести до розв'язання проблеми. *«Ти повинен мати дитину від другої жінки, взяти дитину до нас, безапеляційно заявляє вона чоловікові. – І...я буду її матір'ю»* [1, с. 548]. Панаса шокує подібний експеримент. Але його дружина – сильна, вольова натура. Вона організовує життя сама, намагаючись знайти свій шлях до щастя, що вбачає в дитині. Інна Мустащенко чи не єдина з героїнь, позбавлена автором внутрішніх хитань. Вона не має жодних мук сумління за порушення одного з головних «законів» природи і життя. Уже вкотре аморальний, з погляду традиційних поглядів, вчинок Інни Мустащенко носить ореол благородства й чистоти: з одного боку, – повне забезпечення бідної жінки, котра народить дитину (*«все одно ж вони або підкидають їх (дітей) кому-небудь, або здають у захисток, або навіть убивають»*), з іншого – можливість зберегти сім'ю й щасливе подружнє життя. Міркування й пошуки головної героїні репрезентують проблему, яку можна назвати так: «чи виправдовує мета засоби»? Її розробка в драмі породжує конфлікт, явно не передбачуваний Інною, – конфлікт між батьківським інстинктом і подружнім обов'язком. Конфліктна схема твору сприяє глибокій розробці проблеми чи виправдовує мета засоби», її дослідження переконує, що експерименти над загальноприйнятими «законами» – нормами моралі та віковичними батьківськими інстинктами не приводить людину до щастя й підтверджує ту істину, що сила материнського, батьківського почуття єднає всіх, незалежно від освіти, становища в суспільстві чи інших соціальних розбіжностей.

У Марини з'явилося бажання жити по-людському, стати дружиною Івашки, *"любо та мило жити з ним, як люди, схотілося мати дітей, заманулося надто родинного життя звичайної людини "* [4, с. 51]. В її душі жевріла надія на Ракла, котрий чомусь ніяк не наважувався

запропонувати одруження, тому за першої нагоди вона викладає свій намір Івашці.

Письменник порушує проблему простого людського щастя, потреби в коханні, залежності людини від суспільно-побутових обставин, у які вона потрапляє, протистояння фатальній долі, утвердження своїх почуттів. Але така позиція героїні натикається на стіну нерозуміння з боку її обранця, який сповідує життєві принципи, близькі з постулатом "чесності з собою". Бути чесним з собою – це основний принцип існування Івашки Ракла. Він раз у раз розмірковує над цим. Одруження для нього – це лише "зайва шкаралупа", проти якої він так завзято змагається. **"Я вважаю жениття, – казав Івашко Марині, – нікчемною людською вигадкою, здатною тільки на те, щоб відібрати і в жінки, і в чоловіка волю, а я волю кохаю надусе"** [4, с. 52]. Отже, життєва філософія героя співзвучна з поглядами Винниченкового Мирона Антоновича ("Щаблі життя"). Збігаються вони і з позиції раціональності. Марина ж, незважаючи на свою, здавалося б, аморальність і відвертість у питаннях задоволення потреб тіла, підсвідомо схиляється перед традиційними уявленнями про шлюб, її прагнення стати дружиною Ракла продиктоване, передусім, усвідомленням душевного дискомфорту, пов'язаного зі своїм низьким соціальним статусом. Шлюб для неї стане можливістю власного самоствердження як суспільної одиниці.

Крах надій на заміжжя примусив Марину з рік **"гуляти скажено, жахаючи людей своїм розпустом, поневіряючись та глузуючи з своїх коханців, що тепер їх сила липла до неї, і тільки самого Івашку кохала так само, як і попереду"** [3, с. 53].

В.Винниченко значну увагу приділяє відкритим формам конфлікту, що найкраще виявляються у діалогах Кривенка та Антоніни. Це протистояння двох принципів: чесності з собою, який не дозволяє Кривенкові бажати народження дитини, котра виношувалася в умовах нервовості й нетерпимості батьків одне до одного, і природного інстинкту матері, яка, втративши надію перервати вагітність, бажає всім серцем виносити й народити дитину.

Батько в ситуації, що склалася, вбачає два виходи: знищити дитину після народження, або ж залишити її жити як *memento* – постійне нагадування про порушення принципів (він упевнений, що нормальною ця дитина народитися не може). Якими не страшними є наміри персонажа, але в експерименті В.Винниченка – це єдиний шлях до виходу із психологічної кризи, куди потрапила душа Кривенка. **«Дитина – це насильство наді мною, – стверджує він. І тут же додає, – може й є у мене батьківський інстинкт, може, й мені важко обижать його, але рабом його я не буду!»** [1, с. 40]. Учинок батька породжений боротьбою за чистоту принципу «чесності з собою», але чи применшує цей факт його горе? Автор залишає нас наодинці з цими питаннями. Відповідь на них дає можливість не лише зрозуміти дії Кривенка – їх важко назвати інакше, як патологічні,

але й ще раз переконатися в безпрецедентному в українській літературі прагненні автора «Memento» узгодити принцип «чесності з собою» з життям за будь-яку ціну. Причину невдачі чергового драматичного експерименту В.Винниченка досить точно пояснює Л.Мороз: *«Річ не в принципі як такому, – пише вона, – а в людині, здатній у ситуації вибору робити кроки в напрямі до пекла»* [5, с. 310]. Саме туди й скочується Василь Кривенко, перетворюючись з нормальної, навіть творчо обдарованої людини, на холоднокровного, патологічного вбивцю, що розправляється з абсолютно беззахисним малям.

На відміну від В. Винниченка, В. Леонтович рішуче відмежовується від життєвих принципів своїх персонажів, убачаючи в них індивідууми, у яких домінує біологічне начало. Ця позиція яскраво засвідчена словами самого письменника: *"Основою моралі є не чесність з собою, а користь і інтерес громадянства, або і всього людського роду"* [4, с. 618].

Стрижневим життєвим принципом В.Винниченка, художньо реалізованим у драматичних творах, є «чесність з собою» – відгомін етико-філософських тенденцій доби, що знайшли благодатний ґрунт у душі «кирпатого Мефістофеля». Саме це кредо виявилось впливовим при виборі змістових орієнтирів у драматургії класика, саме непоступливість цього принципу значною мірою визначала поетикальні засади конфліктів, що є організаційною силою його творів. Аналіз переконує, що експерименти, у які ставить письменник своїх персонажів, не завжди закінчуються реалізацією задуму – вихідної установки автора. Але завжди в них відчувається щире бажання дійти істини, знайти відповіді на поставлені добою питання. Це стосується п'єс «Щаблі життя», «Закон», «Memento», у яких письменник своєрідно розв'язує проблему протистояння природного і соціального в людині, ставлячись до виявів інстинктивного чуття як до рудиментарних, але віддаючи належне могутній силі закону продовження роду.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
3. Леонтович В. В.Винниченко "Щаблі життя" // ЛНВ. – 1908 –Т. 41. – Кн. 6.
4. Леонтович В. Старе й нове. Оповідання – К., 1913.
5. Мороз Л. "...Сто рівноцінних правд": Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1995. – 208 с.
6. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наконечна Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури УДПУ імені Павла Тичини.

Наукові інтереси: творчість В. Леонтовича.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОДУСИ МОТИВУ САМОТНОСТІ ЯК УТІПЕННЯ АВТОРСЬКОЇ «ФІЛОСОФІЇ ЖИТТЯ» У ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЗАКОН»

Світлана НЕГОДЯЄВА (Луганськ)

Стаття присвячена аналізу екзистенційних складових мотиву самотності в драмі «Закон» В.Винниченка. Цей аналіз репрезентований категоріями абсурду, свободи, вибору, відповідальності, відчуження, страху, зневіри, розчарованості, як провідного чинника авторської «філософії життя».

Ключові слова: "філософія життя", конкордизм, мотив самотності, проблема буття особистості, екзистенційні модули мотиву самотності.

The article is dedicated to the analysis of the existence components of loneliness motif in drama «The Law» by V. Vynnychenko. The analysis is represented by absurdity and freedom, choice and responsibility, alienation and fear, dissuasion and disappointment categories as the main factors of the author's «philosophy of life».

Key words: "philosophy of life", konkordyzm, motive alone, the problem of being individual, existential modes of loneliness motif.

Урбаністична рання драма В.Винниченка на межі XIX – XX століть ясно свідчить про існування в ній різних художньо-філософських напрямків, синхронний розвиток традиційної, модерної та авангардної спрямованості (за тематикою, проблематикою, засобами образотворення), що надало його творчій особистості мистецьку повноту й свободу. П'єси викликали неоднозначні критичні суперечки в літературознавчій думці його сучасників. Про нього писали К.Арабажин, О.Білецький, М.Вороний, О.Грушевський, М.Данько, М.Євшан, С.Єфремов, М.Зеров, І.Кончіц, Г.Костельник, І.Личко, М.Могілянський, А.Ніковський, С.Петлюра, А.Річицький, І.Свенціцький, М.Сріблянський, Ю.Тищенко, Леся Українка, І.Франко, Г.Хоткевич, П.Христюк та ін.

Ракурс зазначеної в студії проблеми теж не новий – цей науковий доробок репрезентують праці сучасників Г.Баран, О.Брайка, О.Гожики, В.Гуменюка, Т.Гундорової, Н.Гусак, Л.Дем'янівської, І.Дзеверіна, М.Жулинського, С.Михиди, Н.Михальчук, Н.Михайловської, Л.Мороз, В.Панченка, В.Хархун та ін. Хоча вперше на наявність екзистенційних мотивів у творчій спадщині В.Винниченка звернули увагу дослідники з діаспори ще в 70-ті роки минулого століття: С.Наумович вбачала ідеї творів автора в працях Ж.-П. Сартра, М.Тарнавська – у поглядах А.Камю, Л.Онишкевич – у представників німецької школи філософії існування.

За життя письменник написав більше двох десятків п'єс, але сучасний стан філософсько-літературознавчого дискурсу залишає поза увагою осмислення п'єси на чотири дії «Закон», де вперше в європейській драматургії митцем була порушена проблема сурогатного материнства як одного ІЗ ШЛЯХІВ пошуку підвалин гармонійного родинного життя. Наукова новизна дослідження зумовлена вибором аспекту теми, яка ще не висвітлювалася у вітчизняному літературознавстві й дала змогу сформулювати мету розвідки: виявлення екзистенційних складових мотиву

самотності як утілення авторської «філософії життя» в драмі «Закон» В.Винниченка. Тло дослідження настільки багатогранне, бо цей лейтмотив не тільки домінує в доробку письменника як будівельна й водночас руйнівна сила в концепції «експеримент щастя», а й у процесі інтерпретації проблематики твору порушує питання діалектики слова та образу, взаємовідображення автології як структурної одиниці в показі предметного світу та мікрообразу самоти. Разом з тим, запропоноване нами дослідження є частковою спробою дослідити індивідуально-авторську поетику В.Винниченка-драматурга.

Знижена увага критиків до обраного твору пов'язана з тим, що в українській науковій думці не існує єдиного підходу до вивчення цієї визначної постаті ХХ століття, хоча вся творча спадщина В.Винниченка спрямована на філософські пошуки – осмислення проблеми людини, її місця у світі, сенс людського буття. Захопившись свого часу східною філософією, зокрема буддизмом, що мав безпосередній вплив на формування його світоглядних позицій, В.Винниченко виробив власну оригінальну «філософію щастя» – «Конкордизм». Соціально-філософський трактат, ідеї якого автор репрезентував на сторінках своїх художніх творів, пояснював, як подолати перешкоди на шляху до одвічної мрії людей – гармонійного щастя, особистого й суспільного. Винниченків конкордизм цементувався на «філософії життя», філософському напрямку, який «розглядав усе наявне як форму вияву життя, певної першопочаткової реальності, яка не тотожна ні духові, ні матерії, і може бути осягнута лише інтуїтивно» [3, с. 350]. Для «філософії життя» характерними є туга за сильною особистістю, увага до біологічних аспектів життя людини, жага «повернення до природи». Є. Лащик стверджує: «Єдине, що маємо право констатувати з абсолютною певністю, це ж що не зважаючи на всякі наші теоретичні розходження, ми всі (хочемо того, чи не хочемо) мусимо підлягати законові прагнення щастя» [7, с. 141].

Розгорнутий у драмі конфлікт мав делікатну інтимну автобіографічну основу: подружжя Винниченків, Володимир та Розалія, жили добре, але не мали дітей. На початку 1908 року, перебуваючи в еміграції, В.Винниченко познайомився з Люсею Гольдмерштейн, яка була старшою за письменника на два роки, мала шестирічного сина, чоловіка. Ким була ця жінка для В.Винниченка, – сказати важко, проте їхній кількарічний епістолярій свідчить, що вони мали спільного сина, якому судилося прожити близько трьох місяців. Смерть нащадка Володимир Кирилович тяжко переживав. Ось так він згадував про це в листі до Євгена Чикаленка (21 лютого 1909 р.): «Останніми часами я мав багато важких переживань, які знов довели мою нервову систему до поганого стану. А оце недавно в мене помер син (трьох місяців) при тяжких обставинах. Це вкрай зопсувало мої нерви, і те, що я придбав у Парижі, пішло геть. Почуваю себе дуже погано...» [2, с. 104].

В основу твору покладена свідомо усамітненість подружжя професора психології і філософії Панаса Михайловича та Інни Василівни Мусташенків, спровокована колишньою їхньою помилкою, пов'язаною з бажанням пожити в молодому віці для себе, створивши власну філософію сімейного щастя. Невдала операція призвела родину до бездітності, яка й стала справжньою причиною невлаштованості родинного життя, причиною руйнації шлюбу. Панас Михайлович – заради великої любові до науки виборив свій шлях, досяг авторитету й матеріального статку, а молода дружина змушена була присвятити себе розвагам, ресторанам, кабаре, театру. Керуючись своїм відомим принципом «чесності з собою», як і знаменитим висловом Шопенгауера «філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди», письменник піднімає завіс, проникає у найпотаємніші кутки психології й проводить експерименти на людській душі.

Людина – істота недосконала, поняття зла висловлює негативне ставлення її до своєї недосконалості, а поняття добра – перспективу його досягнення. Обидва партнери формували стиль свого самовиявлення добра і зла в кризовому стані світобачення, зумовленому втратою світоглядних і ціннісних орієнтирів. Ось так про це каже Марія Андріївна, тітка Інни: «Казала вам: послухайтеся старої людини, не чіпайте; немає дітей – не ваша сила, а Божа воля, не боріться з Богом. Ні, – наука. Наука все може. А вийшло що? Зробили операцію, та вже й на віки дітей не буде. Та от тепер вона по театрах та ресторанах бігає, а ви з чужими дітьми по садках у пісочку граєтесь. От вам і наука ваша, поцілуйтесь тепер із нею. А Інні, думаєте, не болить, що ви ото з чужими дітьми граєтесь? Що ви безплідною її зробили?» [1, с. 222].

Життєвий шлях героїв – це різні напрямки одного й того ж вектора путі до самовдосконалення. «...Немов ціле життя стоїть перед письменником як один суцільний контраст, з якого даремно люди шукають виходу і блудять, нічого певного не знаходячи, плутаючись у нерозгаданих суперечностях» [4, с. 292].

Це відчуття подвійності природних речей, їхньої суперечливості визначено подвійністю самих героїв: Інна – бажає мати дитину від чоловіка, пропонує йому зраду із секретаркою Людою, але у своїй моделі щастя не розраховувала на власні жіночі ревнощі, материнські почуття сурогатної матері та батьківські почуття чоловіка; Панас – заради коханої і бажаної дружини пішов на подружню зраду, спровокувавши відразу дружини, появу статевого потягу до молодої жінки, зародження батьківських почуттів та обов'язків, які призвели до остаточної руйнації щастя їхньої сумісної родинної моделі, так званого, «власного закону». Належачи до світу речей, людина сама певною мірою є річчю. Як бачимо, екзистенційне мовомислення – це словесна матеріалізація «онтологічного співчуття» до людини, яка відчуває ворожість світу до себе. Словообразний мотив самотності цього художнього світовідчуття міститься у «незначності»,

«незахищеності», «покинутості» головних персонажів родинної драми, з одного боку, й «протистояння світу якомога частіше», з другого: «... В мене тепер часто таке почування, що ми з тобою ізольовані від усіх людей, такі якісь самотні, бідні, покинуті. А як тільки в'являю собі, що маємо дитину, – стає зразу так, неначе ми тісно-тісно зв'язані з усіма людьми, з усім світом...» [1, с. 233].

Акцентування основної уваги на людині, зокрема людині початку ХХ століття, яка відчула певну абсурдність у світі, й тому була незадоволена, відчужена, перебувала у відчаї, дало змогу драматургові зосередитись на етапах формування екзистенційної моделі мотиву самотності. В.Винниченко в драмі культивує людські відчуття, що виступають основним каталізатором людської дієвості: саме відчуття неспокою, відчаю і незадоволення, зради, абсурдності буття приводять до самоаналізу, який може завершитися висновком про потребу самореалізації. На думку багатьох науковців, для повного осягнення справжнього сенсу свого існування «людина повинна пройти такі життєві етапи: етап відчуття своєї вкинутості в цей світ і своєї покинутості в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті» [5, с. 324]. В інтерпретації В.Винниченка останній етап екзистенції в «Законі» не отримав яскравого еталонного розвитку, набувши буддистської розв'язки: герої вимушені змиритися з фактом краху їхньої «філософії щастя» і, заглибившись тільки у власні переживання, сподіваємось, почнуть будувати життя на основі ключової тези буддизму – «автономії особистості». Провідна проблема східної філософії – проблема буття особистості. В основі її лежить проповідь Будди про «чотири благородні істини»: існує страждання (страждання правлять світом), причина страждання (причиною є саме життя з його пристрастями й бажаннями) та шлях, що веде до звільнення від страждань (за допомогою шляху пізнання істини можна звільнитися від страждань і досягти нирвани).

Секретарка Люда, народивши дитину, не змогла змиритися з відмовою від реалізації своїх материнських почуттів та першого чистого кохання до пана професора, готова спокутувати свій гріх, вирішує самостійно виховувати первістка. Інна Василівна, розуміючи причини руйнації шлюбу, залишає огидного їй чоловіка, тікає разом із тіткою та другом професора Кругликом шукати себе в іншому світі, полишивши прощальну записку на столі. Панас Михайлович, втративши справжнє кохання життя, залишається самотнім наодинці зі своїми тільки що народженими батьківськими почуттями. Отже, перемога біологічного аспекту над ірраціональною побудовою буття – це щовічний «закон життя», яким вирішило знехтувати свого часу подружжя, про свідчить палка промова панни Інни: «... Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі? (Схоплюється). Ти! Дай

мені дитину, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги, я буду жити в норі, лісі. Я хочу почувати біля серця й лизати, –чуєш, лизати! – мою дитину без ніяких ваших філософій і цивілізацій. Чуєш, ти?.. Ну, скажи, ну, давай сюди твою філософію, науку, мораль – нехай кажуть, що робити. Хай дадуть мені «закон», як каже Тама. Закон дай мені!» [1, с. 231].

В. Винниченко психологічно точно змальовує відчуття героїв «на межі чесності з собою», але разом з тим його цікавить, як руйнація віри та надії у власні переконання змінює, деформує людську свідомість, і обставини, за яких відбувається дія, стають моментом істини. «Шукати такої абсолютної речі, як щастя, треба в чомусь постійному, надійному. А таким є закон погодженого взаємовідношення елементів буття... Багатство, сила, здоров'я, кохання окремо, коли вони не погоджені з собою, щастя не дають. Тільки дійова рівновага цих цінностей та погодженість їх між собою та з силами назовні нас дає той стан, який ми можемо з цілковитим правом назвати щастям» [7, с. 143]. Такий закон життя відшукували герої п'єси.

Змальований у творі художником традиційний комплекс екзистенційних модусів мотиву самотності – абсурд, свобода, вибір, відповідальність, відчуження, страх, складність міжлюдських стосунків та ставлення людини до світу, зневіра, розчарованість – як феномени людського буття постають у п'єсі письменника як категорії авторської свідомості, як зміст власної «філософії життя». В.Винниченко показує, як у пошуку життєвого шляху людина стає самотньою, роздвоєною і дезорієнтованою. Основна мета в житті людини – вибрати та відповідати за результати власного вибору, тільки тоді можна досягнути справжнє існування. Ж.П. Сартр твердив, що «життя починається на другому березі відчаю». Герої драми готові йти ніцшеанівським шляхом надлюдини, хоча й надломлені життєвими колізіями. «Внутрішнє психічне існування людини є постійний, ніколи неустанний процес приведення себе до задоволення собою, – вважає Винниченко. – Задоволення собою є необхідна умова можливості існування людини» [6, с. 90]. Саме це задоволення собою в інтерпретації В.Винниченка опозиціонує самотності. Авторська позиція цього лейтмотиву має хронотопний характер, який живе та житиме поза межами часу, й існуватиме, поки реципієнт здатний буде знайти в тексті коди світоглядних елементів, пов'язаних з установкою на глибше його розуміння.

Сподіваємось, що це дослідження стане в пригоді для подальшої розробки літературознавчих дискурсів з приводу доробку В.Винниченка не тільки в зазначеному в розвідці аспекті, але й дасть змогу краще розглянути еволюцію формування творчого методу драматурга.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Закон / Винниченко В. Вибрані п'єси: У 2 т. – Т.2. – К.: Мистецтво, 2008. – С. 219–280.
2. Винниченко В. Щоденник // Київ. – 1990. – № 11. – С. 85–106.

3. Гайденко П. Философия жизни // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т.5. – С. 349–351.
4. Єфремов С. Історія українського письменства [1919-1924]. – Вид. 4-е. – Т.2. – Фотопередрук. – Мюнхен, 1989.
5. Екзистенціалістська модель в теорії літератури // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ, літ.-крит. думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис. 2002. – С.324–326.
6. Жулинський М. Щоденник Володимира Винниченка // Київ. – 1990. – №9-11. – С. 88–90.
7. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя // Філософська думка. – 1998. – №1. – С. 136–155.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО ПРО РОСІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛІЗМ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОЛОНІАЛІЗМ (ПОЧАТОК ХХ ст. – 1921 р.)

Віталій ОГІЄНКО (Київ)

У світовій гуманітарній науці широкої популярності набули постколоніальні студії. Інструментарій постколоніальних студій застосовується не тільки щодо суспільств "після колоніалізму", а й періоду зародження та розвитку такої системи відносин "метрополія – колонія", що отримала назву колоніалізму.

Історики розходяться в думках щодо того, чи прийнятно та продуктивно застосовувати колоніальну парадигму стосовно України в складі Російської імперії, і чи розвиток України був прискорений завдяки контактам із Росією, чи навпаки, затриманий внаслідок політичної залежності від неї. Тут не місце долучатися в дискусії з цього спірного питання, яке знайшло розкриття на сторінках книжок А. Міллера, С. Скульчика, О.Мотиля, Р. Шпорлюка, Є. Томпсон [9; 8; 10; 12; 11].

Водночас, говорячи про початок ХХ століття – період активного творення української національної ідентичності – важко не погодитися із тим, що в цей час в Україні існував певний антиколоніальний дискурс, створений та підтримуваний діями українського національного руху. Вважається, що він був слабким і маргінальним. Проте, для того щоб це докладніше з'ясувати, необхідно простежити, як антиколоніальна тематика була подана в українському національному русі, що українська інтелігенція мала на увазі під терміном "колоніалізм".

Початок вирішенню цих питань поклав у своїй статті канадський історик С. Величенко, зосередившись на окреслених вище аспектах

колоніальної парадигми в текстах М. Яснопольського, Ю. Бачинського, М. Порша та М. Стасюка [1. с. 300–345].

Ми, по суті, у цій статті спробуємо продовжити здійснений С. Величенком аналіз на прикладі текстів, автором яких є Володимир Винниченко – успішний на початку ХХ ст. письменник, революціонер, голова Генерального Секретаріату УНР та голова Директорії УНР.

У творчій та політичній спадщині В. Винниченка ми не знайдемо товстих політичних чи економічних трактатів із посиланнями на класиків політекономії та марксизму та розлогих політичних програм революційних перетворень. Утім, В. Винниченко є автором багатьох високохудожніх оповідань, романів, п'єс, які захоплювали уяву сучасників, проникливих і водночас наївних мемуарів, талановитих публіцистичних статей, що і в нинішнього читача викликають співчуття, та, нарешті, політично-філософського тритомника "Відродження нації", що вважається одним із найгрунтовніших і найглибших синтезів Української революції 1917-1921 рр.

Ці тексти, беручи до уваги, велику популярність Винниченка-письменника, його задіяність в українському національному русі, безперечно. віддзеркалюють не лише його світогляд, а й допоможуть зрозуміти тогочасні процеси, що циркулювали в надрах українського суспільства, зокрема ті, що стосуються питань, винесених нами в заголовок статті. Крім цього, сама специфіка текстів уможливить поглянути на розглядувану проблему не з погляду економіки, а політики й культури. Безперечно, такий погляд був ближчий для переважної більшості української інтелігенції, що не обтяжувала себе студіюванням класиків політекономії.

Тому оцінка В. Винниченком певних дій, сюжетів, зокрема таких, що здійснюють підтримку політичної й культурної влади-гегемонії метрополії над українською національною спільнотою, є центральним у цьому дослідженні.

Нижня хронологічна межа статті визначається закінченням Української революції та одночасно з нею й остаточної еміграції В. Винниченка на чужину.

Услід за А. Міллером, що розглядав українсько-російські стосунки в контексті боротьби та взаємодії проекту «великої російської нації» та українського національного проекту, я вважатиму В. Винниченка членом українського національного руху, який докладав зусиль до розбудови цього проекту й створення такого образу української національної спільноти, що, по-перше, був би привабливим для нових adeptів, а по-друге, орієнтувався на місцеву специфіку та достатньою мірою відрізнявся від «проекту великої російської нації», який у різних конфігураціях передбачав уведення українського простору у свій символічний простір та асиміляцію українців,

як тих, що вже набули національної ідентичності, так і маси селян, яких процес націоналізації мало торкнувся [9, с. 31–51].

Важливо також пам'ятати, що український національний рух був складовим загальноросійського демократичного руху, та здебільшого не усвідомлював себе поза демократичним і соціалістичним контекстами.

Якщо існування та розвиток двох національних проектів у ХІХ ст. ще не повністю відкидали можливість інтеграції українського національного проекту до російського, то з утворенням українських політичних партій, що ознаменувало собою взяття на озброєння українським рухом політичних вимог, така альтернатива почала сходити нанівець.

Український національний рух остаточно долучився у протистояння з тими силами, що відмовлялися визнати його окремішність і право на вільний культурний та інший розвиток. Пропагування українцями антиколоніальних ідей, я розглядаю як відповідь на російський культурний колоніалізм, та як один із прийомів ідеологічної боротьби членів українського національного руху проти великоросійського, яка проходила по лінії звинувачень у сепаратизмі та націоналізмі українців, з одного боку, та великодержавному шовінізмі росіян, з іншого.

1913 року вже знаний письменник та визнаний лідер української соціал-демократії В. Винниченко написав статтю «Відкритий лист до російських письменників», у якій закинув російським письменникам незнання ними українських реалій та тривіалізацію української національної ідентичності, що полягала в зображенні українців відповідно до наявних у російському суспільстві стереотипів, що часто мають зневажливий характер [7, с. 35–39].

Цікаво, що між цією статтею В. Винниченка можна провести паралель із книгою Е. Саїда "Орієнталізм", з якої власне беруть початок антиколоніальні студії. Як і Е. Саїд, В. Винниченко помічає, за словами Є. Томпсон, що "... тривіалізація колонізованих народів була одним із способів їх підкорення, класифікуючи їх як таких, яким чогось бракує, не таких позитивних, як їхні поневолювачі..." [11, с. 28]. В. Винниченко викриває шаблонний образ "Малоросії" у творах російських письменників, її незмінну структуру за будь-яких обставин. Із талантом та іронією він так описує зображення російськими письменниками типового персонажа із України: "Всегда и всюду "хахол" – немного глуповат, немного хитроват, непременно ленив, меланхоличен и порой добродушен. О других свойствах человеческой психики у "хахлов" из этих рассказов совсем не слышать. Более тридцати миллионов их, а такая удивительная неподвижность и односторонность развития. Что ни фигура, то либо мешковатый дурак, то придурковатый лентяй, либо ленивый пройдоха. И редко-редко это – недалекий, сентиментальный, не злой простак, вроде "хахла" М. Горького [7, с. 36].

Причому, такі культурні практики та наративи він протиставляє українському національному рухові, який, на його думку, продовжує успішно їм опиратися.

На переконання В. Винниченка, практика культурного колоніалізму щодо українців тривала й після Лютневої революції, Жовтневого перевороту та початку Громадянської війни в Україні.

У романі «Між двох сил», написаному В. Винниченком на початку 1919 р., він зображує більшовиків справжніми україножерами, які вимагають говорити з головними персонажами твору – свідомими українцями – російською мовою та нищать портрети Шевченка. Як бачимо, звертання автора до двох таких «класичних» сюжетів із набору українофобства демонструє, що він якісно не відрізняв більшовиків, через властиву їм неґацію національного питання загалом та українського зокрема, від ширшого загалу російського суспільства. Інша річ, що саме більшовики стали персонажами роману та однією із тих двох сил, між якими й самому Винниченку довелося і вибирати й лавірувати.

Безперечно, В. Винниченко був розчарований національною політикою більшовиків, що показує у "Відродженні нації". Разом з тим демонстративно декларує лояльність до їх економічних та аграрних реформ, заявляючи що "чим "лівіший" буде соціально-політичний режим на Україні, тим більше він буде сприятливий для національного відродження нашого народу" [4, с. 499]. Відмовляється він також від власної ідеї трудових рад на користь впровадження інституту рад та диктатури пролетаріату [4, с. 189]. Можна припустити, що ці питання не були для нього принциповими, адже В. Винниченко завжди сповідував досить радикальні соціальні погляди, і тепер цей радикалізм відкрито вийшов нагору. Він прийняв ідею світової комуністичної революції, яка досить органічно вплелася в його, за словами І. Лисяка-Рудницького, есхатологічне сприйняття марксистської доктрини.

Інша річ – національне питання. Воно для В. Винниченка стояло поза межами поступок, бо за своєю суттю та в очах діячів українського національного руху, в тому числі і В. Винниченка, його вирішення означало передусім створення умов для вільного розвитку національної ідентичності та уникнення асиміляції з боку колишньої імперії. У цьому полягала його знаменита "чесність із собою" – не зраджувати своїй національній ідентичності й надалі відстоювати як і п'ять або десять років тому український культурницький національний проект без будь-яких компромісів.

Винниченко не сумнівався, що як і п'ять та десять років тому російський націоналізм протистоїть українському [4, с. 237], коли одна національна ідентичність пануючої нації чи імперії визнається єдино правильною, а всі інші – шкідливими та загрозливими [4, с. 336]. Не засліплювала його і риторика "пролетарського інтернаціоналізму" чи "класової солідарності трудящих", адже він, досвідчений революціонер,

інтуїтивно відчував подібність звинувачень у сепаратизмі за царських часів і нападках, на зразок, того, що "хохлацький" націоналізм роз'єднує єдиний руський пролетаріат"[3, с. 268].

На підтвердження свого здогаду В. Винниченко у «Відродженні нації» наводить низку аргументів. Він повторює поширене тоді звинувачення більшовиків в експропріації українського збіжжя заради забезпечення центральних "пролетарських" регіонів Росії продуктами харчування. Із контексту зрозуміло, що його обурює не тільки сам факт вилучення, а й те, що з українською стороною ніхто не порадився з цього приводу, її просто зігнорували цілком у стилі колоніальної політики Російської імперії.

Декрет ВЦВК від 1 червня 1919 р. "Про об'єднання Радянських республік Росії, України, Латвії, Литви, Білорусії для боротьби з світовим імперіалізмом" він порівнює із іншими "федеративними" проектами – гетьманським та "чорносотенними", відмічаючи схожість між ними в генеральній меті впровадження, засобах утілення та наголошуючи на розмитості й нечіткості повноважень України та ступені її суверенності в цьому федеративному договорі [4, с. 306]. Український радянський уряд постає тут безвладною маріонеткою, що не керує, а радше контролює.

У книзі він намагається словом переконати більшовиків демонтувати вибудовану ними колоніальну систему управління та реформувати КП(б)У й радянський український уряд, надавши їм повноважень дійсно національного представництва.

Винниченко риторично запитує, хто знає, коли б більшовики своєю політикою не відвернули від себе українських соціалістів, то замість того, щоб воювати із ними в Україні, спільними зусиллями можна було допомогти угорській революції і тим самим сприяти утвердженню соціалістичного ладу в Європі [3, с. 302].

Уже під час спроби повернення в Україну в "Докладній записці ЦК РКП" 9 червня 1920 р. В.Винниченко просить здійснити такі заходи, які, на його думку, повернуть довір'я до більшовиків національно свідомих українців: опублікувати від імені Українського і Російського Радянських урядів спростування заяв емігрантської української, польської й єврейської преси про фіктивність УРСР; видати постанови про поширення на території України таких інститутів виконавчої влади, як Раднарком та комісаріати, з відповідними повноваженнями, аналогічними російським; усунути вияви ігнорування центральними органами влади, комісаріатів УРСР, що полягають у безпосередньому налагодженні зв'язків комісаріатів РРФСР з губернськими, повітовими і т. д. установами в Україні; сприяти більш активному залученню до господарського життя місцевих сил; докласти зусиль до пришвидшення початку роботи комісії з вироблення федеральної конституції; поповнити персональний склад "керівного центру України" 3–4 партійними членами, відомими своїм щирим і твердим ставленням до принципу федерації"; відмовитися від кадрової політики призначення

партійних та радянських працівників “без відома і згоди керівного українського партійного центру ЦК КПУ” [5, с. 432–434].

Звичайно, більшовики на фоні встановлення своєї влади в Україні відкинули цей своєрідний ультиматум, написаний у доволі викличній формі, хоча й популярним українським політичним діячем, проте вже не здатним впливати на реальну політику. У відповідь В.Винниченку довелося повернутися на еміграцію.

Він так і напише у звіті ЗГ УКП, що вимоги “фактичної, а не фіктивної незалежності України” з реальною політикою більшовиків на будівництво “єдиної і неділимої” поєднати не можна [5, с. 479]. Отже, В. Винниченко вирішив свою дилему, яка не давала йому спокою - “відмовитися бути щирим українцем і тоді бути революціонером” чи “вийти зовсім з революції й тоді можна бути українцем”, як і тисячі інших учасників Української революції на користь другого варіанту [2, с. 103].

Щоправда, треба відзначити, що боротьбисти та укапісти цю дилему вирішили у свій спосіб, влившись до КП(б)У та отримавши натомість певні важелі впливу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Величенко С. Питання російського колоніалізму в українській думці. Політична залежність, ідентичність та економічний розвиток // Схід–Захід. – Випуск 13–14. – 2009. – С. 300–345.
2. Винар Л. Рецензія на: Винниченко. Щоденник. 1911-1920/ Канадський ін-т укр. Студій. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. – 499 с. // Український історик. – 1982. – № 1-2. – С. 103–105.
3. Винниченко В. Відродження нації/ Історія української революції. Март 1917 р. – грудень 1919 р.. – К. ; Відень : Дзвін, 1920. – Ч. 2. – 328 с.
4. Винниченко В. Відродження нації: Історія української революції. Март 1917 р. – грудень 1919 р.. – К. ; Відень : Дзвін, 1920. – Ч. 3. – 535 с.
5. Винниченко В. Докладна записка ЦК РКП // Солдатенко В.Ф. У пошуках соціальної й національної гармонії: Ескізи до історії українського комунізму / НАН України; Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса. – К.: Світогляд, 2006. – С. 432–434.
6. Винниченко В. Справоздання подорожі на Україну// Володимир Винниченко. Публіцистика. Нью-Йорк-Київ. – 2002. – С. 467– 480.
7. Вынныченко В. Открытое письмо к русским писателям // Володимир Винниченко. Публіцистика. Нью-Йорк-Київ. – 2002. – С. 35–39.
8. Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К., 2008. – 304 с.
9. Миллер А. "Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). – СПб., 2000. – 260 с.
10. Мотиль Р. Підсумки імперій: занепад, розпад і відродження. – К., 2009. – 200 с.
11. Томпсон С. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. — К., 2006. – 368 с.
12. Шпорлюк Р. Імперія та нації (з історичного досвіду України, Росії, Польщі та Білорусі). – К., 2000. – 354 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Огієнко Віталій Іванович – кандидат історичних наук, головний спеціаліст Українського інституту національної пам'яті.

Наукові інтереси: український націонал-комунізм, генеза українського національного руху в ХІХ – початку ХХ ст., проблематика "історичної пам'яті" в Україні та світі.

ВИННИЧЕНКІВ КОНКОРДИЗМ

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ)

У статті обґрунтовано генезу конкордистської теорії Володимира Винниченка. Висвітлено основні правила конкордизму митця.

Ключові слова: тема щастя; цілісна людина; ідея чесності з собою; генеза конкордистської теорії; правила конкордизму.

The article is devoted to the genesis of V. Vynnychenko's theory of concordism and to the main rules of artist's theory.

Key words: happiness, entire person, the idea of the honesty with oneself; genesis of concordism theory; the rules of concordism.

Філософсько-етичний трактат Володимира Винниченка «Конкордизм» – це його «книга книг», що мала стати підсумком тривалих, довжиною в кілька десятиліть, роздумів письменника про сенс *щастя* і способи його досягнення. На останній сторінці трактату, опублікованого 2010 року Т. Гундоровою [1], автор указав час роботи над ним: 1938–1945. Але в самому тексті трактату є згадки про «Додатки до конкордизму» та матеріали, що пропали під час війни (це позбавило Винниченка, як він зазначає, можливості робити посилання на використані джерела). Напевно, це означає, що заготовки «Конкордизму» були у В. Винниченка задовго до 1938 р., просто настав момент, коли давно обдумані ідеї постали в систематизованому вигляді.

Тема *щастя* – генеральна у творчості письменника. Конкордизм же – це Винниченкова наука про щастя, його проповідь рівноваги, погодження сил (поняття «гармонія» В. Винниченка унікав, оскільки вважав, що гармонія – то цілковите *злиття* складників; йому ж ішлося про самодостатність кожного з них).

Перші проблески майбутньої теорії конкордизму з'явилися ще в ранніх оповіданнях Винниченка. Тільки починалося все не з позитивної програми, а зі здивувань і заперечень. Уже в оповіданні «Дрібниця» (1903 р.) письменник зафіксував невідповідність, розлад, «нечесність з собою» у середовищі молодих революціонерів. Проповідують одне, а самі роблять інше. Так поставало питання про психологію і мораль «нових людей». А разом із ним виникало прагнення змоделювати тип *цілісної* людини, протиставленої людині роздвоєній. Тому все у Винниченка – на контрастах, причому не лише психологічних, а й класових: в оповіданні «Дрібниця» він виводить на кін опозиційну пару героїв – внутрішньо розшарпаного сина

поміщика («Я», оповідач) і цільного, сильного вдачею Андрія Гаюру, сина столяра. Однак далі чорно-білих, класових протиставлень Винниченко поки що не пішов. У Гаюрі ще тільки вгадується попередник тих численних Винниченкових героїв, які сповідуватимуть принцип *чесності з собою*.

Ідея чесності з собою як основи рівноваги (згодом – конкордизму) викристалізувалася у В. Винниченка тільки в 1906–1909 рр., коли з-під його пера з'явилися драма з характерною назвою «Дизгармонія» і роман «Чесність з собою». У «Дизгармонії» (як і в оповіданні «Дрібниця») знову на першому плані – опозиційна пара молодих революціонерів: «сильна особистість» Мартин із його проповіддю культу сили та свободи – й неврастенік Грицько, який мучиться сумнівами щодо справжньої суті «нових людей», помічаючи в їхньому середовищі «бісівщину». Цікаво, що голос автора *розподілений* між цими героями. Мартин і Грицько – то мовби дві половини одного «я», через те ні один, ні інший для ролі alter ego автора не годиться. Вони обоє однаковою мірою важливі для автора як виразники його стверджень і сум'ять.

Ідея чесності з собою у «Дизгармонії» ще тільки мерехтить. Її уособленням і пропагандистом мав би стати Мартин, проте цей персонаж надто суперечливий і декларативний. Винниченко ще тільки-тільки виходив на той тип *червоного ніцшеанця*, для якого переоцінка цінностей за Ніцше й за Марксом водночас є надзвичайно важливою. Еклектична суміш ніцшеанства й соціалізму Винниченка не лякала, навіть попри те, що сам Ф. Ніцше соціалізму не терпів. Він експериментував, продовжуючи моделювати нову – цільну – людину.

Роман «Чесність з собою» (1909 р.) – це, власне, прозова версія «Дизгармонії». Проте акценти тут більш чіткі. Принцип чесності з собою передбачав: а/ відкидання старої буржуазної моралі; б погодженість із собою (дозволено все, що ти сам собі дозволиш, головне – аби думка, почуття і вчинки були в ладу між собою); в/ тріумф *радості, природності, повноти життя* як основи щастя. Суттєвим є також соціалістичний чинник: «рабський соціальний лад» треба рішуче змінити, бо без цього не зміниться й людина. Це тема давніх дискусій: жодний соціальний лад не зміниться, поки через моральне самовибудовування на ґрунті християнських цінностей не зміниться людина, наполягав Ф. Достоєвський, сперечаючись із М. Чернишевським. А В. Винниченко романом «Чесність з собою» вступав у полеміку з тим-таки Достоєвським! Його Мирон Купченко – це анти-Раскольников. Родіон Раскольников роздвоєний, Мирон же мав постати як взірець цільності. Тільки чи постав? На жаль, ні. У Мирона не все клеїться з його чесністю з собою. Його «теорія» на практиці обертається цинізмом, моральним релятивізмом, та й просто непослідовністю. Суперечності буквально розламують Винниченкову конструкцію; його герой вийшов малопривабливим, навіть монструозним типом.

Проте важливим був сам підхід письменника до проблеми, сам пошук ним формули щастя. *Чесність з собою* такою формулою можна назвати лише з великою натяжкою, оскільки кінці не сходилися у Винниченка з кінцями. Жадана гармонія оберталася новою дисгармонією. І все ж, він так ніколи й не відмовиться від цієї ідеї (формули), багато разів повторюючи її як у своєму щоденнику, публіцистиці, художніх творах, так, зрештою, і в трактаті «Конкордизм».

Таким чином, генеза конкордистської теорії пов'язана з кількома «хвилями»:

- етап деструкції (1903–1909), коли у Винниченка домінує пафос *заперечення, розвінчування* лицемірної буржуазної моралі, а позитивна програма ще тільки мерехтить (так далі жити не можна! – каже він; роздвоєність – погана річ, «нова людина» має бути іншою; основа «нової моралі» – природність і радість життя);

- етап «чесності з собою» (від однойменного роману починаючи); позитивна програма будується на принципі «чесності з собою», ув якому найбільш виразними є ніцшеанські й марксистські (соціалістичні) доміанти; сам цей принцип доповнюється все новими й новими відтінками, його беруть на озброєння Винниченкові герої – «проповідники» й експериментатори;

- етап «Книги щастя»; з погляду хронології важливо згадати рік 1929-й, коли В. Винниченко працював над книгою, назва якої постійно варіювалася («Книга щастя» – «Щастя» – «Щастя. Листи до юнака»);

- етап «Конкордизму» системного, цілісного «вчення», що його сам Винниченко вважав універсальним.

Т. Гундорова називає Винниченкову теорію конкордизму «соціопсихотерапевтичною утопією» – і це визначення є доволі точним [1, с. 21]. Ключова ідея конкордизму – рівновага, злагода, погодження. По суті, Винниченко прийшов до того, що й Достоевський: його «вчення» – це передусім програма радикального, всебічного *самовдосконалення* людини. Тільки в Достоевського в центрі *релігійна* ідея, Винниченко ж – запеклий «антирелігійник», по суті – атеїст. Він заперечує як релігію, так і будь-які форми релігійності. Усе має замінити конкордизм!

Як і раніше, В. Винниченко чимало уваги приділяє критиці. Що ж до конструктивну, то в концентрованому вигляді його викладено в тринадцяти правилах конкордизму. У них неважко впізнати давні Винниченкові ідеї. «В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи», – рекомендує п. 1 Правил. Принцип *природності* - один із основних постулатів конкордизму. Він визначає й пп. 2–3 Правил: «Будь погоджений з іншими, не шкідливими тобі живими істотами на землі і скільки мога бувай у русі, на повітрі, в найближчому контакті з сонцем, водою, рослиною»; «Не годуйся нічим противним природі людини».

«Розчиненості» серед природи, «натуризму», як і специфічній системі харчування, Винниченко (а з ним і його дружина) надавав великого значення у власному повсякденні. Їсти належало тільки те, що «виготовлено на кухні матінки природи»: нічого вареного, смаженого, печеного.

П.п. 4–7 Правил, по суті, розвивають ідею *цільності* («будь суцільним»; «будь чесним з собою»; «будь погоджений у слові і дії», «будь послідовним до кінця» – все це, власне, версії однієї й тієї ж етичної максими).

П. 8 вимагав: «Не старайся любити ближніх без оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них». Це правило є продовженням давно, ще в 1910-х рр., висловленої Винниченком думки про те, що в основі людських стосунків лежить обмін *цінностями* – в найширшому значенні цього слова.

П. 9 повертав до вихідної констатації: «Завсіди пам'ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дискордизму». Проте констатація переростала в пораду: «Борися з нею не догмою, ненавистю, карою, а розумінням, жалістю, поміччю». Як не парадоксально, але в цій частині Винниченків конкордизм виявлявся несподівано близьким до християнської проповіді любові до ближнього!

П. 10 цілком впливав із соціалістичних переконань письменника: «Живи тільки з своєї власної праці». Ними ж продиктовано й п.12: «Не пануй і не підлягай пануванню».

Що ж до п. 11, то він увібрав багато з того, про що Винниченко роздумував ще на початку століття, в час гарячих дискусій про «вільну любов», «пробний шлюб» (ця ідея є в кількох його п'єсах). Кохання і шлюб, інстинкти й мораль – ось сфера питань, що їх тепер В. Винниченко спробував згармонізувати в конкордистському правилі: «Кохайся з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тою людиною, яку ти всією душею і всі тілом хотів би (хотіла б) мати за матір (батька) дітей твоїх».

П. 13 Правил стосувався проблеми «особистість – колектив»: «Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза ним, а тільки активною, відданою клітиною його, і тоді навіть страждання за нього буде тобі за вищу радість». Як бачимо, в основу взаємин особистості й колективу знову покладено універсальний, із погляду Винниченка, принцип погодження і рівноваги.

Програма самовдосконалення, викладена Винниченком (й, що важливо, апробована ним на практиці), могла б – за сприятливих обставин – бути реалізована в діяльності конкордистської «комуни» з українським «гуру» – Володимиром Винниченком. Здається, саме такий план у нього й був. Після війни письменник збирався податися в США, де в нього було чимало прихильників (зокрема, у Детройті), улаштувати виставки своїх малярських робіт і ... проповідувати конкордизм! Проте здійснити задумане йому не вдалося: картини в Америку переслав, але отримати візу для того, щоб і самому вирушити за океан, не вийшло – зашкодили «землячки» із кола політичних опонентів Винниченка в Парижі, які випередили його й

«налякали» американців тим, що до них збирається приїхати ... комуніст! Візу Винниченкові не видали.

Залишалося «проповідувати» конкордизм зі сторінок художніх творів (романи «Нова заповідь», «Лепрозорій» та ін.). Винниченко не був би Винниченком, якби у своїй конкордистській програмі обійшов і питання, що стосуються погодження політичних систем. Було серед його ідей те, що нагадувало сформульовану пізніше А. Сахаровим теорію конвергенції (мирного співіснування і зближення ідеологічно полярних політичних режимів); проте були й суто утопійні пропозиції, які не виходили за рамки проектів соціалістичного переустрою світу з неминучою ліквідацією приватної власності й запровадженням «економічної колективократії» (теж давня Винниченкова ідея: див. його роман 1914 р. «Хочу!»). По суті, йшлося про «колгоспи» в промисловості! І це при тому, що ціну сталінській колективізації Винниченко добре знав, про що свідчить і сам текст його «Конкордизму».

Утопійний елемент у «Конкордизмі» цілком очевидний, особливо коли йдеться про його завершальну – соціально-економічну – складову. Проте в тій частині, яка присвячувалася моральному самовдосконаленню людини, Винниченків конкордизм, гадаю, може бути й досі цікавим та актуальним.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Винниченко Володимир. Конкордизм // Невідомий Винниченко. Хроніка–2000. – Вип. 82. – К., 2010.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Панченко Володимир Євгенович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та іноземних мов Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Наукові інтереси: література кінця XIX – початку XX століття, творчість Володимира Винниченка, літературна критика.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «НАМИСТО»)

Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються особливості поетики дитячих оповідань В. Винниченка, що склали збірку «Намисто».

Ключові слова: психологізм, поетика, портрет, пейзаж, неореалізм.

In this article the peculiarities of poetry in V. Vynnychenko's stories for children «The Beads» collection are considered.

Key words: psychologism, poetics, portrait, landscape, neo-realism.

Володимир Винниченко прийшовши в літературу на зламі двох культурно-стильових епох й акумулювавши в собі найприкметніші ознаки

перехідного часу, своєю творчістю активно сприяв переорієнтації українського письменництва на нові, модерні форми й засоби зображення. Специфіку його художнього мислення визначили й динамічні літературно-культурні та політичні процеси, й орієнтація майстрів слова «нової школи» на відкриття гуманістичного смислу змалювання характерів через сферу людської душі.

Як зазначає Г. Ключек: «На творчість Винниченка треба дивитися як на дуже енергетичну спробу виломатися із канонів тогочасної української літератури, на суттєве розширення ним тематичного спектра, на створену ним модерну поетикальну систему, яка потужно резонансувала українську поезику» [3, с.7].

Дослідження різножанрової та багатопроблемної творчості В. Винниченка – складне і вдячне завдання. Адже митець у своїй прозі явив нам не тільки унікальну художню палітру, а й засвідчив новий крок української літератури, нове художнє бачення – філософське, естетичне, психологічне.

Новаторство малої прози Володимира Винниченка полягає в тому, що, зберігаючи канонічну систему літературних видів і жанрів, митець надавав нового змісту традиційній формі. Визначальною рисою письменницької манери є неореалістичний психологізм, художнім утіленням якого стала, зокрема, дитяча проза В. Винниченка. До того ж, саме тексти для дітей були одним «із факторів зросту» української літератури, переходу її у фазу активного психологізму. Л. Мацевко слушно зауважує, що «художній психологізм становить основу естетики того часу і дає простір для самореалізації письменника, для мистецького декларування власної філософсько-світоглядної концепції» [5, с.12].

Показовими в цьому плані є дитячі оповідання, у яких з максимальною напругою зображується динаміка психологічних станів. Складний дитячий світ виразно подано в оповіданнях «Голота», «Кумедія з Костем», «Федько - халамидник», а також у циклі «глибоко-поетичних психологічних малюнків – оповідань на теми народних пісень, що склали збірку «Намисто» (1921 – 1928) [4, с.59].

Дитинство у Винниченковій прозі – це особливий, вольовий простір, у якому намагаються реалізувати свою дитячу «волю до влади» сьгоднішні або, можливо, майбутні «владики», своєрідний «оазис» дитячого щастя із сонячними барвами безтурботності, плацдарм юних героїв, які утверджують свою любов і свободу без батьківської опіки, силу й духовний потенціал іманентно-доброто дитячого світу в його протистоянні з фатально-ворожим світом дорослих, з усім недосконалим світом.

Його герої – бешкетливі, непосидючі хлопчики та дівчатка, які здатні здивувати довколишній світ феєрверком дотепних, несподіваних витівок. Винниченко за основу своїх творів бере нетипові факти, які, проте, є цілком реальними, сильні почуття й переживання, драматичні ситуації, у яких

опиняються юні герої. У нього немає довгих описів докладної біографії персонажів, надмірної деталізації їхньої зовнішності, одягу, побуту.

Уже в ранніх оповіданнях про дітей «Кумедія з Костем, «Федько - халамидник» письменник акцентує свою увагу на психологічних конфліктах, що зумовлює глибоке проникнення у внутрішній світ дитини, мотивацію логіки й поведінки.

В. Винниченко навмисне вміщує своїх героїв у гострі драматичні ситуації, які виникають зовсім несподівано, і завдяки їм ніби перевіряє їхні моральні засади, духовний потенціал. Малолітні герої не ідеалізовані, вони живі й виразно індивідуалізовані. Письменник прискіпливо підбирає і психологічні деталі портрета, і деталі зовнішнього вигляду та поведінки персонажа. Згадаймо схожого на самого Винниченка Федька – халамидника з однойменного оповідання.

Зовнішній портрет Федька поданий лише кількома штрихами: «руки в кишені, картуз набакир», «чуб стирчком, очі хутко бігають», «кожушок його весь мокрий», «чобітки аж порижіли од води», «шапка в болоті». Головна ж увага зосереджена на розкритті внутрішньої суті героя, на його голосі, інтонаціях, мові, роздумах, учинках. Душевні порухи Федька, його неординарна вдача підкреслюються авторськими характеристиками: «вигляд у нього гордий», «очі аж горять», «жилаве, чортове хлопча».

Винниченко прагнув передовсім передати психологічне життя особистості, її думки, її почуття, її ставлення до інших людей, побуту, природи й довколишнього оточення.

У збірці «Намисто» яскраво виражені ознаки неореалізму, що характеризуються заглибленням у психологію персонажів, розкриття насамперед внутрішнього конфлікту, а не зовнішнього.

Наприклад, в оповіданні «Бабусин подарунок» можна виділити внутрішній і зовнішній конфлікти. Власне, внутрішній розкрито з психологічного боку. Він постає в душі головного героя Васька – це конфлікт між розумом і серцем, між бажанням, вчинками і совістю.

Приміром, коли головний герой оповідання збирається закинути дорогого йому карбованця й довести свою вправність, ми читаємо: «устроїв у Посмітюху сірі, колючі, зовсім чужі якісь очі» [1, с. 345], а далі змінюється і весь вираз обличчя: «І лице було йому таке вперте, завзяте, руде волосся та рішуче стирчало над молочно-білим чолом» [1, с. 347]. Але несподівано він починає замислюватися про наслідки: «Навіть додому, он туди, під той клаптик червоного даху, вже не можна буде прийти. «А де карбованець?» – «Я закинув його у провалля». Хто закидає гроші у провалля? ...Йому не повірять: для чого закинув, по віщо? Мабуть, профіськав на цигарки або, чого доброго, десь з босячною в карти програв» [1, с. 348].

Цей конфлікт відбувається в душі підлітка, а зовні виявляється на обличчі: «І лице Васькові вже не було червоне, і губи тісно не тулилися. Ні, ні, цього вже не було» [1, с. 348].

Посилення особистісної основи, поглиблений інтерес до внутрішнього світу людини письменник досягає засобами імпресіонізму. Це, зокрема, динамічний портрет і пейзаж.

Найважливіше значення для розкриття психології героя має портрет. У літературі прийнято виділяти чотири типи портретів: абстрактний, живописний, паспортний і динамічний (за класифікацією О. Білецького).

Для Володимира Винниченка характерним є портрет динамічний (психологічний), адже саме завдяки йому можна передати найтонші порухи душі, внутрішнє життя, думки й настрої персонажів.

Не можна не погодитися з В. Фащенком, який зазначає: «Вміння у зовнішньому побачити внутрішнє – це особливе обдарування людинознавця, котре ґрунтується на матеріалістичному розумінні психофізичних реакцій, які відбиваються у типових порухах і виразах» [6, с. 38]. Винниченку, як бачимо, це вдалося сповна.

Як завжди, автор не деталізує зовнішність головних героїв твору, а декількома рисами, штрихами передає характер, особливості кожної особистості, відбиває всю динаміку почуття.

У всіх, без винятку, оповіданнях збірки «Намисто» можемо побачити різні реакції персонажів на ту чи іншу ситуацію. Усі думки, настрої, переживання знаходять своє розкриття у зовнішньому вияві.

Як зазначає В. Фащенко: «Змінюється настрої, душевний стан – змінюється і колір обличчя чи блиск очей персонажа; від суму воно блідне чи тьмяніє, від радості – рожевіє, у тьмяних очах – туга, в примружених – посмішка...» [5, с. 94].

Наприклад, в оповіданні «Ой випила, вихилила...» головна героїня Ланка – дівчинка восьми років – постає перед нами працюютою, спритною й сміливою дитиною, яка мусить виконувати важку роботу, аби допомагати хворій матері. Щоб здобути для неї відро й утвердити свій авторитет у колі ровесників, погоджується піти на ризиковану справу – викрасти гудзика в генерала. Ще тільки Гришка починає розповідати про той гудзик, як за виразом обличчя Ланки можемо збагнути, що вона вже вирішила, що має зробити: «пильно слухає, і аж уста їй злегка роззявились. Куций носик, побризканий ластовинням, вкрився потом, як росою, кругле личко з ямочками на підборідді – непорушне, тільки зеленуваті, з сірими блисками оченята швидко слідкують за кожним рухом Грищиних рук» [1, с. 69]. Так, з усього видно, – вона готова піти на цей ризикований учинок.

У самий кульмінаційний момент, коли дівчинка готується зрізати гудзика читаємо: «Губи її тісно-тісно стулені, неначе травинку закусилася, а зелені очі гостро примружились, немов далеку далечінь вдивляється» [1, с. 78]. Це стан хвилювання, великого емоційного напруження, а разом з

тим бажання зосередитися на цілі, хоч «у вухах їй страшенно гупає серце, так гупає, що аж в очах стає каламутно і ноги м'якнуть» [1, с. 78].

Бачимо, як майстерно автор передає хвилювання, як глибоко сягає істинних почуттів людини в такі моменти, як детально описує психологію маленької особистості.

Об'єктом уваги письменника завжди є почуття людини. Саме тому внутрішні конфлікти, що спроектовані на зіткнення та зіставлення людських почуттів, є головним в оповіданнях В. Винниченка. Письменник виявив справжню майстерність у зображенні вікових особливостей героїв. Часом він прямо вказує на їхній вік. Так, в оповіданні «Стелися, барвінку, низенько...» Крупницькому – вісімнадцять, а Масюченку – шістнадцять років. Вони гімназисти. Пробудження перших почуттів – кохання – характеризує героїв оповідання. В. Винниченко заглиблюється у світ переживань, прагнучи простежити еволюцію почуттєвого стану юнаків. Перші почуття пробуджує в Масюченка та Крупинського Діна, яка навчається в жіночій гімназії. За останню чверть у неї буде «двійка» з алгебри і до екзаменів її не допустять. Хлопці мудрують, як допомогти Діні. Вони вирішують викрасти в учительській журнал. «Господи, та коли б їй це допомогло, то він готов спалити за неї обидві руки, обидві ноги, все тіло спалить!» [2, с. 417]. Через непомітні штрихи відтворено всю повноту картини, що змінюється самоаналізом Масюченка й виявляє його прагнення до близьких стосунків у взаємозв'язку фізичного та психологічного: «Ах, та як же спалахне, як зашаріється смугляве личко, як бризнуть щастям зелені, лукаві, глибокі очі, як побачать журнал на столі!» [2, с. 418].

Привабливим є портрет Діни, у якому автор підкреслює її дівочу красу: «Діна сміється лоскотливим грудним смішком, щурить очі загадково, лукаво, обіцяючи посміхається, і посмішка її бризкає чимсь солодко хвилюючим, чимсь більшим, ніж радість за знищені двійки» [2, с. 415].

Автор через психологічні портрети своїх героїв зазирає в глибину їхніх сердець і відтворює найскладніші, ледь упіймані рухи душі, вмотивовуючи їхню поведінку: «І коли Крупинський, немов навмисне торкається рукою Діни, вона не одсуває руки, і обоє йдуть тихенько мовчки, неначе зліплені в тому місці, боячись зломитися» [2, с. 423]. Психологічний стан першої серцевої тривоги, сором'язливість, несміливість стосунків автор зображує через ряд послідовних дійових ознак, жестів: «Мовчать Діна з Крупинським про подію з журналом. Час від часу Діна раптом, немов щось згадавши, стрепенеться і, не стримавши радості, нахилиється до Крупинського і лукаво-лукаво почне «Стелися, барвінку, низенько...» [2, с. 423].

Переляк, хвилювання, збудження, приємний сором перед першими почуттями автор передає через пози, рухи: «Крупичка сидить непорушно. Не видно Діниної правої, а Крипиччиної лівої руки. А потім обоє чогось ніяковіють, сміються» [2, с. 424]. Такі визначення доповнені яскравими

деталлями видимої мови почуттів: виразу очей: «А зелені очі тепло, лукаво й ніжно котяться на тонку, акуратну чистеньку постать героя» [2, с. 423].

Через усе оповідання до кульмінації (погляд Діни і Масюченка) поступово рухається своєрідне зіткнення двох – любовна гра між дівчиною та хлопцем як вияв протилежності їхніх психологічних станів. У фіналі Діна сміється з його подертого, брудного, непристойного вигляду «ніяково, соромно і смішно». Щастя здається близьким, але останні рядки оповідання повертають Масюченка в стан невпевненості і «він встає, швиденько, заклопотано прощається і йде з садка» [2, с. 424]. Коло життєпису закінчено, драма самотності, відчуженості, суму залишилася.

Таким чином, Володимир Винниченко глибоко проник у тонку матерію дитячої душі, розкривши всі її найпотаємніші сторони. Використовуючи психологічний портрет при опису зовнішності й учинків героїв оповідань, зображує всю динаміку почуття, через вирази очей, уст, кольору обличчя тощо. Головний принцип письменника – об'єктивізм, він не оцінює вчинків того чи іншого персонажа, а показує його через враження, сприйняття іншими героями твору.

Кольорова гама в оповіданнях зі збірки «Намисто» репрезентована великим діапазоном кольорів із різними відтінками, тонами й напівтонами. Вони найширше функціонують при зображенні портретних характеристик героїв та при описі природи.

Пейзаж як мистецький засіб проймає всю творчість В. Винниченка. Він відіграє велику емоційно-зображальну роль і виразно позначений рисами імпресіонізму.

Характерною рисою творчої манери письменника є підкреслено суб'єктивне зображення дійсності. Природа, побут, події, зовнішність персонажів зображуються не в об'єктивній манері стороннього спостерігача, а через сприйняття самих персонажів. Перед нами постає не світ сам собою, а враження від нього героя твору. До того ж це враження, звичайно, залежить від психологічного стану того, хто сприймає, його настрою, переживань. Це головний принцип імпресіонізму.

Пейзаж у Винниченка замальовується в постійному русі, змінах, він увесь час ніби коливається, тремтить, наче марево, залежно від найменших змін настрою героя, що його спостерігає, адже змінюється і його сприйняття.

Природа урізноманітнюється чуттєвим багатством картин – зорових, слухових, нюхових, смакових тощо. Наприклад, звукові образи: шепелявий шелест листя, скрегіт піску по доріжці, хрипливий гавкіт мопса («Стелися, барвінку, низенько...»).

Пейзаж замальовується не законсервованим сталим явищем, а в постійному русі, змінах. Приміром, коли Масюченко бачить Діну, то природу він сприймає так: «Небо посміхається, зашарівшись сміються стрункі тополі, садок мало не танцює, мліють у безсоромній знеможі

тюльпани, китиці бузку як п'яні солдати» [2, с. 407] і подібне. Герой твору перебуває в стані захвату, психіка збуджена, схвильована, імпульсивна. А далі, коли предмет кохання зникає, то й природа змінюється, все тьмяніє, стає сірим безбарвним: «Ну коли Діни немає, сонцеві нема чого більше реготатися на небі. І небо блідне, гаснуть хмари, стають набурмосеними, розкудовченими, як п'яниці на похмілля» [2, с. 414].

Часто «символом мінливості, рухливості світу... виступають хмари, що весь час плинуть кудись» [1, с. 63]. Можемо простежити це в оповіданні «За Сибіром сонце сходить...», де двоє малих хлопчаків вирушають до лісу, аби стати розбійниками.

Спочатку, коли вони щиро налаштовані вирушати в путь, то й природа їх ніби закликає до цього: «Дуже вже підходяща пора настала: сонце чимраз то тепліше, то ясніше, то веселіше. Хмарини – пухкі, теплі, жовті. А небо, як задереш голову та як глянеш у нього, так і лине в груди таким холодом, що аж верещати хочеться» [1, с. 260]. Образ хмар у поєднанні з описом сонячного неба створюють цілісну картину, яка передає стан мрійливого захоплення, нетерпіння героїв, котрі переповнені енергією та завзяттям.

Символічним в оповіданнях В. Винниченка часто буває вітер, що уособлює непостійність, мінливість світу.

В оповіданні «Ой випила, вихилила...» вітер постає як самостійний образ, котрий на початку твору визначає загальний розвиток сюжету й формування образної системи: «Сьогодні вітер – пан над небом, степом, над усім містом»; «Люди на вулицях низенько похиляють голови перед паном вітром, поштиво держаться за шапки і жмуряться, кривляться, кліпають очима», а далі вноситься уточнення, що «пан, та не над усіма. Гришка, Муся, Котик та Юшка анітрошки не бояться його» [1, с. 62]. Як бачимо, діти вітру не бояться, вони радіють йому.

Письменник підкреслює бурхливу вдачу героїв, дух перемін, романтичний неспокій, поривання до незвичайного, що властиво дитині, таким чином, розкриваючи провідні риси характеру персонажів оповідань.

Вінниченків пейзаж уражає багатством кольорів, розкішною грою тонів і напівтонів, світла й тіні. Характерною особливістю збірки є те, що часто протягом одного оповідання письменник створює картину природи, яка потім увесь час змінюється і розширюється в часі і просторі; відбувається постійна зміна тонів, що ніби переливаються один в один. Здебільшого це картини ранку чи вечора. Для прикладу можна взяти картину ранок з оповідання «Гей, чи пан, чи пропав», яку спостерігає Івашко, рятуючи голуба: «Заспівав півень, за ним другий, третій, і хутко вздовж всієї вулиці, наче ввечері хтось запалював один за одним ліхтарі, прокотився спів півнів» [1, с. 224].

«Рожевість на обрії ставала виразніша, а небо ясніло, блакитніло, зеленіло» [1, с. 226].

«Сонце червоною скибкою, як астраханський кавун, вилізло з-за обрію» [1, с. 226].

А ось картина літнього вечора з оповідання «Ой, випила, вихилила»: «Дерева, понакидавши на плечі передвечірні жовтогарячі шалі, сяють радістю» [1, с. 77].

«Сонце сідає все нижче і нижче, десь там за садом і жовтогарячі шалі стають все червоніші і червоніші» [1, с. 78]. «Сутінки вже зовсім посиніли. У небі й місті закліпали вогнями» [1, с. 91].

Для палітри Винниченка характерні вишукане поєднання кольорів, майстерне володіння найтоншими переливами між кольорами, відтінками. Найчастіше в нього трапляються кольори неба сиві й рожеві – ранкові, жовті й червоні – вечірні, кольори хмар – білі, жовті, сині, сірі та кольори сонця – найрізноманітніші відтінки червоного й жовтого.

Пейзаж, природа у творчості Винниченка не лишаються пасивним фоном, декоративним обрамленням, а органічно вплетені в картину твору, стають активним, оригінальним і постійно мінливим образом, що насичений психологічним підтекстом.

Отже, визначальним елементом поезики характеротворення прозаїка є психологізм. Володимир Винниченко прагнув насамперед розкрити внутрішній світ особистості, її думки, почуття, її ставлення до інших людей, побуту, природи й довколишнього оточення. Посилення інтересу до психологічного життя людини письменник досягає різними засобами: це і психологізований портрет, і змалювання широкого спектра почуттів, станів, переживань, думок героїв; зображення побуту, природи, людей, подій через призму сприйняття персонажів; залежність цього зображення від переживань і настрою того, хто сприймає відсутність довгих описів та авторського аналізу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Намисто: Оповідання // Перед. С.А. Крижанівського. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
2. Винниченко В.К. Кумедія с Костем: Оповідання для середньої та ст.шк. віку/Післям.:В.Панченко, С. Присяжнюк; – К.: Школа, 2005. – 423 с.
3. Клочек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій й оцінки. / Наукові записки. – Серія філологічні науки. Випуск, 62, - К., 2005. – С. 3 – 11.
4. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. – Нью-Йорк, 1980.
5. Мацевко Л. Засоби характеротворення в малій прозі В. Винниченка // Дивослово. – 2000. - №4. – С. 11-17.
6. Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Степанівна Присяжнюк – кандидат філологічних наук, заступник директора Кіровоградського медичного коледжу ім. Є.Й.Мухіна.

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

**КОСТЬ КОПЕРЖИНСЬКИЙ І ЙОГО РЕЦЕНЗІЯ
НА КНИГУ М. ЗЕРОВА
«ВІД М. КУЛІША ДО В. ВИННИЧЕНКА»
(ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ
БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ІМ. В.І. ВЕРНАДСЬКОГО)**

Лариса РЕВА (Київ)

Студія подає ексклюзивний документ з рукописних архівних фондів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, в якому висвітлюються маловідомі сторінки життєписів П. Куліша, Я. Щоголева, А. Свидницького, Лесі Українки, М. Черемшину та йдеться про "Сонячну машину" В. Винниченка. Окрема розмова в статті про самого К. Копержинського - відомості його життя та творчості.

Ключові слова: М.Зеров, К. Копержинський, архів, рукопис, стаття.

The Studio provides exclusive paper manuscript archives from the National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky, which highlights little-known biography pages of P. Kulish, J. Shchogoleva, A. Sydnytsky, Lesya Ukrainka, M. Cheremshyna and is about Vynnychenko's 'Solar car'. A special discussion in the article is about K. Koperzhinsky, his life and work details.

Key words: M.Zerov, K. Koperzhinskiy, archive, manuscript, paper.

Костянтин Олександрович Копержинський – літературознавець, фольклорист, етнограф, бібліограф – народився 23 жовтня (4 листопада) 1894 р. в с. Глібів, тепер Новоушицького р-ну на Хмельниччині, а помер 18 березня 1953 р. в Ленінграді.

1918 р. К. Копержинський закінчив Петроградський університет. 1918 – 22 викладав історію літератури в середніх навчальних закладах і на педагогічних курсах в Ленінграді. З 1922 р. – доцент, професор Кам'янець-Подільського інституту народної освіти. У 1923–25 рр. – викладає історію літератури в Ленінградському університеті, 1925–29 рр. працює в Одеському інституті народної освіти. 1929–33 рр. він – науковий співробітник Академії наук УРСР. У 1937–45 рр. – завідувач кафедрою російської мови, професор Іркутського педагогічного інституту. 1945–53 – професор кафедри слов'янської філології Ленінградського університету.

Досліджував історію українського театру XVIII–XIX ст. – “Театральне та музичне життя на Поділлі наприкінці XVIII ст. та в перші три десятиліття XIX ст.” (1926); “З історії театру на Чернігівщині: 1750–1830 роки” (1928); про давню літературу – “Український письменник XVI ст. Василь Суразький” (1926) і літературу XX ст. “Громадсько-політична тактика М. Драгоманова у 60-х – першій половині 70-х років” (1930), міжслов'янські літературні відносини, фольклор та етнографію, книгознавство – “Бібліографічні уваги до історії української книги в Одесі 80–90-х років XIX ст.” (1927) тощо.

Незаконно репресований 1934 р. Реабілітований посмертно. Його архів зберігається в Санкт-Петербурзі в Публічній бібліотеці ім. М.Є. Салтикова-Щедріна.

У рукописних фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського зберігається чимало документів за авторством К. Копержинського – “Обряди збору врожаю в слов’янських народів у найдавнішу добу розвитку” з автографом (Одеса, 20-і рр. ХХ ст.); “До системи поняттів часу у слов’ян: З історії новорічного циклу обрядовості”; “Новіші праці О. Брікнера з слов’янської міфології” (2 варіанти) [Р.Л.: за картотекою Бібліотеки]; “М.Ф. Комаров та його суперечки з цензурою 80-х і на поч. 90-х рр.” (1929).

К. Копержинський брав активну участь у громадському й науковому житті України. Він листувався зі С. Щегловою. Маємо лист С. Щеглової до К. Копержинського з приводу її рецензії на працю Л. Дмитрової “Підручна книга з історії всесвітнього театру”. Листувався з М. Зеровим (лист від 15 листопада 1929), з К. Харламповичем (від 1930). Зберігся у рукописних фондах Бібліотеки ряд рецензій за авторством К. Копержинського: на книгу Л. Білецького “Основи літературно-наукової критики”, т.1 (1925), на “Записки історично-філологічного відділу УАН”, видані 1919–27 рр., на працю П. Филиповича “З новітнього українського письменства” (1929) тощо.

Як науковий співробітник АН України, разом з М. Грушевським він рекомендував В.П. Бескула, Д.М. Петрушевського та В.Г. Кричевського в дійсні члени історичної секції ВУАН, про що свідчать відповідні документи архівного фонду бібліотеки; є його рекомендація на П.С. Гладківського, С.В. Шамрая та М. Сперанського – в дійсні члени ВУАН.

Ще в 20-х роках ХХ ст. робилися спроби бібліографічного обліку Винниченкіани, але вони обмежувалися лише бібліографічними відомостями про першодруки його художніх творів, примітками до збірань творів Винниченка, що публікувалися в харківських видавництвах “Рух” та “Книгоспілка” й переліком незначної частини статей, присвячених Винниченкові в українській та російській критиці (в кн. П. Христюка “Письменницька творчість В. Винниченка”. – К., 1929). Упорядник збірки оповідань В. Винниченка, що з’явилася після тривалого видавничого антракту (1968), М. Мольнар бібліографічний список П. Христюка доповнив 17-ма новими позиціями, – головню статтями із західноєвропейської та американської періодики. Отож капітальна “Анотована бібліографія” Винниченкіани, укладена В. Стельмашенком, властиво є першим у нашій науці бібліографічним довідником, що охоплює все жанрове різноманіття писань Винниченка, відтворює географічну картину їхніх публікацій різними мовами світу та подає максимально повний перелік книг і статей, присвячених українському письменникові й громадському діячеві”, – читаємо в збірці статей [1]

Значне місце серед рукописів К. Копержинського займають праці, присвячені В. Винниченкові. Серед них – рецензія на роботу М. Зерова “Від

Куліша до Винниченка”, датована 1929 р.[2] – період, коли вчений працював в Одеському інституті народної освіти.

Рецензію на роботу М. Зерова “Від Куліша до Винниченка” ми пропонуємо в “Додатку”.

Ця книжка містить у собі шість історично-літературних статей про таких українських письменників: П. Куліша, Я. Щоголева, А. Свидницького, Лесю Українку, М. Черемшину й В. Винниченка (“Сонячна машина”).

Стаття про Винниченка – остання з написаних автором – друкувалася в журналі “Життя й революція” за р. 1923 /кн. VI, інші видрукувано було раніш як передмови до видань українських класиків. Але ж усі ці статті не є простим передруком – більшість, особливо стаття про Черемшину, значно перероблені, причому використано нові матеріали про письменників та нові історично-літературні статті.

Появу своїх статей сам автор (див. передмову) ставить у зв’язок з працею над курсом історії українського письменства й зазначає, що йому доводилося – то притягати до обслідування новий або призабутий матеріал (стаття про Свидницького), то підступати до літературних з’явищ з боку їхньої жанрової фізіономії та мистецької техніки (стаття про Винниченка), то реконструювати зі спостережень соціологічного характеру загальний образ письменника (стаття про Щоголева). Одність, суцільність, методи досліду й викладу, таким чином, не правила М. Зерова за провідну настанову його праці. Видаючи книжку, він дійово дає нам збірку статей, а не суцільну історично-літературну працю.

Найдокладнішою й нагрунтовнішою статтею цієї збірки є перша: “Поетична діяльність Куліша” (с. 5–48). Уже саме ставлення теми: Куліш – поет мусить насторожити увагу читача, особливо, коли взяти на увагу ціле море різних публікацій матеріалу й дослідів про Куліша як громадського діяча, як публіциста, як людину. М. Зеров один із нечисленних істориків літератури, що нагадують і про іншу сторону творчості Куліша: про Куліша-поета. Він поставив собі завданням оглянути всю поетичну творчість Куліша – на деяких творах спинився докладніше, деякі охарактеризував побіжно. Спеціальний розділ присвячено Кулішовій поемі “Україна” й, тим часом, використано давню студію проф. О.С. Грушевського про джерела поеми. На думку М. Зерова, Куліш, бажаючи в поемі “дати українському читачеві еквівалент Гомерівського епосу й сполучаючи в одному творі автентичні й підроблені ним думи про гетьманів, виявив “мистецьку блідість”, дав нудний й одноманітний твір. Погляд М. Зерова як видатного критика наших часів, безперечно, займе належне місце в історії української літературної критики. Проте дослідника літератури більше б цікавив не осуд чи похвала Кулішевої літературної спроби, що з’явил’ся вже 36 років тому, а дослідження цієї спроби в історичній перспективі. Поема “Україна”, безперечно, перебуває в генетичному зв’язку з традицією фальшування дум. Згадаємо хоч би

підробки в “Запорожской старине” І. Срезневського /І, 1833; ІІ, 1834/. З погляду історика української народної пісенності вносити щось оригінальне у народні думи – злочин. Інакше – з погляду літературного. Історик літератури якраз більше від усього цінить отсі прояви самостійності поета-переробника, творчі елементи в його творах. Коли поглянути на Кулішів твір власне з цього літературного погляду, то ще питання: чи можна буде приєднатися до суворой оцінки М. Зерова. Базуючись на народно-пісенному матеріалі, П. Куліш виховував свій поетичний таланти, а заравом таки дещо нового вніс у скарбницю української поезії. Отож, коли розглядати поему “Україна”, рівняючи її до тогочасних наслідувань і фальшувань народної поезії, то, може, доведеться змінити суворий вирок М. Зерова.

У дальшому викладі автор спиняється на постаті Голки з “Великих проводів”, і на “аристократизмі” Куліша. Зміст цього аристократизму він означає за акад М. Грушевським (“Україна”, 1927, кн. 1–2).

Аналізуючи “Досвітки”, М. Зеров зробив кілька дуже влучних стилістичних спостережень, і прийшов до висновку, що в цілому ці поезії далеко не справили враження книжки свіжої та своєрідної. Навпаки, здалися сучасникам емоціонально й формально збідненим переспівом дум та пісень “Кобзаря” (с. 25). Цей добре обгрунтований висновок контрастує з поглядом Б. Грінченка й інших, що вважали “Досвітки” за кращу після “Кобзаря” збірку української поезії. Далі М. Зеров характеризує “Хуторну поезію” та книгу оригінальних поезій “Дзвін” тощо, спиняючись на їхній тематиці та на Кулішевій ідеології тих часів.

Визначенню місця Куліша в історії української перекладної поезії багато допомагає порівняння “Рибалки” Гулака-Артемівського з відповідним перекладом Куліша (с. 33–39), у якому маємо вишуканість словника й більшу розмаїтість синтаксичних сполучень. Далі наведено дуже показове порівняння Чайльд-Гарольдового прощання – Куліша й Старицького.

Можна б тільки заперечити супроти того, що М. Зеров об’єктивний аналіз сполучає з власними естетичними оцінками.

“Хуторну поезію” М. Зеров уважає за початок боротьби Куліша з Шевченком. Гук цієї боротьби затихає у “Дзвоні”, де Куліш дійшов великої своєрідности як поет. Зважаючи ставлення поезії Куліша до поезії Пушкіна й європейських поетів, автор спростовує думку І. Франка про безвихідне замкнене епігонство Куліша. Заперечення Шевченка виявилось в Куліша і в шуканні нових засобів та форм, і в протиставленні козакофільству українських романтиків темпераментної проповіді культурництва.

У цілому критична стаття про М. Куліша значно, сказати б, відсвіжує постать Куліша-поета й займає поважне місце в літературі про цього письменника.

Другу статтю – “Непривітаний співець” (с. 47–71) присвячено Я. Щоголеву. Це є виправлений передрук вступної статті, надрукованої

вперше р. 1928 (у вид. Я. Щоголів, “Поезії”, К.). Творчість поета М. Зеров розглянув у зв’язку з біографією його. Головна думка полягає в тому, що непривітаний свого часу співець, почавши писати в 40-х рр. і промовчавши кінець 50-і і 60-і роки, потім у 80-х, коли музейною, якій не зважаючи на всю чутливість артистичну, уже трудно було встигнути навіть за непохашливими на Україні змінами літературних ідей та уподобань” (с. 41). Спостереження М. Зерова над поезіями Щоголева, вказівки на належність його творів до форм народної поезії, паралелі з літературними зразками (Баратинський тощо) – все ж для літературознавця має науковий інтерес.

Третя стаття – “Анатоль Свидницький, його постать й твори” (с. 72-103) – остання редакція вст. статті М. Зерова до вид [ання] А. Свидницького, “Оповідання”, Київ. друк., 1924). Використавши старі й нові публікації матеріалів, автор дає найповнішу біографію А. Свидницького. Характеристика Свидницького як письменника, справляє вражіння новини супроти тої, що їй дав свого часу С. Єфремов та інші критики. Автор визначає як надподібний Свидницький, людина жвава, громадська, радикальної закваски, – до Мирного й Нечуя. Аналізуючи “Люборацьких”, він торкається, між іншим, розповідної манери Свидницького й указує різницю його “описової” манери від попередників. Як цілком нове у літературі про Свидницького слід зазначити першу докладнішу характеристику його російських оповідань-фейлетонів.

Четверта стаття – “Леся Українка” (с. 104–141) – трохи доповнена біографія й коротка характеристика творчості поетки, надрукована вперше ще р. 1924-го (у вид[анні] творів Л. Укр [аїнки] й окремо). Ця стаття вже кілька разів була рецензована в радянських журналах.

П’ята стаття – “Марко Черемшина й галицька проза” (с. 142–173), проти першої її редакції з р. 1925-го, поширена майже вдвоє. На початку досить докладно розглянуто погляди критиків на творчість Черемшини та на відношення його до Стефаніка й Мартовича. Визначаючи свій погляд, М. Зеров розглядає творчість його як одного з письменників Покутської групи галицько-українських прозаїків й у всіх трьох представників цієї групи знаходить багато спільних рис щодо соціального ґрунту, на якому зростала їхня творчість. Всі вони становлять другий виводок радикальної селянської інтелігенції, що допіру вибивався до “легкого панського хліба” (с. 150) на літературну роботу їх, виходців з селянства, благословляють Павлик і Франко. Симпатію Франка до трьох молодих авторів М. Зеров пояснює тим, що вони були йому рідніші, аніж інші своїм походженням, тематичною й ідеологічною суттю. Як і в Франка, в них немає народницької ідеалізації селянства й ідилічного трактування села. Словами самого Франка М. Зеров відзначає далі й різницю в техніці між Франком і цією молодого групою – психологізм і імпресіонізм.

За осередок уваги статті мусила б правити характеристика творчості М. Черемшини, якому, власне, й присвячено статтю. Але цей розділ у

М. Зерова занадто стислий. Характеризуючи манеру й стиль Черемшини в ранніх річах загалом рідних Стефаникові й далі творчість військових й повійськових часів, М. Зеров здебільшого обмежується на передачі змісту й свого естетичного вражіння. Важливі вказівки на вихід письменника від манери Стефаніка: Черемшина широко користувався авторським словом, а використовуючи гуцульський діалект, він виявляє себе більшим естетом, ніж Стефанік. Цікаві ще деякі спостереження над епітетами в Черемшини.

Розмір “Вступної статті”, яким первісно була розправа М. Зерова, звичайно, не давав авторові волі перевести ґрунтовнішу аналізу. Тим часом сучасного дослідника цікавили б, власне, детальні розшукування, зіставлення. Недавно подані в літературі про Черемшину спостереження над ритмом і зіставлення його розповіді з народними речитативами дещо з’ясували в творчості письменника. Ці й подібні розшукування наступні дослідники мусять поширити.

Нарешті, остання стаття книжки – “Сонячна машина” як літературний твір (с. 174–191) трактує про новий твір, який дуже зацікавив останніми часами наше суспільство. Автор констатує безперечний успіх роману й гадає, що успіх цей можна з’ясувати художньою стороною роману.

“Сонячна машина” для нас первинна, і первинна саме жанровою своєю фізіономією. У нас ніколи не було великого роману з елементами авантури та соціальної фантастики (с. 174). М. Зеров доводить, що попередні спроби в цьому напрямі на Україні були надто слабкі (читач здебільшого з самого початку здогадується, чим скінчиться фабула). “Сонячна машина”, принаймні, з верхнього вигляду, показує чуже, не наше життя. Це, а також актуальність теми (перевпорядкування суспільства) та нові шукання в методах письма, забезпечили успіх роману. З інтересом читаються ті сторінки статті, де автор доповнює жанрову характеристику “Сонячної машини”, подану ще раніше у статті О. Білецького й ставить питання, “Що ж придбав і що втратив Винниченко, ставши на нову для нього стежку” соціального роману з ухилом у бік соціально-політичних прогнозів ускладненого детективними мотивами й влитого в форму кінематографічного сценарія. Короткі зауваження М. Зерова багато дають для розуміння художньої техніки В. Винниченка.

Між іншим, М. Зеров нібито дорікає Винниченкові, що він, відкинувши психологічну характеристику героїв, не дає мотивації їхніх вчинків. Так ось цілу низку припущень викликає в читача постать Ф. Мортенса: що саме спонукало його перейти до прихильників “Сонячної машини”? М. Зеров дивується, чому факт цей не умотивовано в романі. Але ж, по-перше, чи зобов’язаний був Винниченко геть усе в романі, так би мовити, “розжувати” читачам? Коли він залишає простір для здогадів, роботи думки читача, то це в жодному разі не можна ставити йому як обвинувачення. Справа зовсім не в тому, що Винниченко, мовляв, “взагалі мало звернув уваги на технічний бік справи”, а в особливому методі розгортання сюжету, в особливій

художній техніці. Пригадаймо, що подібні запитання виникають і щодо причин учинків героїв Достоевського і критики витрачали чимало енергії для їх з'ясування, не зважаючи навіть на простору психологічну аналізу самого автора. По-друге, вчинок Мортенса не такий уже й дивний. Має рацію М. Зеров, кажучи, що до сонцеїзму спонукало Мортенса, може, гостро відчуте своє становище homo novus серед владущої групи, чи то розумна прогноза соціальної політичної ситуації, що заважає йому віддати свої сили безнадійній безперспективній справі. Але ж усі ці міркування впливали на тактику Мортенса лише напочатку, пізніше ж почали діяти глибші причини. Адже вживання сонячного хліба перетворює фізичну і духовну істоту геть усіх людей Всесвіту – і буржуазії, і пролетаріату, усіх чисто робить новими людьми, здатними до творення нових форм життя. Всі стали однаково щирими прихильниками сонячної машини. Таким став і Мортенс, охарактеризований у романі як видатна постать у лавах буржуазії. Гадаємо, що цю загальну концепцію Винниченка слід брати на увагу, коментуючи роман.

Наш короткий звіт про книжку М. Зерова виявляє, як багато цікавого містить вона для сучасного літературознавця. Теми зачеплено актуальні, трактування їх позначаються певною свіжістю і вносять чимало нового. Можна було б дорікати авторові за те, що він у цілому підходить до письменників з оціночними естетичними критеріями, виступає як критик, підпорядковуючи наукову аналізу фактів своїм власним враженням критика-цінителя художньої творчості. Методолог-учений, ідучи до мети повільним темпом, від окремих спостережень й пильних розшукувань, ще не зважився б давати загальний образ-портрет того чи іншого письменника, поета. М. Зеров навпаки такі загальні нариси давати не боїться. Роблячи так, він раз-у-раз попадає в становище літературного критика, для якого неважливо, чи досліджено вже всі важливі питання художньої техніки тих чи інших авторів, взаємини між поодинокими літературними фактами та їх соціальна функція в історичній послідовності та генетичному зв'язку. Кілька нових спостережень і кілька зроблених і продуманих автором книжки спостережень попередніх дослідників – цього М. Зерова задосить для того, щоб дати нове трактування цілої творчості й постаті поета, письменника. Сучасний дослідник утримався б від багатьох подібних узагальнень, а тим більше не наважився б він давати позитивні або негативні оцінки, обмежившись тільки на історичній частині – змалюванні порівняльної характеристики розвитку тематики, прийомів творчості тощо, а це все само від себе виявило б, як далеко наперед пішов той чи інший автор як мистець і виразник певної соціальної верстви. Кажучи це, ми аж ніяк не робимо М. Зерова будь-які закиди. Великий знавець літератури, сам майстер слова, поет М. Зеров є один із нечисленних сучасних літературознавців, що глибоко розуміють художню літературу, оцінює й досліджує, але й тому, що сам пробував свої сили на літературному полі як поет і перекладач.

Дослідник знайде в книжці М. Зерова силу влучних чисто наукових спостережень, історик критики і соціолог літератури, крім того, знайде в ній багато цікавих поглядів та оцінок, характерних для тої групи літературних критиків, яку М. Зеров репрезентує в наші часи.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Стельмашенко В. Володимир Винниченко: Анотована бібліографія // Володимир Винниченко: У пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Збірник статей / Гол. ред.: Залеська Онішкевич Л.; ред. кол.: Знаєнко М., Процик А., Гундорова Т. та ін. – Нью-Йорк, 2005. – 280 с.
2. ІР.НБУВ. – Ф.Х. – № 17528. Копержинський Кость. Рецензія на роботу М. Зерова “Від Куліша до Винниченка”.

Додаток.

ІР.НБУВ. – Ф. Х. – № 17528.

Копержинський Кость.

[Рецензія на роботу М. Зерова “Від Куліша до Винниченка”]є
Нариси з новітнього українського письменства
[1929 р.].

Надруковано на машинці.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Рева Лариса Григорівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України.

Наукові інтереси: архівні документи, література ХХ століття.

ЖІНОЧІ ХАРАКТЕРИ В НОВЕЛІСТИЦІ В. ВИННИЧЕНКА

Людмила РЕВА (Одеса)

У статті порушується питання жіночих характерів в новелістичних творах «Роботи!», «Зіна», «Баришенька» В. Винниченка. До уваги взято характери сильних жінок, емансипованість яких позначена соціальними інтенціями. Окрему увагу звернено на авторське відношення до створених ним жіночих образів.

Ключові слова: емансипація, характер, новела, В. Винниченко

In the article the question of creation of female's character in novelistic of V.Vynnychenko is mentioned. The attention is given to emancipation marked by social intention. Special attention is given to the author's attitude to the created women's characters.

Key words: emancipation, character, short story, V.Vynnychenko

Сучасна наукова школа виявляє до творчості В. Винниченка значний інтерес. Але, незважаючи на появу низки публікацій (Л. Мороз, Г. Сиваченко, В. Солдатенко та ін.), у яких розглядається специфіка авторської естетичної майстерності й критерії художності, досі залишається нез'ясованою проблема характеротворення його героїв, зокрема героїнь.

Проблема характеру в літературознавстві має багату історію життєствердження. Свого часу дослідницьку увагу на характер у

художньому творі привертали у своїх працях Л.Тимофєєв, В.Фащенко, С.Шаталов та ін. Літературознавець Л. Тимофєєв у минулому столітті запропонував ідейну сутність характеру: «Характер – це притаманний історичній обстановці, зображеній у творі письменником, тип людської поведінки (вчинків, думок, переживань), перетворений відповідно до естетичних норм письменника» [6, с. 141]. Дослідник В. Фащенко проблемі характеру в художньому творі присвятив кілька десятиліть, залучивши до своїх ґрунтовних праць знання із суміжних наук, насамперед психології. Категорію характеру він уважав однією з найважливіших, втім визнавав, що в трактуванні поняття «характер» чимало нез'ясованого. З цього приводу він писав: «Що ширше – образ чи характер? Входить до нього темперамент чи ні? Може бути персонаж характером? Проте ці питання – другорядні. Істина полягає в тому, що головним предметом зображення в літературі є людина. Аспекти ж – чи є вона, людина, лише індивідом, стала чи стає особистістю (зі знаком плюс чи мінус), має «ядро» чи зовсім безхарактерна – то вже залежить від концептуальності творів, рівня вищої майстерності» [7, с. 37–38]. На думку дослідника, в аналізі характеру потрібно звертати увагу на соціально-психологічні концепти художнього відображення, основою якого є мова персонажа, внутрішні монологи, життєві дії, мотивації, вчинки. У теоретичних обґрунтуваннях дослідників поняття характеру стосується персонажа взагалі, не виокремлюючи жіночий характер від чоловічого. В енциклопедичних виданнях також відсутнє понятійне значення характеру жінки.

У вітчизняному літературознавстві особливе місце в дослідженні «жіночої теми» займає С. Павличко. На відміну від сучасних наукових гендерних спрямувань, які здебільшого зосереджені на аналізі природи жіночого світу й світогляду, С.Павличко у своїй критиці виказувала інтенції атакувати чоловіче світосприйняття, вважаючи його руйнівним стосовно жіночого образу взагалі. Так, у коментарях до винниченкових оповідань вона висловила місогіністичну думку про авторське зневажне ставлення до образу жінки: «В останньому, щоправда, бачимо не стільки феміністичну тенденцію – захист права жінки на свободу від норм, скільки антифеміністичну – емансипована жінка використовує чоловіка як донора, інструмент у своєму репродуктивному бажанні. Винниченко виказує відчуття страху чоловіків перед емансипацією й перед вільною жінкою. Це свого роду вияв ненависті до жінок, який досить характерний для багатьох європейських модерністів перших декад ХХ віку» [4, с. 166]. На наш погляд, ці висловлювання можна віднести до суб'єктивного погляду, а тому з ними можна сперечатись і більше того, – знайти можливість певних доказів протилежного, обравши метою цього дослідження елемент характеротворення жіночих образів у новелістичних творах В. Винниченка. У своїх теоретичних спостереженнях стильової своєрідності письменника, С. Павличко, аголошувала на велику кількість недоліків в оповіданнях

В. Винниченка «з їх брутальними сценами, людьми дна, відкритістю до сексуальності, навіть фізіології, характерами, написаними грубими, але сильними мазками» [5, с. 130]. Контексту творчості письменника авторка дала рішучий вирок: «Пронизливий реалізм, навіть натуралізм звучав модерніше за мелодраматичну, псевдопоетичну, знуджену «модерну», яка самоповторювалася, так і не знайшовши своєї теми» [5, с. 130]. Гадаємо, що дослідниця мала на увазі фабульну нерозвиненість оповідань В. Винниченка. Втім, можливо, що подібний художній недолік може скласти стильову письменницьку своєрідність з одного боку, а з іншого – є ознакою неореалістичної естетики, до якої відносять творчість письменника дослідники його спадщини Г. Костюк та В. Панченко.

Українська література багата прикладами конструювання особистісної моделі характеру жіночого персонажа. Надзвичайні жіночі характери створені П. Кулішем, Б. Грінченком, О. Довженком, Ю.Яновським та ін. Питанням жіночого самовизначення, самооцінки, ставленню до праці й громадської діяльності присвячені новелістичні твори В.Винниченка «Роботи!» (1903), «Зіна» (1909), «Баришенька» (1916). У цих творах увага письменника сконцентрована на характері сильної жінки, яка емансипована та соціально активна.

Сучасний англійський дослідник Пітер Баррі стверджував, що образ жінки в літературі має найважливішу форму «соціалізації», оскільки він (образ) «завжди був взірцем для наслідування, визначаючи для жінок і чоловіків прийнятну версію «фемінного», окреслюючи можливі покликання й прагнення жінки» [1, с. 145]. Потрібно зауважити, що зазначені елементи буття людини становить певну своєрідність стосовно вікових параметрів життя, адже не виникає сумнівів щодо різноманітності людських покликань та прагнень залежно від вікового стану. У літературі це відбивається насамперед в образному зображенні. Стосовно жіночого типу – це дівчинка, дівчина, наречена, дружина, мати, жінка, баба. Власне персонаж задає тематику твору і диктує ідею, виходячи з тих проблем, які постають перед героїнею. Так, в наголошених новелах В. Винниченка можна зазначити типовість в образах головних героїнь – вони молоді й гарячі, привабливі й знають собі ціну, рішучі, прагматичні. Можливо, саме ці авторські симпатії створювали ідеал української жінки для письменника. Головним героїням притаманний набір якостей, який приваблював і самого автора – сміливість, працелюбність, цілеспрямованість, самовпевненість, почуття власної гідності. В образах персонажів – жінок – відчутній шлях духовної і моральної зрілості, саме тому їхні характери вже сформовані. Але риси психологічної палітри мають певну різницю. Так, автор намагається розкрити суть жіночого начала, охарактеризувати різні жіночі типи, втілюючи у власний задум спробу осмислення світу через статусну роль жінки в суспільстві та її значення в житті чоловіка.

Героїні новел В.Винниченка мають непересічні, сильні характери, вони натури горді, з гострим розумом. Їхня енергія, активність, воля до перемоги вражають не тільки героїв-чоловіків, але й самого автора. У новелі «Зіна» автор, як і його герой-оповідач, дивується і захоплюється Зінаїдою Сорокинською, котра береться розв'язати дуже серйозні «чоловічі» справи. Випадково потрапивши на страйк залізничників, Зіна виказує свої лідерські здібності: саме завдяки її палкій промові страйкарі продовжують боротьбу.

У промові молодої жінки відчутні роздуми автора про соціальний устрій, який уже не влаштовує нових людей у новому суспільстві, зараженому революційними ідеями. Пізніше, в паризьких записках В. Винниченко писав, що історію українського народу не можна читати без брону. Той же біль відчутний і в словах Зіни: «Я бачу сажу і горе на ваших обличчях. На цих обличчях видно нужду і злидні.<...> Вони всі до того повимокали від поту і сліз, що скоро потріскаються від сонця, як стерті чоботи» [3, с. 486]. Автор показує силу характеру жінки, котру слухають «не ворухнувшись», а після її заклику, виказаному з блискучими очима, у яких стримувалося щось «буйне, весело-гнівне, вогневе», всі випрямились і почалась «справжня буря» внаслідок якої «за цілий тиждень не пішло з тої станції ні одного вагона нікуди» [3, с. 487]. Поєднавши свої власні почуття із соціальною проблемою, героїня домагається того, чого сама хотіла: і продовження страйку, і повернення нареченого. Сила характеру й цілеспрямованість героїні втілена і в наступних рядках: «Хто вам сказав<...>, що ми слабші? <...> Хіба ви не хочете краще пожити? Ви цілком усім задоволені? <...> Треба тільки захотіти!» [3, с. 486]. В. Винниченко наводить містку характеристику героїні: «...вона рішуче не вірить у те, чому дивується, та ще й знає, що то неправда і буде так, як вона знає» [3, с. 478]. Соціального підтексту набувають слова героїні й про щастя, яке, на її думку, має бути головним у житті, від якого радіє людина, до якого прагне та якого не мають люди, тому Зіна пробуджує їх: «А хіба є радість у ваших очах? Хіба в тих очах я не страх, не темність, не забитість бачу?» [3, с. 486]. Лейтмотив кохання вирішено автором у різному ставленні до почуття героїні та її нареченого: «Зіна запевне знала, що люди соціалістичного ладу будуть кохати тільки раз в житті. Один раз і годі. Але зате так, що ... ех! Але я також мав доскональні відомості, що люди одним разом не задовольняться, а неодмінно всі захотять ще хоч раз перемінити. Зіну це ображало» [3, с. 480]. У щоденникових зошитах 1917-го року В. Винниченко записав рядки про своє ставлення до кохання як до найважливішої та водночас нелегкої здатності людини. У його відвертих міркуваннях відчутна сила, з якою кохав сам письменник: «Єдиний сенс, єдиний інтерес у житті – любов. Любов, є зв'язок зі світом; вона поєднує з предметами, явищами і людьми. Але уміння, здатність любити є така сама трудна, як і всяка інша здатність» [2, с. 284].

Легкий, веселий настрій героїні – це також визначальна риса характеру Зіни. На наш погляд, саме пошуки нової реалістичної форми пропонують авторові нові підходи до змалювання такого типу образності. Роздуми про рису «завжди сміятись» в авторському тексті надані у формі внутрішнього мовлення оповідача: «Що б їй не трапилось, вона перш усього сміялась, ніби була утворена зовсім по другому методу, ніж усі люди. Немов бог пробував на ній, чи не краще було б, якби люди так реагували на все. І нехай простять мені дерзновенність моя, я радив би, кому слід, взяти під серйозну розвагу цей метод» [3, с. 476].

Характерною рисою авторського твору є концентрованість фабули, у якій рефреном відбивають стислі, майже хемінгуейевські рублені фрази, зміст яких розкриває підтекстуальний (за принципом айсберга) сенс проблем у творі, зокрема жіночої боротьби за кохання та краще життя.

Героїня оповідання «Роботи!» Людмила більш розсудлива, вона дуже серйозна й поважна, про що свідчить весь її вигляд. Її роль у житті товариша Максима має повчальний характер, вона висловлює йому свою турботу про здоров'я, душу, навчання. Інтелігентна Людмила своїми настановами перетворює парубка на дорослого чоловіка. Але її настанови лунають як накази: «Занімайтесь з первобитними, організуйте», «учіться». Революційний напрям твору розкритий у тематиці страйку, на якому відбувається неймовірне перевтілення героїні з «серйозної і строгої» на «дику і страшну». Автор змальовує відверті картини афектного становища, у якому перебуває вся валка людей. Не щадить він і Людмилу, її вихованість та інтелігентність змінюються на «несвідомий нестям» та звір'яче відчуття. Картина боротьби вражає відвертим натуралізмом. Але, зрозуміло, що художній текст виниченкових змалювань людиновбивчих картин лише частка життя в історії українського народу. Захворівши страйком, Максим знов шукає роботу. Його романтичні порухи в організації нового страйку зупиняються реалістичними словами Людмили, які відкривають правду про революційний рух: «...тут треба сотні по двадцять рублів, щоб зробити те, що ви хочете...» [3, с. 165]. Головній героїні також притаманне екзистенційне почуття самотності. Сумуючи за Максимом, їй «ставало так нудно, так безнадійно, що хотілось просто-таки ... в тюрму» [3, с. 170]. Свій арешт вона сприймає спокійно, з гордою впевненістю, що Максима вона зберегла.

На відміну від творів «Зіна» та «Роботи!», новела «Баришенька» має побутово-селянську тематику – роди на селі. Проблематика твору завдає цілком жіночу органічну єдність фабульної структури. Ще на початку твору в тексті оговорено: «Чоловіків ні в хаті, ні на подвір'ї не видно. Котрі в полі косять, яких погнали на окопи, а більшість на війні» [3, с. 716]. В тексті відзначається фабульне напруження, яке передається за допомогою психологічної протидії забитого сільського жіноцтва й молоденької лікарки. Психологічне напруження в тексті передається через деталі очей та рук:

«Очі всім горять; злі, роздратовані іскорки поблискують все частіше; вимахують руками, закарлюченими пальцями» [3, с. 722]. Домовитися з войовничим жіноцтвом молода дівчина не може, але дороги назад також немає і не відомо «вийде вона живою з цього баб'ячого киплячого казану» [3, с. 723]. Мотив страху спонукає героїню до вирішальних дій, адже «знає вона, що як прикаже страх, то цим може викликати ще більший вибух злості» [3, с. 722]. Стійкість характеру й вирішальні дії допомагають подолати його та перемогти юрбу. Миттєве рішення за допомогою сили й остраху «судом» та «тюрмою» допомагає подолати юрбу протестувальників, які «викочують в сніи й надвір як вівці». Остання репліка остаточно надає їй перемогу: «Я вас під суд усіх оддам, я вас в тюрмі погною за це! Геть звідси, щоб не одної мені тут не було!» [3, с. 722]. Втім і автор вихвалює свою героїню ремаркою: «Е, ця баришенька не плоха собі вдалася!» [3, с. 722]. Характер героїні має й зовнішні виояви, під час свого гніву лице її стає сердитим і рішучим, але з породіллю вона розмовляє лагідно, коротко. У кінці новели психологічне напруження спадає, завершаючи дію твору картиною природи та буття людей: «Сонце сідає за городами, сиві листи капусти, стають червоними й блискучими. Голосніше кумкають жаби, подихає димом із села, люди варять вечерю» [3, с. 725]. Пізніше, 1921 року про межу життя і смерті автор занотував: «Живи так, наче ти маєш через тиждень померти. Відчувай кожну фарбу, лінію, звук, пам'ятаючи те, що це ж є елементи життя і неповторні моменти. Щодня будь з людьми таким, яким би ти був з ними перед смертю» [2, с. 287]. Усе, що відбувалося до цього фабульного кінцевого мотиву: і відчуття можливості смерті породіллі, і можливості смерті лікарки від жіночого натовпу, – все вкривається спокоєм картини природи українського буття.

У художньому доробку В. Винниченка створено чимало різних образів жінок і надано багато різноманітних жіночих психологічних портретів, але ми навмисно для дослідження акцентного питання заданої теми про характер, обрали героїнь з домінантними ознаками лідерських здібностей, вважаючи саме такий тип характеру визначальним для ментальної своєрідності українського жіноцтва.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О.Погинайко, – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Винниченко В.К. Вибране. – К.: Школа, 2002. – 304 с.
3. Винниченко В.К. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
5. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
6. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1963. – 454 с.
7. Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Рева Людмила Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент; докторантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І.І.Мечникова.

Наукові інтереси: неореалістична проза першої третини ХХ століття.

**«СОНЯЧНА МАШИНА» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА:
УТОПІЯ ЧИ АНТИУТОПІЯ?**

Галина САБАТ (Дрогобич)

Вияв різних жанрових тенденцій у "Сонячній машині" В.Винниченка дає можливість виділити її в особливу жанрову категорію – пантопію, яка поєднує ознаки й утопії, й антиутопії.

Ключові слова: утопія, антиутопія, утопійна мрія, антиутопійне розвінчування, пантопія.

Manifestation of different genre trends in "The Solar Machine" by V. Vynnychenko makes it possible to define it as a particular genre category – pantopia that combines both the features of utopia and dystopia.

Key words: utopia, antiutopiya, utopian dream, antyutopiynе discrediting, pantopiya.

Творчість В. Винниченка багатогранна й багатожанрова. Він виявляє себе не тільки як літератор, політик, майстер слова, але й як живописець, графік. Природа щедро обдарувала цю людину. В.Винниченко створив величезну кількість оповідань, п'єс, драм, романів, написав історико-публіцистичні дослідження (зокрема „Відродження нації”), відома і його етико-філософська праця "Конкордизм", концепції якої втілені в романі „Лепрозорій”, філософсько-соціологічні твори „Нова заповідь”, „Вічний імператив”, „Щастя”, „Прокажельна”, „Слово за тобою, Сталіне”. Та справжньою літературною сенсацією став роман "Сонячна машина", створений упродовж 1921–1924 років, якому сам письменник надавав особливого значення, кажучи про нього: "це ж візитова картка української літератури в Європі" [3, с. 279].

Твір В. Винниченка набув надзвичайної популярності серед читачів. Г.Костюк зауважив, що "з ім'ям Винниченка українська література ввійшла у світову літературу як її реальна діюча частка" [11, с. 25]. Але тогочасна радянська влада наклала табу на спадщину письменника, його твори до недавнього часу в Україні були заборонені й не публікувалися, а його самого називали "гробокопателем України" [4, с. 69].

Роман В. Винниченка "Сонячна машина", у якому уявне майбутнє пророко розглядалося крізь призму теперішнього, був опублікований у Харкові 1928 року. Початок ХХ століття характеризувався страшними соціальними катаклізмами: революціями, війнами – це штовхало мислителів до винайдення кращого суспільного буття, а отже, і до своєрідних ілюзій, бажання створити на землі щасливий Едем. У літературі з'являлися

реалізації цих утопійних ідей. Своєрідним пошуком кращої суспільної долі став і роман В.Винниченка „Сонячна машина”.

Місце дії у творі – Німеччина. Позаяк заявлені процеси характеризують суспільство в цілому. Як зауважують О.Гнідан і Л. Дем’янівська, „Події розростаються, сягають і вшир, і вглиб: перед читачем проходять картини війни, окупації, сцени в хімічній лабораторії і в будинку для божевільних, розкривається політичний терор соціалістичного «братства», героїзм діячів організації «Інарак», діяльність фанатиків-руїнників і вчених-дослідників, які прагнуть ошчасливити людство. Події охоплюють Німеччину, Францію і... весь світ: точніше сказати, це Європа між двома світовими війнами” [6, с. 178]. Крім того, книга стала реакцією на будівництво, що зростає, соціалістичного суспільства в колишньому СРСР, яке мало ґрунтуватися на нездійсненних ідеалах комуністичної утопії.

На справедливу думку Л.Сеника, В.Винниченко пророкує „крах соціалістичної «надії» на ошчасливлення людства під час спроби реалізувати т.зв. соціалістичну перебудову світу. Усім художнім ладом „Сонячної машини” автор показує ілюзійність такої перебудови. У цьому разі художник переміг політика, прихильника соціалістичної ідеї, реалізувати яку, як виявилось, означає опинитися у полоні утопій та ілюзій” [15, с. 207-208]. Зрештою, з часом соціалістичні ілюзії розвіюються, хоча, як стверджує Л.Сеник, письменник не зумів повністю їх позбутися, що „ніяк не завадило йому одверто і навіть нещадно критикувати російський «соціум»” [15, с. 204].

В. Винниченко був свідком того, як носії ідей так званого прекрасного, вільного, справедливого майбутнього знущалися над тими, хто носить вишивану сорочку й розмовляє українською мовою. Він знав факти, як червоногвардійці розстрілювали без суду й слідства людей, що не погоджувалися з їх політичними поглядами. У брошурі "Революція в небезпеці" В. Винниченко розкрив не тільки всі негативні сторони радянського ладу на Україні, але й указав, що чинники реалізації ідей справедливості, якими керуються більшовики, ніколи не призведуть до соціальної й економічної рівності. Автор "Сонячної машини", виходячи з "сьогоднішнього пекла" (мається на увазі сьогодення автора), застерігав, що "пекло" продовжиться і посилиться в майбутньому й призведе до більшовицького тоталітаризму та соціальної катастрофи, до занепаду економіки, духовності, культури.

„Сонячна машина” В.Винниченка привернула значну увагу літературознавців. У 20-ті роки про неї писали як про апологію націоналізму А.Річицький, Г.Овчаров, М.Демченко. Різноманітні погляди на „Сонячну машину” висловили О.Білецький, М.Зеров, І.Лакиза, І.Савченко, В.Коряк, Б.Коваленко, І.Ле, О.Яненко, С.Сакидон, А.Рудницький, З.Єфимова та інші літературні критики.

Відзначаючи неординарність твору В.Винниченка, намагаючись визначити його жанр, В.Василенко запитує: "З яким же романом маємо діло? У першому виданні ДВУ випускало роман, як «утопічний», у другому – російському – виданні на обкладинці стоїть «фантастичний роман», на титульці – просто «роман»" [2, 21]. Характерно, що й досі жанрова своєрідність "Сонячної машини" ще не визначена однозначно.

Деякі сучасні вчені схилилися до думки, що це роман-утопія. Так, П.Федченко, Л.Сеник, А.Волков, П.Христюк, О.Гнідан і Л.Дем'янівська визначають "Сонячну машину" як соціально-утопічний роман [17, с. 157; 13, с. 197; 5, с. 78; 18, с. 193; 6, с. 182]. Г.Костюк називає твір науково-утопійним романом [11, с. 25]. Н.Паскевич вважає, що це роман-утопія з детективним сюжетом [14, с. 18]. Початок такому розумінню жанру твору В.Винниченка поклав ще О.Білецький, який уважав, що "Сонячна машина" – це "перший український утопічний роман" [1, с. 121].

Більшість учених відносять "Сонячну машину" до утопії. Разом з тим, за цілим рядом ознак "Сонячна машина" не вписується в класичні рамки типу „Утопії” Т.Мора, „Міста Сонця” Т.Кампанелли та інших утопістів. Останнім часом літературознавці все більше схилиються до того, що це антиутопія: Г.Сиваченко [16], А.Градовський [7], Н.Над'ярних [13]. Зокрема Г.Сиваченко вважає, що до кращих репрезентантів антиутопії з повним правом слід зарахувати і Володимира Винниченка [16, с. 47]. Та й О.Білецький, назвавши цей твір утопією, відзначав, що все-таки "назва «утопічний роман» доки ще не обіймає суворо визначеного змісту" [1, с. 122]. Літературна теорія утопії в цей період була не вельми багатою, тому слушним є твердження М.Зерова, що „жанр утопійного роману не належить до цілком викристалізованих та ясних...” [10, с. 441]. У вісімдесяті роки дослідниця творчості В.Винниченка Л.Залеська-Онишкевич дає відразу три визначення „Сонячній машині” – евтопія (добре місце), утопія (жадане місце), тутопія (тут) [9].

І як це не парадоксально, але всі дослідники мають рацію. У "Сонячній машині" письменник створив цілком оригінальну концепцію майбутнього суспільства та його модель, продовжуючи традиції утопій, і водночас відкрив багато нового, що відіграло дуже важливу роль у становленні української антиутопії.

У літературознавстві утвердилася думка, що основоположник світової антиутопії – Є.Замятін. Без його "Ми", ймовірно, не було б ні "Чудового нового світу" О.Гакслі, ні "1984" Дж.Орвелла. А "Сонячна машина" В.Винниченка з'явилася одночасно з романом Є. Замятіна, який був написаний 1920-го, але вперше вийшов 1924 року за межами Росії в перекладах. Зрозуміло, що, створивши „Сонячну машину” в 20-ті роки, В.Винниченко не мав змоги ознайомитися з фантастичною антиутопією Є.Замятіна, отже, про наслідування російського письменника не може бути й мови. Слушною в цьому контексті нам видається заувага Л.Мороз: „Як би

там не було, а деякі ідеї В.Винниченка мають певну спільність із ідеями найбільш неординарних мислителів його часу й попередньої епохи, і лише честі йому додає, якщо ті ідеї були не запозиченими, а виникли незалежно, синхронно або й раніше. Варто, отже, звертати увагу на такий перегук умів” [12, с. 24].

Тим більше, що сама дійсність давала письменникам ґрунт для футурологічних передбачень, за справедливою заувагою Г.Сиваченко: „Антиутопії, творені Зам’ятіним і Винниченком, віднесені у часі в далеке майбутнє; проте їхні ідейні вузли зав’язані завдяки тому, що відбувається перед зором автора (Зам’ятіна), або про що автор дуже добре знає (Винниченко)” [16, с. 37].

Отже, у творі В.Винниченка виразно наявні антиутопійні ознаки. Крім того, "Сонячна машина" за жанровими прикметами перегукується і з соціально-психологічним, філософським, авантюрно-пригодницьким, комедійно-гумористичним та детективним романами. Така багатоаспектність і спричинила суперечливість та сумніви у визначенні жанру твору.

Щоб з’ясувати, що є в "Сонячній машині" від утопії, а що – від антиутопії, слід з’ясувати ці два поняття. Утопія – це мрія, штучно сконструйована фантазією модель прекрасного майбутнього, досконала картина суспільства.

Антиутопія ж – це своєрідна експериментальна реалізація утопії. Утопісти уявляють собі ідеальний світ людських стосунків, праці, побутового й соціального життя, антиутопісти показують антисвіт, який виникає при спробах реалізувати проекти утопістів. Кінцеві логічні наслідки утопій – це і є антиутопії.

Що ж таке "Сонячна машина" – ідеальна мрія чи передбачення небажаного й загрозливого в майбутньому, панацея від усіх нещасть і рецепт утілення на землі досконалого раю чи заперечення й розвінчання утопійних ілюзій?

Сам В.Винниченко визначив жанр свого роману як утопію. Але автор в ілюзорному хаосі жанрових дефініцій не врахував певних закономірностей росту жанру, провідних тенденцій його розвитку. Він опирався на тогочасну термінологію. Але жанр має поступальний хід. В.Винниченко, керуючись досвідом жанрової форми утопії в літературі, не зауважив виникнення закономірностей розвитку нових літературних течій. Ми з позицій сьогодення маємо можливість скористатися порівняльною методикою аналізу при зіставленні "Сонячної машини" з "Ми" Є.Зам’ятіна, "1984" Дж.Орвелла і "Чудовим новим світом" О.Гакслі. "Сонячна машина" виявляє типологічні жанрові сходження з класичними антиутопіями, та не лише з ними: жанрова специфіка класичних утопій ("Утопія" Т.Мора, "Місто Сонця" Т.Кампанелли) також розкрита у творі В.Винниченка. Такий

типологічний аналіз дає змогу визначити специфіку жанру "Сонячної машини", яка доповнює картину жанрів світової літератури.

За цілою низкою ознак "Сонячна машина" не вписується в рамки "класичної утопії". Повністю утопією в душі „Утопії” Т.Мора, „Нової Атлантиди” Ф.Бекона й „Міста Сонця” Т.Кампанелли книгу В.Винниченка назвати не можна, оскільки в баченні майбутнього в автора помітно багато спільного з футурологічними прогнозами антиутопістів, з їхніми моделями світів.

Роман В.Винниченка не міг вплинути на антиутопії О.Гакслі й Дж.Орвелла, оскільки практично не був відомий на Заході. Проте, згадані автори, пророкуючи трагічні наслідки неконтрольованого прогресу, ставлять своїх героїв перед моральним вибором. І В.Винниченко, і О.Гакслі, і Дж.Орвелл застерігають людство перед утопійними ілюзіями, закликають до перебудови світу на користь індивідууму, до формування суспільства на високих моральних засадах.

Однак при порівнянні "Сонячної машини" В.Винниченка з "Ми" Є.Замятіна, "Чудовим новим світом" О.Гакслі, "1984" Дж.Орвелла стає цілком очевидним, що жанрова структура винниченківського роману є набагато складніша, змістовно багатозначніша. Це дає підставу виділити його в особливу жанрову категорію синтетичного або універсального роману, який є органічним сплавом різнорідних жанрових форм, синтезом утопійного роману з антиутопійним, для якого характерне: у підтексті утопії – схвалення й визнання, у підтексті антиутопії – сумнів і заперечення. У "Сонячній машині" В.Винниченка ми виявляємо всі названі риси: і схвалення, і визнання, і сумнів, і заперечення. І надію!

Справді, у романі жанрові пласти утопії й антиутопії дуже тісно переплітаються. Таке переплетення пов'язане, безперечно, і зі змінами в суспільстві в час написання роману. На початку ХХ століття був створений міф про революцію, як шлях чудодійного перетворення негативного суспільства в досконале, де будуть встановлені нові закони, завдяки чому запанують свобода, рівність, братерство, про які мріяла ще доба Просвітництва з її утопійними проектами державного устрою. У "Сонячній машині" спостерігаємо відхід від революційної тематики – вона змінюється глибоким художнім аналізом епохи. За багатообіцяючими революційними закликами В.Винниченко розпізнає жорстоку правду "нової" дійсності, повної насильств і кривавого свавілля, з відкритою зневагою до моралі. Реальна практика життя перших післяреволюційних років оголила перед письменником трагізм розриву між утопійними уявленнями про щастя й насильницькими формами його досягнення. В.Винниченко діалектично підходить до осмислення того, що відбувається. Таким чином, "Сонячна машина" – це не тільки фантастичний твір, у ньому зображені й реальні історичні події початку ХХ століття. Власне, це і є відповідником

запрограмованого прагнення автора „Сонячної машини” наблизити твір „до найбільшої реальності”.

Автор „Сонячної машини” моделює ідеальний світ на основі фантастичних способів реалізації ідеальної мети. Людина, шукаючи порятунку від негараздів життя, так чи інакше тяжіє до ілюзій, утопійної фантазії. У творі й репрезентована ось ця утопійна мрія. Саме виникнення Сонячної машини – це утопія. А ось те, що відбувається довкола неї, – далеко не утопійне. У творі В.Винниченка оповідь ґрунтується на фантастичній вигадці – винайденні панацеї ситого життя – Сонячної машини, – але усе передається як цілком реальне й допустиме, художньо експонований світ відбиває справжню дійсність.

У „Сонячній машині” яскраво виражена провідна риса утопії: зображений у творі світ – це світ фантазії, мрії, яка ніколи не буде реалізована. Сонцеїстичний спосіб життя – ілюзія благополуччя, омана щасливого майбуття. Фантастика була потрібна автору для реалізації утопійної мрії про безтурботне життя, ідеалізації уявного світу, а, окрім того, – для антиутопійного розвінчування антигуманного суспільства, що з’явилося внаслідок досягнення даного ідеалу. В.Винниченко йде шляхом великих утопістів: Сен-Сімона, Фур’є, Овена – і репрезентує утопійний спосіб ошасливлення людства за допомогою науково-фантастичного винаходу доктора Рудольфа Штора. Але водночас і розгортає антиутопійну кризу, яка впливає із утопійного процесу. Так переплітається у творі утопія з антиутопією.

Задоволення потреб суспільства відбувається тут казково – за допомогою фантастичного дива. Новий світ виникає не на ґрунті еволюційних процесів, соціальних закономірностей, а на основі вигадки – роль казкової скатертини відіграє Сонячна машина.

„Сонячна машина” – це проблемний, ідеологічний, філософський, соціально-психологічний, детективний роман, в основі якого – авантюрно-фантастичний сюжет. Феноменальність твору в його жанровій неодномірності, що охоплює ознаки багатьох жанровидів. Але насамперед це яскраво виражений синтез утопії та антиутопії

Наявність ознак різних жанрових форм у "Сонячній машині" дає змогу виділити її в особливу жанрову категорію, яка поєднала всі ці ознаки. Під цю пору ми не маємо стійкого, аргументованого терміна щодо жанрової приналежності "Сонячної машини", тому вважаємо доцільним запропонувати визначення "пантопія" (за моделлю: „утопія” – місце, якого нема; „антиутопія” – місце, протилежне утопійному; пантопія – всеохоплення місць). У новому терміні не оминаються увагою жанрові особливості утопії, антиутопії та інших жанрово-стильових єдностей. А префікс "пан" підкреслює об’єднувальні, загальні риси (грецьке "пан" – усе, геть чисто все).

У сучасній теорії жанру проблема термінології відіграє не другорядну роль. Тому потрібно уникати жанрової невизначеності. Враховуючи, що з розвитком літератури терміни й поняття зазнають значних змін: міняються, поновлюються, вдосконалюються, час вимагає осмислення саме цього аспекту генологічної науки, яка перебуває під цю пору в стадії бурхливого розвитку, суперечливого і динамічного. Визначення "пантопія" ґрунтується на зіставленні утопії й антиутопії та з'ясуванні їхньої своєрідності.

Пантопія – це жанрова форма, складовою функцією якої є попередження. У пантопії нерозривно співіснують мрія і зневіра, надія і відчай. Хоч це поняття-антиподи, але в цій жанровій формі вони немислимі один без одного.

У "Сонячній машині" реалізується утопійна мрія про райське життя. Автор допускає виникнення земного раю, але як же зіпсоване людство буде поводитись у ньому? Так утопія переростає в антиутопію, але утопійні ілюзії не зникають, вони втілюються в іншу форму – міраж утопійної надії й віри в здійсненність досконалості й ідеалу.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Білецький О.І. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
2. Василенко В. Білі плями на обличчі класики // Освіта. – 1992. – 22 вересня. – С. 14.
3. Винниченко Володимир. Щоденник. – Едмонтон–Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1983. – Т. 2.: 1921–1925. – 700 с.
4. Володимир Винниченко: повернення // Радянське літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 69–74.
5. Волков А.Р. "Сонячна машина" В.Винниченка та соціально-фантастичні романи К.Чапека (історико-типологічне зіставлення) // Питання літературознавства: Зб. наук. праць. – Вип. 3. – Чернівці: ЧДУ, 1996. – С. 78–89.
6. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
7. Градовський А.В. "Царство Боже є утопією безкінечної поступальності або конвульсивної революції...". "Машина часу" Герберта Уеллса і "Сонячна машина" Володимира Винниченка // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – №10. – С. 36–40.
8. Жулинський М. "Яке велике щастя я мала...". Радощі й печалі Розалії Винниченко // Україна. – 1992. – № 10. – С. 14–17.
9. Залеська-Онишкевич Лариса М.Л. Роботи і антироботи // Сучасність. – Мюнхен. – 1972. – Ч. 4 (136). – 60–73.
10. Зеров М. „Сонячна машина” як літературний твір // Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
11. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. – 1990. – № 7. – С. 14–26.
12. Мороз Л.З. „...Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Віпол, 1994. – 207 с.

13. Надъярных С. Идеал и реальность в антиутопиях XX века: "Мы" Е.Замятина и "Солнечная машина" В.Винниченко // Славянские литературы: XI Междунар. съезд славистов, Братислава, сент. 1993 г. – М., 1993. – С. 161–172.

14. Паскевич Н. „На кону парадоксів і сил”. Аналіз художньої творчості Володимира Винниченка // Усе для школи. Українська література. 10 клас. Володимир Винниченко. – К.: АртЕк. – С. 12–18.

15. Сенік Л. Роман-опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний експрес, 2002. – 239 с.

16. Сиваченко Г. "Сонячна машина" В.Винниченка і роман-антиутопія XX сторіччя // Слово і час. – 1994. – № 1. – С. 42–47.

17. Федченко П. "Треба б наблизити до найбільшої реальності...". Про "Сонячну машину" Володимира Винниченка // Київ. – 1989. – № 1. – С. 157–160.

18. Христюк П. Письменницька творчість В.Винниченка. – Х.: Рух, 1929. – 202 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сабат Галина Петрівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДДПУ ім. І.Франка.

Наукові інтереси: проблеми винниченкознавства, франкознавства, теорія жанрів утопії та антиутопії.

ВІЗІЯ ФРАНЦІЇ В ЕМІГРАНТСЬКИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Галина СИВАЧЕНКО (Київ)

У статті піднято проблему бачення Іншого з позицій еміграції в контексті імагологічних досліджень, в контексті розглянуто питання імагології в емігрантському дискурсі, розглянуто специфіку створення Винниченком літературного етнообразу Іншого (француза) в умовах еміграції.

Ключові слова: інший, імаготекст, етнообраз, емігрант, експатріант.

In the article the author concerns the problem of undestading of "The Other" figure from the emigrant's point of view within the context of imagological studies. The author precisely focuses on Vynnychenko's creation of literary ethnofigure of "The Other" (franchman) in the emigration context.

Key words: inshiy, imagotekst, etnoobraz, emigrant, ekspatriant.

Однією з основних категорій, прийнятих в імагології, виступає, на думку багатьох дослідників, опозиція “своє – чуже”, оскільки вона належить до найстаріших і навіть архетипічних уявлень людства. До того ж, звертає увагу Д.Наливайко, з усіх виявів “іншого” імагологію цікавить “чуже” як етнокультурне: “На передній план виходять проблеми відносин суб’єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими...”[2, с. 28]. Отже, літературна імагологія вивчає літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, ці образистворені в певній національній або регіональній свідомості й віддзеркалені в літературі. Г. Дизерінк довів, що іміджі вивчають у тому разі, якщо вони присутні в літературних творах..., а також постійно й наполегливо нагадують про себе літературним критикам [7, с. 25]. Згідно з визначенням М. Фішера, іміджі є “імаготиповими” висловами про нації, народи, їхні культурні й духовні досягнення, які у своїй

сукупності, претендуючи на загально визнаність, прагнуть типізувати їх [7, с. 20].

Ці попередні завваги необхідні для того, аби з'ясувати специфіку імаготекстів В.Винниченка, котрий, як відомо, провів у Франції значну частину свого життя. Еміграція, або ж вигнання, як відомо, стає своєрідним топосом світової літератури, вона хоча й руйнує звичний світ усталених вартостей, проте будує нову візію та збагачує новим досвідом.

На початку лютого 1925 року Винниченко з дружиною переїхав до Парижа. Еміграція для нього завжди ставала поштовхом до переосмислення національних здобутків і переоцінки цінностей. На теренах Іншого (Росія, Німеччина, Франція) у митця відбувалася ре-візія попередньо здобутого досвіду, оскільки змінювалася перспектива та оптика бачення, що створювало нову візію: „Тепер Париж випинається опукліше. Єдина надія? А тоді вже або скласти зброю, або тріюмфувати?.. Почуття відрізування себе від Берліну й пережитого в ньому. Уже якийсь механізм заносить його в книгу минулого. Підсумок якийсь уже зроблено, балянс підведено, моїй свідомості це ще не відомо, але й без неї зроблено. Уява, розуміється, зайнята добиранням найкращих фарб для розмальовування майбутнього в Парижі. Знаменно, що ця артистка так щиро і впевнено відкидає всі темні тони. Ця банальна особа не рахується ні з яким досвідом і логікою” [2, с. 511].

Постколоніальна критика пропонує переосмислення та перегляд іміджу письменника-втікача та письменника-вигнанця, письменник-емігрант (а це значною мірою стосується Винниченка-письменника і політика) перестає бути лише жертвою вигнання, а й починає сам займати активну позицію як у суспільстві Іншого, так і на власній батьківщині, де його творчість спершу була дозволена, а потім остаточно заборонена.

З перспективи еміграції зображення Іншого перебуває в іншому силовому полі, оскільки письменник сам перебуває в полі Іншого, де саме його Я сприймається як Інше. Звідси зображення Іншого в літературному творі зазнає тяжіння силового поля Іншого, в якому перебуває письменник. Координата простору в цьому випадку відіграє визначну роль. Відстань дає нову перспективу візії, зміна координат простору сприяє переосмисленню попереднього досвіду. Все це спостерігається в еміграційних романах Винниченка починаючи вже із „Сонячної машини”. Хоча в ній закордонне середовище, закордонний пейзаж все ще постійно співвідноситься з вітчизняними, оскільки митець усе ще не втрачав надії на повернення в Україну. У “Сонячній машині” автор справді подає низку документально точних замальовок великого міста, проте не Берліна, а найімовірніше Києва, на що свого часу звернули увагу М.Зеров [4, с. 129] та О.Білецький [1, с. 39].

Пізніше, оселившись поблизу Канн, Винниченко постійно називав це місто Канівом, а Ніццу – Ніцеєю. Коли ж письменник після не дуже тривалого перебування в Німеччині переїхав до Парижа, то вже порівнював

його не з Україною, а з Німеччиною, як у запису від 7 лютого 1925 р.: „ Сам Париж... далеко відстав од фарб моєї милої малярки-уяви, що брала їх з минулого: брудний, дрібний, присадкуватий, як дідусь з повикришуваними, чорними зубами. Каламутно хвилюють знайомі вулиці (й) написи, місця колишніх переживань. Але мимоволі думка зрівнює не з дальшим, а ближчим, з Берліном, і порівняння виходить не на користь Парижеві. Стан будівель, вулиць, бруку – мимоволі наводить на порівняння з Берліном. Відсутність телефонів є показчик неорганізованости часу, неекономного його витрачання. Франція – зразкова країна анархічного розвитку капіталістичної стихії. Участь людської волі, керуючої і посуваючої, очевидно, мінімальна. Весь процес відбувається силою законів натурального зростання. Само собою, що в конкурентній боротьбі з Німеччиною Франція повинна програвати” [2, с. 511].

В еміграційному дискурсі, на думку дослідників, постає питання не лише творення, а й самовизначення митця. Письменник, перебуваючи на еміграції, є в силовому полі Іншого, на його території, тому перебуває під впливом культурної інформації цього Іншого. Письменник на еміграції сам є Іншим, але він також, як уважає Ю.Кристева, має й „свого чужинця” [5, с. 34]. Тобто того Іншого, про якого пише. Отож витворюється модель стосунків Я (Інший) – Інший (Чужий). Письменник виявляється залежним від впливів Іншого у вигляді масмедій, традицій, способів життя. Звідси, як наголошує польський дослідник М.Питаш, постає питання про „узгодження ролей” емігрантського письменника між концептами „письменник” – „емігрант” – „послідовний” [10, с. 15], а також – як письменник узгоджує в собі постать письменника та емігранта в одній особі, а до цього ще додається проблема реалізації себе та свого письменницького „Я” в умовах силового поля Іншого. М.Питаш пропонує модель узгодження на основі концептів „послідовний” – „письменник” – „емігрант” – „непослідовний” [10, с. 20]. Під терміном „послідовний” (у нашому тлумаченні – емігрант) розуміється письменник, який реалізує свій талант рідною мовою та продовжує традиції материкової батьківщини. „Непослідовний” (у нашому тлумаченні – експатріант) іде на компроміс із країною перебування, який може виявлятися не лише у виборі мови писання, а й у тематиці. На думку О.Вознюк, „це дає письменникові право вибору на еміграції, він може знаходити інші шляхи для реалізації свого „Я” [3, с. 180].

Емігрант підпорядковує себе політичним чинникам, а письменник – естетичним, тому погодження в собі емігранта й письменника є складним процесом, який передбачає також певні цілі поетики емігранта-письменника, або ж письменника-емігранта (експатріанта). Ситуація Винниченка в цьому контексті є ще більш складною, оскільки він був і письменником-емігрантом, і політиком-вигнанцем першого ряду.

Вагому підставу в цьому процесі становлення письменника в умовах еміграції відіграє його особиста роль у житті емігрантського середовища,

оскільки тоді над ним тяжіють не лише певні стереотипи місця й часу, а й також певна „місія” в емігрантському житті й літературі. Як відомо, саме Винниченко, попри все негативне ставлення до нього представників різних еміграційних угруповань, уважався багатьма тією авторитетною постаттю, навколо якої спроможна об’єднатися українська еміграція, що й неодноразово йому пропонувалося після Другої світової війни. Стосовно ж його літературного авторитету в Європі, то тут рівних Винниченкові просто не було. Тому, якщо дотримуватися запропонованої М.Питашем моделі, то постійно поставатиме питання, чи це література „последовного письменника-емігранта, чи последовного емігранта-письменника” [10, с. 23]. Залежно від особистих цілей, яких прагне досягнути письменник на еміграції, можна визначити його статус відповідно до згаданої класифікації. При цьому „последовний” письменник-емігрант в основу своїх творів кладе естетичне начало, а „последовний” емігрант-письменник – політичні цілі. Винниченко в цьому разі репрезентує певний проміжний статус, будучи часом письменником-емігрантом, а часом – емігрантом-письменником.

Наприкінці 1925 р. Винниченко звернувся до написання єдиного роману про життя еміграції. 20 грудня 1925 р. він зазначає у щоденнику: “Хочеться взяти широке полотно. Хочеться дати картину сучасности на планеті”, за кілька місяців творчий задум дещо конкретизується: “Обдумування роману. Первісний хаос. Туманні лінії постатей і ситуацій. Ядро ідеї в імлі”. Трохи згодом з’являється новий запис: “Конттури ясніші. Рамці розсуваються. Боюся: знову вийде три томи. Треба гнuzдати себе”. А десь за півроку письменник занотовує: “Здається, можна дати романові назву “Загублений рай”. Усі, вся Європа, всі класи й усі її члени тужать за тим раєм, з якого вигнав їх бог війни з вогненно-гарматним мечем. Кожен тужить за тою чистотою, незайманістю, яка була в нього. В кожного та чистота, той рай були різні, часто ворожі одні до одних, але вони були, як такі, чи здаються, що були, кожний знову тужить по-своєму за загубленим” (ІЛШ, Ф. 171, 22 травня 1926 р.). Отож, саме з темою “втраченого парадизу”, хворобливого відчуття емігрантського існування як вигнання, самоідентифікації в новому середовищі Винниченко органічно вписався в дискурс європейської експатріантської літератури загалом.

Письменник-експатріант характеризується цілком специфічною творчою позицією, яка подеколи не обов’язково зумовлюється біографічними причинами, хоча значення зовнішніх обставин (передусім – політичних) сприяє її виявленню, як, наприклад, переїзд Набокова до Америки чи Винниченка до Німеччини, а згодом до Франції. Однак ці обставини залишаються тільки додатковим чинником, оскільки експатріант – це передовсім певний специфічний погляд на культуру і власне місце в ній. Парадокс Винниченка полягає, на наш погляд, у тому, що, з одного боку, він не сприймав Україну в її тогочасному “советському”

чи “гетьманському” гатунку, а з другого, як людина освічена, небайжужа, активно реагував на нові естетичні та філософські віяння ХХ ст.

“Вигнання з раю” саме собою дуже сильна психічна травма, переживання якої й становить прафабульну основу французьких імаготекстів Винниченка. Вигнання з раю постає як людська доля, але при цьому і як знак обранництва, адже не всяка людина може побувати в раю. Український письменник розглядає рай – при цьому йдеться саме про земний рай – як первинну норму, а будь-який інший стан – як її порушення. Винниченкове уявлення про нього тісно пов’язане з політикою, до того ж узятую в різних масштабах: “Все, вся Європа, всі класи і всі мешканці її сумують за раєм, з якого бог війни вигнав їх своїм вогненно-гарматним мечем. Кожне сумує за колишньою чистотою і недоторканістю. Ця чистота, цей рай у всіх різний, часто вони ворожі одне одному, але вони були чи здається, що були, і кожен знову ж таки на свій кшталт сумує по втраченому” (ІЛШ, Ф. 171, 22 травня 1926 р.). Спогад про рай в українського письменника драматичний і солодкий водночас. Здобуття раю у Винниченка, як засвідчить його подальша творчість, – глобальне творче надзавдання, що забезпечує еміграційний метароман екзистенціальним та естетичним значенням водночас.

Докладніший аналіз „Покладів золота” виявляє якусь неймовірну типологію сприйняття початку еміграції і не лише на чуттєво-емоційному рівні, а й у площині ситуативній, у способі відтворення атмосфери та багатьох деталей. Це й зображення пансіону, й описи міста, й портрети героїв та їхня поведінка. А, крім того, постійне порівняння українського й французького етнотипів: „Тема. Українець у Парижі, степова людина в центрі міської цивілізації. Поезія степів, простору – і кам’яні вулиці. Щирість, одвертість, як зброя за існування, в Парижі аномалія” [2, с. 625].

Мемуаристична тенденція становить характерну субстанціональну ознаку загального емігрантського літературно-критичного контексту. Жанрова специфіка мемуарів відповідала кільком канонічним параметрам емігрантської критики. По-перше, цей жанр, відновлюючи втрачені спогади про минулу “прекрасну” добу, підтверджував спогадувальний пафос культури еміграції. По-друге, давав можливість, не спираючись на чітку, наукову, критичну аргументацію, висловлювати судження, які були б зрозумілі та цікаві емігрантській аудиторії. При цьому експресивність оповіді сприймалася як цілком органічний компонент викладу. По-третє, мемуари набували характеру універсально значущих творів, цікавих найширшій аудиторії. Герої твору, фактично, мають мемуари стичний характер, як, скажімо, чекістка Ольга Коган і Туган-Барановський – поет, син відомого вченого-економіста, генерального секретаря фінансів УНР в уряді Винниченка: „Чекістка Ольга Коган зденерована, розбита, п’є спирт щодня дома. Ввела в пияцтво і розпусту Тугана, який є її любовником” (15

листопада 1925 р.). Винниченко також порівнює Тугана з Глущенком, демонструючи при цьому різні типи еміграції.

В основу „Покладів золота” покладена пікарескна схема, у центрі роману – життя в еміграції, яке, судячи зі щоденникових нотаток, рідко дарувало хвилини щастя: “Треба зізнатися чесно. В атмосфері еміграції плодяться чвари, а не генії. Але кожний отаман вважає себе генієм”. Твір написано в період, коли багато хто з емігрантів ще не втратив надії на повернення в Україну. Це була доба непу, економічної стабілізації в Радянському Союзі. В Україну повернувся М.Грушевський з великою групою своїх однодумців і розгорнув роботу в Академії наук. Помітного розмаху набував, здавалося, процес українізації суспільного життя, що й породжувало в лавах еміграції радянофільські настрої. І це не могло не відбитися у творі. В одному з монологів Лесі, головної героїні “Покладів золота”, змальованої письменником “з безмежною ніжністю”, звучить переконання, нібито будь-яке насильство й навіть злочин можуть бути виправданими, якщо вони освячені благородною метою і здійснені в ім’я гуманної ідеї. Хоча стосується це лише спроби виправдати у власних очах коханого, якого вона вважає за чекіста-втікача, який скоїв злочин.

В умовах еміграції письменник, на думку багатьох дослідників, може реалізувати себе як рідною мовою, так і мовою Іншого. Це залежить і від власного вибору письменника, а також від чинників, які впливають на нього як на індивідуума в полі Іншого (самореалізація, гідна екзистенція). Одним із завдань письменника-емігранта, який вибирає мовою творення свою рідну, залишається завдання не розчинитися в Іншому, не згубити власне етнічне „Я” в силовому полі Іншого, до якого зараховується як територіальний чинник (тобто територія Іншого), культурологічний аспект у широкому розумінні, історичний та політичний моменти.

Польський дослідник М.Питаш зазначає, що „письменник-емігрант живе у трьох вимірах – гомогенізований простір медіа країни проживання, інформаційний простір культури краю проживання та можливість оральності або друку як можливість самореалізації» [10, с. 108]. Можна додати ще простір власної питомої культури, яку він зберігає в своєму „Я” та намагається культивувати і продовжувати, хоча Винниченка це стосується лише частково. Оскільки своє призначення митець убачав (хоча подеколи й не декларував цього) у створенні справжньої національної культури, як він її розумів, що й становило, врешті-решт, типово експатріантську позицію. Суть її полягає у більш-менш послідовному, свідомому відході від законсервованих національних традицій, від виплеканого [10, с. 108] й підтримуваного канону. Сама парадигма власної національної культури сприймається такими митцями як творчо обмежувальна, неправильно вибудована чи принаймні неповноцінна, відтак метою для них стає розрив з панівною традицією (щодо Винниченка, це, з

одного боку, – відштовхування від просвітянських тенденцій, а з другого – неприйняття одностайно-нівелювального гатунку соцреалістичного канону.

Отже, дихотомія письменника-емігранта чи емігранта-письменника реалізується в силовому полі Іншого по-різному залежно від власного „Я”. Польська дослідниця Е.Вегант пропонує три варіанти поведінки для письменника-емігранта. По-перше, це збереження в часі просторової орієнтації через звернення до минулого. Так постає „література сумування”. По-друге, прийняття за центр простір Іншого, у якому перебуває письменник, тобто еміграцію, тоді відбувається процес інкультурації, тобто емігрант приймає Іншу культуру за Свою і втрачає вже свій статус емігранта. По-третє, письменник, дотримуючись та культивує власні традиції, намагається знайти спільні точки дотику та порозуміння з традиціями Іншого, перебуваючи в стані рівноваги з Іншим. Відповідно [11, с. 66]. Письменник-емігрант матиме змогу реалізувати себе й зберегти свою ідентичність згідно з третім пунктом. Однак на практиці не завжди вдається легко реалізувати цей „компромісний” варіант. На означення такої позиції польський дослідник А.С.Ковальчик уводить поняття „стиль буття емігрантом” [8, с. 183–197], маючи на увазі збереження власних традицій письменника та здатність не розчинятися в силовому полі Іншого. Вищенаведена класифікація, на нашу думку, не надто придатна до української еміграції і зокрема Винниченка. Особливість його еміграційної творчості полягає в тому, що, починаючи з 30-х рр., коли стала зрозумілою вся безперспективність повернення в Україну, він цілковито перейшов на французьку тематику (за винятком роману „Слово за тобою, Сталіне”), написаного, щоправда, вже після війни, незадовго до смерті.

Письменник на еміграції стикається також із іншим ставленням до себе. Оскільки з’являється проблема з адаптуванням у чужому середовищі, де він сам є Іншим. Постає проблема меншовартості, що радше сприяє „кризі свідомості, ніж допомагає збудувати нову ідентичність” [9, с. 306]. Втім, у випадку з Винниченком, який протягом життя чимало разів бував на еміграції, був на перших порах матеріально забезпеченим, а, до того, ж мав дружину, яка закінчила медичний факультет Сорбони, а отже, добре орієнтувалася у французькому соціумі, справа з адаптацією не була аж надто трагічною. Хоча він, як, скажімо, і В.Гомбрович, міг окреслити еміграцію як хворобу.

Ситуація часто виявляється складнішою, коли письменник на еміграції створює не автообраз власного народу, а літературний етнообраз Іншого народу. Так творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого, і письменник творитиме у своєму творі літературний етнообраз Іншого (проте цей Інший, зрозуміло, не тотожний із силовим полем Іншого, у якому він перебуває). Тоді ситуація ускладнюється, оскільки в силовому полі Іншого, у якому перебуває письменник, буде входити інший *Інший*. Візія цього *Іншого* теж уже буде позначена силовим полем Іншого. Письменник,

таким чином, опиняється у плані концептів „письменник” – „еміграція” – „Інший”. Отже, топос письменника змінює кут зору та перспективу бачення Іншого.

Зважаючи на вплив Іншого, на терені якого він перебуває, змінюється перспектива рецепції та відбувається процес ре-візії *Іншого*, про якого письменник пише в умовах еміграції. Еміграційний письменник є в силовому полі культури еміграційного Іншого, своєї етнічної культури та створює рецепцію *Іншого*, візія якого під вищезгаданими обставинами переосмислюється з позицій відстані та зміна культурного поля. Звідси випливає, що образ *Іншого* зазнає трансформації в зображенні письменника, що створив цей же письменник на батьківщині. Тому координати перебування письменника під час творення образу *Іншого* мають великий вплив на його висвітлення в літературному творі.

На початку жовтня 1934 року Винниченко з дружиною покинув Париж і виїхав (як виявилось, назавжди) на постійне проживання на південь Франції – до Мужена, придбавши стару садибу з чималою ділянкою землі. До цього кроку письменника спонукала майже повна відсутність гонорарів та масові арешти й терор проти діячів культури в Україні. Певний вплив мало й наростання політичної боротьби у Франції, а також бажання реалізувати на практиці конкордистську програму.

7 вересня 1934 р. Володимир Винниченко, розмірковуючи над тим, скільки доведеться прожити у своїй новій садибі, якій дав назву “Закуток”, занотував у щоденнику: “Очевидячки, стільки, скільки треба, щоб українська нація стала на ноги і набрала стільки сили, щоб могли мати право самій рішати, кого з своїх членів пускати додому, кого ні. Може, на це треба два-три роки, може двадцять-тридцять. Ну що ж, я подожду. Я, піджидуючи, буду для тої самої працівної України працювати й творити цінності, які їй, можливо, коли-небудь здадуться” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64).

Ситуація ізольованості, відірваності від рідного краю була для письменника нестерпною: “... коли б не конкордизм, – зазначав він, – то хоч пакуйся та... тікай у смерть. Бо яке ж може бути життя у нещасного Івана, викиненого з Іванища... Але ж, колективу з тебе вони не викинули. Любов твою до України, до людства вони викинути не можуть” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 68; 28 червня 1938 р.). Пекельною мукою і розпачем пройняті слова Винниченка, загнаного “людськими Кудляями” до “лепрозорію”: “Але чи мені байдуже, що робити: чи все даліше життя до смерти чистити помийні ями, копати землю, продавати на базарі картоплю, чи писати книги й брати участь у житті колективу?... без задоволення інстинкту громади я жити не можу. Значить, або померти або шукати іншого колективу, іншої нації” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 68; 30 червня 1938 р.). І далі: “Може, знайдеться серед великого вселюдського колективу інший національний колектив, який нашими цінностями зацікавиться, який знайде для себе якусь користь у моїй літературній роботі. Отже треба, очевидно, готувати таку роботу для іншого

людського колективу. Запропонувати її під іменем тієї нації і, коли ця робота дасть користь робити її далі. Тому енергійніше й інтенсивніше треба братися до писання “Лепрозорія”. Але автором його буде вже не Володимир Винниченко, а *Ivonne Volvin*” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 68; 1 липня 1938 р.).

Прізвище *Volvin* утворене з двох перших складів імені та прізвища письменника у французькій транскрипції. Жіноче ім’я Івонна теж знакове – письменник ніби відсилає читача до попереднього роману “Вічний імператив” з підзаголовком “БОГ ГОСПОДЬ ІВАНИЩЕ. Історичний роман майбутнього” (1936), до експресіоністично-сюрреалістичного образу бога-Іванища. “Що там якийсь окремих Іван? Дурниця. Але – зверніть увагу! – до збіговиська цих Іванів, до колективного Івана, до Іванища, зовсім інше ставлення. Тут моментально з’являється і страшне шанування, і любов, і страх, і боготворіння. Народ, нація, вітчизна, клас, у нього чимало всіляких титулів, імен, форм, у цього Іванища. А головне, звичайно, це – “Людство”.

Отже, Івонна Вольвен, а фактично Володимир Винниченко, водночас й авторка роману в романі, і головна його героїня, що можна також сприймати як імагологічний знак. Більше того, подібну трансформацію можна сприймати і як своєрідну індуїстську реінкарнацію, і як свідчення досить вільного самопочування Винниченка у феміністичному дискурсі Іншого (“жіноче” питання, поряд із “українським”, завжди посідало в його творчості чільне місце), і як цілком реальну, життєву й художню ситуацію. Адже автор сподівався подати переклад роману на один із французьких літературних конкурсів, тому був переконаний, що варто, з огляду на зростання феміністичного руху у Франції, скористатися саме жіночим ім’ям.

Дія роману “Лепрозорій” розгортається у Франції, усі його персонажі – французи. Сюжетна канва твору нескладна: тесля Едуард Вольвен, отримавши компенсацію за пошкоджену на паризькій фабриці руку, оселяється на півдні Франції поблизу Канн. Після смерті дружини він залишається з трьома дітьми: донькою Івонною та двома синами. Уся родина жила із сільського господарства, харчуючись лише сирою рослинною їжею, що сприяло гарному здоров’ю. Двадцятирічна Івонна, майбутня авторка й героїня роману “Лепрозорій”, вирушає до Парижа, сподіваючись заробити грошей та придбати невеличкий трактор (цей епізод має автобіографічний характер, оскільки подібну мрію мала й родина Винниченків). Дорогою дівчина випадково знайомиться з паризьким світилом медицини професором Матуром.

Приїхавши до Парижа, дівчина оселяється у свого дядька П’ера, який мешкає разом із дружиною Вікторіною, донькою Жільбертою та пасинком Бернаром. Цікаво, що всі члени родини належать до різних політичних партій: дядько П’ер – соціаліст, Бернар – комуніст-сталініст, Жільберта – націоналістка, Небіж Вікторини Жак – фашист. Письменник досить точно, хоча й пунктирно, окреслив розклад політичних сил у країні, роль

французької компартії та її лідера – сталініста Моріса Тореза в трагічному наближенні окупації Франції фашистами.

Природна дитинність світосприйняття Івонни захоплює Матура. Він доручає їй проведення загадкового анкетування з приводу розуміння людиною щастя, а після цього влаштовує медичною сестрою в палаці багаті пацієнтки – старої, хворобливої вередливої та розпусної матері магнатів Пужеролів. Дівчина має викрити того, хто методично отрує мільйонерку. Цей мотив узятو з реального життя Винниченків, які підтримували стосунки з родиною “маленьких Пужеролів”, що стали для них символом буржуазної Франції. Саме про них у щоденнику через багато років буде сказано: “тепер вони вже бояться революції. Після миру графинька цілком одверто й з наївним цинізмом бажає окупації Франції німцями. Тоді, може, їхні грошенята вціліють. І це, очевидно, буде мир, згідний з нац[іональною] честю цих гарячих патріотів. Генерал де Голь по англійському радіо запевняє, що й уряд Петена хоче такої самої чести: капітуляції й окупації. Цікаво, цікаво, чи наші Пужеролі однаково з Петенами розуміють національну честь Франції?” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 70; Кн. ХХІХ, 23 червня 1940 р.). Окрім того, з реального життя перейшов у роман і образ медсестри-детектива. Розалія Яківна кілька місяців чергувала біля однієї багаті пацієнтки, яка помирала, та відтак чимало деталей роману ґрунтуються на її розповідях: “Коха дома. “Хвора” цю ніч робила з своїми хлопцями оргію. Вчора її “завхоз”, німчик Гвідо звернувся до Кохи з пропозицією не ночувати дома, бо це, мовляв, нервує Карін, яка, приходячи вночі-вранці додому мусить ходити навшпиньках й говорити тихенько. Але річ не в цьому, а в тому, що вони мають робити педерастично-еротичну оргію. Яку участь має брати Карін, що їй дістанеться від гомосексуальних ласощів її хлопців, не відомо. В кожному разі Коха мусила покинути свою бідну страдницю й піти ночувати додому. Бідні люди, молоді, ще зовсім здатні до радощів життя, до повноти його, до корисної собі й іншим діяльності, вони живуть убийче-нудно, безфарбно, одноманітно, злочинно” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64; 30 червня 1934 р.).

У “Лепрозорії” відтворена й гостра політична боротьба, яка відбувалась у тогочасній Франції. Фашисти за участю кузена Жака під час допитів жорстоко знущануться з Бернара, що спричинює його від’їзд до Москви, але тут його комуністичні переконання розбиваються об підвальні мури Луб’янки. Повернувшись до Парижа, Бернар розповідає про своє гірке розчарування, вступаючи, отже, у непримиренний конфлікт із недавніми однодумцями. Тут автор досить точно відтворив ситуацію, у якій перебувала французька компартія.

“Лепрозорій” навряд чи можна назвати винятково філософським або суто політичним романом. Він, як і “Поклади золота”, “Вічний імператив”, “Нова заповідь”, “Слово за тобою, Сталіне!”, вирізняється захопливим детективним сюжетом, палкими пристрастями, які розгортаються на тлі

політичного життя Франції. Водночас у “Лепрозорії” чи не вперше в тогочасній світовій літературі показано розгул тоталітаризму в СРСР. Ця тема порушувалася хіба що в “Поверненні з СРСР” А.Жіда (1936), що свого часу викликало сенсацію в Європі та світі. Французький письменник правдиво розповів про трагедію радянського народу, що був у ті роки задавлений кривавим терором, який конав, змучений кривавим терором. Винниченко знав про поїздку й твір А. Жіда, про що свідчить запис у щоденнику від 5 листопада 1936 р.: “Gide повернувся з СРСР розчарований і написав відповідну книгу. Виникла думка: коли так, то не зробив би він передмови до “Імперативу.” І чи не поміг би у його виданні. Ідеї “Імпер[ативу]” повинні бути йому *тепер* близькі й варті поширення” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66). Із самим же твором А.Жіда Винниченко познайомився в жовтні 1937 року, а крім того, уважно стежив за будь-яким свідченнями про життя в СРСР: “Читаю всякі розповіді чужинців, що побували в ССРСР, і налягає гнітюча вага. Тяжко там, видно. Тяжко матеріально, сила труднощів. Але чи не найбільше трудність у самій партії? Чи можна працювати там тим, хто дійсно хоче боротися з труднощами? Чи не є найбільша перешкода партійний бюрократизм? Чи можна викривати зло, не боячись, що це візьмуть за бажання когось зіпхнути з посади? Оце страшно, коли воно там є, тоді рятунку немає і загибель неминуча” (ІЛШ, Ф. 171, 30 листопада 1930 р.).

Власне, на еміграції відбувається переосмислення письменником не лише власного досвіду, а й культурної спадщини свого народу. Еміграція відкриває нові перспективи для розв’язання конфліктних ситуацій, а також сприяє налагодженню порозуміння між різними етносами, оскільки всі вони перебувають у силовому полі Іншого.

Винниченко, хоч і не писав статей чи нарисів про події у Франції, проте його нотатки 30-х років свідчать про глибоке їхнє осмислення та віддзеркалення в радянській дійсності: “Бабрається капіталістична Франція в своїх шахрайствах, убийствах, крадіжках, підкупах. Самі утворюють цей бруд і самі кричать про занепад. Добре в СРСР, – там про такі справи не кричать, бо там урядовий крадіж, хабарництво такі звичайні, що був би дивним крик обурення, а не мовчання” (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64). І ще один запис від 30 квітня 1936 р. (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66): “Засоби і методи Москви вже просякають Францію і дають успіхи – комуністи виграють на виборах, бо вони, мовляв, страшенно обороняють демократію і свободу, ті цінності, які так любить Москва”.

У муженських романах події у Франції подано в символічно-знаковій формі, вони, фактично, виступають лише тлом для викладу письменником власної філософсько-етичної концепції або актуалізації того, що пов’язано з “українським питанням”.

В основу композиції покладено логіку авторського мислення, а публіцистика є їхньою складовою частиною. Симпатії до певних митців,

любов до міста, яке, за визнанням письменника, є одним із героїв твору – все це притаманне “паризьким” творам Винниченка. Тут також присутній герой (а точніше – героїня) на ім’я Івонна Вольвен (Володимир Винниченко), а подеколи й безіменний автор-коментатор, який висловлює думки письменника, інші герої також наділені авторськими рисами (брати Брени з “Вічного імперативу”, професор Матур із “Лепрозорія” тощо). Винниченко так само вклав власні думки в уста Моріса, висловлені переважно в полемічному ключі як стосовно політики, так і модерністських уподобань героя, котрі не збігалися з власними мистецькими уподобаннями українського письменника.

Володимир Винниченко – вигнанець, з притаманними “непримиренністю, екзальтованістю, схильністю до перебільшення” – був неспроможний стояти поза політикою, сприйняти аполітичний характер художньої творчості. Романіст 30-х років, який, з одного боку, може ігнорувати прояви нацизму, а з другого, – не приділяє уваги ірраціональному моменту в людській психології, поступово, на думку Винниченка, вмирає як митець.

Отже, візія *Іншого* зазнає трансформації та переосмислення, а відповідно й нового висвітлення в імагологічному тексті під час перебування письменника в координатах простору *Іншого* (еміграція). Власне ці координати й сприяють ревізії *Іншого* та новій *Його* рецепції письменником. Згідно з цим, створений імагологічний текст позначений також маркером *Іншого*, на терені якого письменник перебуває під час творення.

Питання про те, чи став би Винниченко письменником-новатором й одним із найяскравіших виразників бунту відчуженої особистості проти стихії ентропії та алієнації, які виступають під личиною респектабельності й благочинності, якби не було за його плечима свідомої втечі в “андеграунд” Мужена, навряд чи може видасться абстрактним та умоглядним, даючи зрозуміти, у якій площині лежить його заповідна територія, той “Гефсиманський сад” чи “втрачений рай”, де неприховано український менталітет припадає до бездонного, повноводного джерела європейської культури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білецький О. “Сонячна машина” В.Винниченка // Критика. – 1928. – № 2.
2. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. Т. 2.
3. Вознюк О. Еміграційна візія *Іншого*: теоретичний аспект // Вісник Львівського ун-ту. Серія філолог. 2008. Вип. 44. Ч.І.
4. Зеров М. “Сонячна машина” В.Винниченка як літературний твір // Життя і революція. – 1928. – № 6.
5. Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. Борисюк З. – К.: Основи, 2004.
6. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / За ред. Д. Наливайка) – К.: Вид Дім “Києво-Могилянська академія”, 2009.

7. Fischer M. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte // Fischer M. –Bonn : Bouvier, 1981.
8. Kowalczyk A.S. Jerzy Giedroyc –Mieczyslaw Grydzewski: dwa styła bycia emigrantem // Pisarz na emigracji- Mitologie, style, strategie, przetrwania / Pod red. Gosk H., Kowalczyk A.S. – Warszawa Elipsa, 2005.
9. Misztal K. O autentyczności – Witold Gombrowicz, Ernesto Sabato // Pisarz na emigracji- Mitologie, style, strategie, przetrwania.
10. Pytasz M. Wygnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. – Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
11. Wiegand E. Emigracyjne teorie „małych ojczyzn“ // Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie, przetrwania.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сиваченко Галина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: проблеми компаративістики, славістики, емігрантська творчість В. Винниченка.

СИМБІОЗ КРАСИ Й СИЛИ В ОДНОЙМЕННОМУ ТВОРІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Олександра ЦЕПА (Кіровоград)

У статті висвітлено особливості внутрішнього світу персонажів твору. Обґрунтовано специфіку авторських уявлень про красу й силу. Окреслено основні координати художньо презентованої картини морально-етичних цінностей.

Ключові слова: внутрішній світ, характер, психічний стан, авторські уявлення, краса й сила.

Particularities of the internal world of the personages of the work are shown in the article. Motivated specifics of the author's beliefs about beauty and power are proved. The main coordinates of artistic presented picture of morally-ethical valuables are outlined.

Key words: internal world, nature, psychic condition, author's presentations, beauty and power.

Початок літературної діяльності, безумовно, визначальний для кожної творчої особистості. У випадку з Володимиром Винниченком варто говорити ще й про певну доленосність подібного моменту. Оповідання “Сила і краса” (“Краса і сила” в пізніших редакціях!) на сторінках “Киевской старины” 1902 року та опублікована наступного перша книжка “Повісти й оповідання” були не лише сенсацією для української прози, але й гідною візитівкою молодого митця, котрий заявив про власне неординарне бачення світу й себе в ньому. Упевнені: чергове звернення до витоків творчості Винниченка виправдане прагненням по-новому досягнути й розкодувати вже означені та ще не виявлені глибини й підтексти авторського художнього життєпростору.

Теоретики психології стверджують, що “людина за сутністю свого ества перебуває у безлічі зв’язків з довколишнім світом. Вона сприймає його

впливи, певною мірою протистоїть йому, у свою чергу також впливає на нього, спричиняючи ті чи інші зміни в окремих його складових” [14, с. 336]. Характер таких взаємовпливів визначається світоглядом особистості, її вподобаннями й потребами. Інтенсивність, якість пізнання, пристосування й перетворення матеріальних і трансцендентних компонентів та явищ навколишнього, закономірно, залежить від продуктивності таких психічних процесів, як відчуття, сприйняття, уява, пам’ять, мислення.

Очевидно, особливі психофізіологічні задатки В. Винниченка давали змогу швидко й адекватно реагувати на різного роду суспільні та особистісні проблеми і на цій основі витворювати неповторний художній світ. “Манера його розповіді дуже своєрідна, без симпатій і антипатій автора, який володіє талантом строгого спостерігача і оповідача. Вміння подати оточення і події через сприймання героїв поставило В. Винниченка в один ряд із тими письменниками, про яких І. Франко писав: “За своїми героями вони щезають зовсім, а, властиво, переносять себе в їх душі, змушують нас бачити світ і людей їх очима” [8, с. 132].

Ефективно досягнути щойноакцентовану специфіку авторського почерку можна, належно враховуючи надбання дослідників психології творчості, зокрема Б. Грифцова [4], А. Іліаді [10], Р. Піхманця [17] тощо, котрі наполягають на особливих природних задатках митців (інтенсивності сприйняття, унікальності нервової організації, образній пам’яті, асоціативності мислення), на їхній цілковитій залежності як від свого творчого кредо, так і від естетичних законів створюваного світу. Важливо пам’ятати, що під час реалізації конкретних завдань письменник, зазвичай, “уживається” в образи власних відчуттів, сприймань та уявлень, автоматично відкидаючи все зайве й домислюючи необхідне.

Спостережена літературознавцями схильність В. Винниченка власні душевні стани переносити в психіку зображених героїв, створюючи тим самим “складну взаємодію авторського голосу з голосами персонажів” [16, с. 126], стала основоположною в нашій інтерпретації тексту “Краси і сили”. Зокрема, у межах цієї статті за допомогою літературознавчого та психологічного інструментаріїв намагатимемося висвітлити особливості внутрішнього світу головних персонажів оповідання і на цій основі не лише обґрунтувати авторські уявлення про красу й силу, але й окреслити основні координати художньо презентованої картини морально-етичних цінностей.

У такому дослідженні ми спиратимемося на надбання винниченкознавців, зокрема М. Слабошпицького [19], О. Гнідан, Л. Дем’янівської [3], Л. Йолкіної [11], В. Панченка [15], [16], Н. Михальчук [13], О. Брайка [1], О. Ковальчука [12] тощо, стосовно ранньої прози митця загалом та аналізованого твору зокрема. Предметом нашої уваги будуть і досягнення психологічної науки про “емоційні” (“настрої, афекти, тривога та ін.”), “вольові” (“рішучість, розгубленість тощо”), “пізнавальні” (“зосередженість, замисленість”) [18, с. 376] стани особистості й специфіку

характеру, структура рис якого “виявляється в тому, як людина ставиться до: “інших людей”, “до справ”, “до речей”, “до себе” [18, с. 111].

Отож, авторські неореалістичні уявлення про красу й силу сконцентровані в мікросвіті персонажів “любовного трикутника” – Мотрі Чумарченко, Ілька Чубатого та Андрія Голуба. Аби належно пояснити внутрішнє сум’яття та амбівалентність відчуттів і прагнень героїні (своєрідне духовне осердя різноспрямованих векторів презентованої системи моральних цінностей!), насамперед необхідно поглянути ближче на її коханців.

Проаналізовані нами прийоми образотворення – портрет, самоаналіз і характеристика іншими, вчинки тощо – свідчать про увагу автора як до зовнішніх, так і до внутрішніх параметрів краси й сили Ілька та Андрія. Характерно, що у відповідних дефініціях тлумачного словника теж акцентується на органічній єдності фізичної та духовної іпостасей особистості: краса – це “властивість того, що гарне у фізичному і моральному відношенні” [9, с. 198], а сила – “здатність живих істот напруженням м’язів виконувати фізичні рухи, дії; фізична енергія людини...”; “здатність людини до духовної діяльності, до вияву розумових або душевних властивостей (волі, характеру та ін.) [9, с.430].

Вродливому й фізично сильному (“...гарному і здоровому” [2, с. 9]¹) Ількаку протиставляється непривабливий, “середнього зросту парубок” Андрій, що “...знявши картуза, витирав червоненькою хусткою білий-білий, високий лоб, обведений сизою смугою від картуза, веснянкувате, з широкими вилицями лице з червоними плямами там, де у інших буває смага; протирав від пороху маленькі, сіренькі, з білими віями очі, які бувають у молодих білих поросят; протирав руді, короткі, кудлаті вуса...” (11). Однак основна увага автора прикута до внутрішнього світу героїв – наявності/відсутності душевної краси й сили. Така специфіка зображення переконує в тому, що митець, за словами М. Жулинського, “володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному “самовираженню” характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні – на рівні інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки та вчинки інших” [7, с. 254].

Ступінь внутрішньої сили й краси обох чоловіків простежується як у їхньому ставленні один до одного та до інших (наприклад, Мотрі, “багачів”, “дядьків” Сонгорода тощо), так і у сфері “діяльності” (злодійстві).

На початку твору Мотря, порівнюючи Андрія з Ільком, заявляє про слабкодушність останнього: “Ти й руки не смітимеш підняти на його. Він тільки подивиться на тебе, то ти й присядеш” (9). Щоправда, згодом хлопець все-таки долає силу товаришевого впливу, рішуче наважившись припинити його жорстоку розправу над голубом.

¹ Примітка. Далі, посилаючись на це видання, у круглих дужках зазначаємо тільки сторінку.

У ставленні до самої Мотрі Чубатий виявляє як душевну красу (лагідність і ніжність почуття), так і внутрішню ницість – невпевненість у своєму коханні, нездатність захистити жінку від агресії товариша, байдужість до її долі: “Та про мене! – здвигнув Ілько плечима, нахилиючи голову набік і махнувши рукою. – Вб’єш, сам одвічать будеш.” (12). Варто додати, що суперечливим є і сприйняття хлопцем зовнішності Мотрі. Скажімо, спочатку він не може відвести погляд від “краси, що не б’є в вічі, що на перший погляд ледве примітна, а тільки в неї вдивившись, можна впиться й очима, й серцем, всею істотою” (7). Однак перспектива одруження, асоціюючись із обмеженням особистої свободи, кардинально змінює відчуття Ілька: “...він почув, як чогось очі її зробились не такими вже гарними, як груди, коса, стан, губи, ніс стали зразу такими знайомими, самими звичайними, як весь вплив краси її кудись зник і замість його стала якась ніяковість і навіть нудьга” (10). У такому переосмисленні звичних уявлень про красу та зумовлені нею “безкорисливу любов, почуття радості й відчуття свободи” [14, с. 547] виразно простежується той “бунт” молодого Винниченка, котрий, за словами В. Панченка, “не руйнував традицію, а лише злегка модернізував її” [15, с. 41].

Аналогічна суперечність у ставленні до Мотрі властива й Андрієві. Його миттєві вияви жалю й співчуття до жінки (“...се все було так несподівано, так дивно, так невимовно-чудно, пронизало його таким гострим болем жалощів, що спершу він нічого не міг вимовить, тільки якось, піднявши брови, зблідши, ніяково скрививши губи в усмішку, силкувався підняти її голову, одтулить од лица її руки, заспокоїть, потішить” (16)) співіснують із нелюдською жорстокістю: “Як дикий звір накинувся він на неї і почав топтати її ногами, бити передками черевиків у боки, в спину, в живіт, шарпаючи за коси, з піною на губах, з якимсь хриплим ревом...” (12). Свідченням внутрішньої слабкості Андрія є як його агресивна реакція на кокетування й гордість дівчини, так і його “обеззброєння” від її безпорадності: він “похолов, завмер”, побачивши “...тяжке ридання Мотрі – тої Мотрі, що тільки злісно-весело сміялась раз у раз на всі його бійки та гордо всміхалась на всі його скажені речі...” (16).

Немає однозначності в характеристиці героїв, що впливає зі сфери їхньої так званої “роботи”. Підтвердженням сили духу Андрія є його стратегічні й дипломатичні задатки (рішучість і ретельність у задумах та керуванні злочинськими операціями), уміння впевнено маніпулювати людьми, нахил до авторитарності (“соціально-психологічна характеристика особистості, що відображає її прагнення максимально підпорядкувати собі партнерів” [6, с. 8.]). Випадок з “надзирателем” Нікодимом переконує у злопам’ятності й підступності Голуба. Цікаво, що Андрій у злочинстві власні амбіції “живить” холодним розрахунком, умілими інтригами, тоді як у стосунках із жінкою – виявами фізичної сили. “Сатана”, “хитра тварюка”, “потаєний, чорт” – такі й подібні лексеми передають Мотрине гірке

усвідомлення внутрішньої суті Голуба. Ілько ж постає байдужим і покірним виконавцем шахрайських задумів Андрія, хоча й наважується і відмовляти йому (“Хіба ж я коли одказував? Чи підпалить жида – палив; чи розбить кого – бив. А се, приставляться... Не можу!” (13), і навіть проігнорувати попередню домовленість. Пасивність у підготовці злочинських справ Чубатий, очевидно, сповна компенсує фізичним вивільненням дикої агресії під час нічних розбоїв та денних вакханалій (“...уночі грабує-палить, а вдень або спить, або гуляє” (6)). Ількове самовиправдання соціальною несправедливістю, ігнорування батьківських пересторог та християнських заповідей зрештою заводить його в безвихідь: “...вийшов з буцегарні, ще гірше запив, загуляв, піймався на “роботі” й попав у губернію в тюрму, звідкіль уже не вертався” (47).

Вищевисвітлене ставлення Голуба й Чубатого до довколишніх та до справ дозволяє говорити про їхні так звані “акцентуйовані” якості. “Акцентуації характеру – це крайні варіанти норми характеру як результат підсилення його окремих рис”, що “можуть спричинювати неадекватні дії, вчинки людини” [18, с. 111]. Згідно з класифікацією “типів акцентуації характеру”, Ілько має риси “інтравертного типу, якому властиві замкненість, утруднення в спілкуванні та налагодженні контактів з довколишніми”, а Андрій – “екстравертного типу”, котрому “притаманні жага спілкування та діяльності, балакучість, поверховість” [18, с.111]. Водночас кожен із них належить до “некерованого типу” (“імпульсивного, конфліктного, категоричного, підозрілого” [18, с. 111]), свідченням чого є злочинство Ілька та ставлення Андрія до Мотрі.

Стрижневим образом, необхідним для обґрунтування авторського розуміння симбіозу краси й сили, є, безперечно, донька Марка Чумарченка, душевна сфера якої наскрізь суперечлива. Найзримішим підтвердженням амбівалентності свідомих та несвідомих процесів є різні за тривалістю та напругою “емоційні” стани Мотрі: *тривожність, нервовість* в очікуванні Андрія (“...якось нервово й швидко зриваючи з голови хустку... пригладжуючи тремтячою рукою чорне, як сажа, волосся”(6); “Слухай, ти заховай мене, їй-Богу, він уб’є мене... Заховай, голубе, заховай! Він зараз прийде... – і оглядаючись навкруги, Мотря нервово потягнула Ілька за руку з призьби” (С.9)); *афективний страх та оціпеніння* під час побоїв Голуба (“...Мотря, закривши щільно руками лице, зігнувшись якось набік, тільки здригувалась, посовувалась під ударами і не плакала, не кричала, навіть не застогнала й разу” (12)); *жалість і співчуття* до Андрія та до себе (“...серце здавилось страшним до муки жалем до Андрія, до себе, до своєї щоки, що й досі ще палала, до побитих рук, ніг, до всього свого понівеченого життя” (15–16)); *веселість* (“...як я дивлюсь на тебе, мені якось робиться... якось... ну... весело. Прямо якось весело, як я дивлюсь на тебе!” (10)), *загравання й лагідність* у розмовах з Ільком (“...стояла Мотря й, граючи очима, ласкаво всміхалася”, “...якось тепло-ласкаво дивлячись на його” (30)). До речі, такі й

подібні “занурення” Винниченка в психіку персонажа не залишали байдужими його критиків: “Одні називали його “лікарем людських душ”, інші гостро засуджували “колування” в потаємних закутках найсокровеннішого” [8, с. 132].

Особистісну невизначеність щодо ціннісних орієнтацій ілюструють Мотрині так звані “вольові” психічні стани. Шокована жорстокістю Андрія, Чумарченко жодним чином не протестує проти його тваринної агресії. Однак дуже швидко “жертва” стає, за словами Ілька, “скаженою бабою”, наважуючись на гнівне оскарження обох коханців: “... Тьху на тебе! Тьху у самі твої гарні очі!.. У, паршивий! А ти, сатано руда, не посміхайсь, не задавайсь! Ти думаєш, я не знаю твоїх думок?... І ось вам обом, прокляті, ось! – і, тикнувши з ненавистю дві дулі, блиснула очима, насунула хустку й швидко пішла з двору” (12). У цьому зв’язку показовими є рішучі наміри Мотрі вийти заміж за Андрія (“Дитина росте, треба батька... Та й самій... Ні, рішила, так і буде...” (33)), що згодом нівечаться суперечністю її бажань (“Подумаю кинуть Андрія... так якось зовсім і жить не хочеться... І тебе жалко...” (34)), а в підсумку й зовсім призводять до сумнівів і розгубленості (“Я не знаю, за кого я піду” (34)).

“Пізнавальні” стани героїні – зосередженість і замисленість посеред бурхливих емоційних виявів – були необхідні для примирення амбівалентних прагнень та віднаходження певного компромісу. Ілько причарував Мотрю вродою, проте відштовхував слабохарактерністю (“Ти, бач, такий: як зо мною говориш, – ти мене слухаєш; з ким другим – того слухаєш” (33)) та передбачуваністю (“...як “отченаш” знаю тебе” (33); “...вийшла б я за тебе, пожила б і заскучала” (34)). У непривабливому ззовні Андрієві жінку манила внутрішня сила (“...той ще сам, кого хочеш, подужає...” (33)) та неспокійна вдача (“...сьогодня він такий, завтра такий, тоді он який... і розкаже, і поб’є, і насмішить, і налякає, і розсердить” (34)).

Як бачимо, Мотрині вподобання суголосні з “давньогрецьким ідеалом “калокагатії” – ідеалом просвітленої гармонії тіла й духу, поєднання фізичної краси й духовної досконалості” [14, с. 551]. Героїня, долаючи суперечність між емпіричною та духовною дійсністю, намагається утримати біля себе й того, котрий “б’є”, і того, хто “цілує” (6): “Андрій вилаявся, зціпив зуби, одвернувся, пішов у камеру й п’ять день не показувався. А як виходив на хвилину, – то до Мотрі не заговорював... Мотря зблідла, схудла... Андрій змилювався – і звеселіла Мотря: заспівала, засміялась, обцілувала Іваська і на другий день уже жартувала і сміялась до Ілька. Знов змінився Андрій... Знов почались благання, знов Ілько остогид, знов усміхнувся “по-рідному” Андрій, – і знов звеселіла Мотря...” (42–43).

Чому героїня зрештою обрала Голуба? Чи не шкодувала вона згодом про такий вибір? Чи могло бути інакше? Ці та інші запитання є закономірними стосовно фінальних епізодів оповідання, позбавлених заглиблення у внутрішній світ Мотрі. Подібний факт, на нашу думку, може

розкривати як намір автора залучити реципієнта до витворення власного сценарію подальшого духовного життя героїні, так і його переконання в неможливості та непотрібності доводити до певного логічного завершення означені в тексті уявлення про красу й силу особистості.

Отож, беззаперечним є той факт, що психологізм оповідання “Краса і сила” потребує від дослідника чималих мисленнєвих зусиль та адекватного інструментарію. Очевидним є і те, що інтерпретація амбівалентних фізичних та духовних (характери й психічні стани) параметрів персонажів дає змогу не лише висвітлити авторські уявлення про важливі морально-етичні цінності, але й обґрунтувати художньо закодовану мрію про гармонійність мікросвіту людини, що можлива за умови органічного симбіозу зовнішньої і внутрішньої краси й сили.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайко О.В. Поетика прози В.Винниченка 1900 – 1910-х років: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – К., 2002. – 18 с.
2. Винниченко В.К. Твори в двох томах: Том перший. – К.: Дніпро, 2000. – 584 с.
3. Гнідан О., Дем’янівська Л. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість. – К., 1996. – 256 с.
4. Грифцов Б. А. Психология писателя. – М.: Худ. лит., 1988. – 462 с. – (Литературное творчество).
5. Дзевєрін І. Про В.Винниченка та його ранню прозу // Радянське літературознавство. – 1989. – № 11. – С.31–42.
6. Дьяченко М. И., Кандыбович Л. А. Психологический словарь-справочник. – Мн: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 576 с. – (Библиотека практической психологии).
7. Жулинський М. Володимир Винниченко // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн.1: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 252 – 262.
8. Зінчук С. Володимир Винниченко // Нові імена в програмі з української літератури: Посібник для вчителя. – К.: Освіта, 1993. – С. 125–145.
9. Івченко А.О. Тлумачний словник української мови. – Харків: Фоліо, 2005. – 540 с.
10. Илиади А. Н. Природа художественного таланта. – М.: Сов. писатель, 1965. – 535 с. – (Талант художественный).
11. Йолкіна Л.В. Мала проза Володимира Винниченка (до характеристики індивідуального стилю): Дис... канд. філол. наук: 10.01.01/ Український державний педагогічний ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 1997. – 169 с.
12. Ковальчук О.Г. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка 1902–1920 рр.). Монографія. – Ніжин: Вид-во НДУ ім. М.Гоголя, 2008. – 166 с.
13. Михальчук Н.М. Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Н.І. Михальчук; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 22 с.
14. Основи психології: Підручник / За заг. ред. О.В. Киричука, В.А. Роменця. – Вид. 5-те, стереотип. – К.: Либідь, 2002. – 632 с.
15. Панченко В.Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. У європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

16. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
17. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К.: Наукова думка, 1991. – 161 с. – (Художня творчість – Психологія).
18. Психологія: Підручник / За ред. Ю.Л. Трофімова. – 5-те вид., стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 560 с.
19. Слабошпицький М. Письменник світового масштабу // Винниченко В.К. “Уміркований” та “ширий”: Повісті та оповідання. – К.: Молодь, 1992. – С. 5–21.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цепя Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблема образу автора в літературознавстві.

СИМОН ПЕТЛЮРА НА СТОРІНКАХ «ЩОДЕННИКА» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Вікторія ЧЕРНЕЦЬКА (Кіровоград)

У статті зроблена спроба за допомогою «Щоденника» письменника пролити світло на непрості та часто суперечливі стосунки між відомими політиками – Володимиром Винниченком та Симоном Петлюрою.

Ключові слова: В.Винниченко, С.Петлюра, «Щоденник»

The article was an attempt to shed light on complex and often contradictory relationships between prominent politicians V. Vynnychenko and S. Petliura described in the writer's «Diary».

Key words: V. Vynnychenko and S. Petliura, "Diary"

Досліджуючи вкрай важливе питання про коло спілкування Володимира Кириловича Винниченка, потрібно звернути увагу на його політичне та особисте оточення, бо протягом життя він контактував з різними людьми та й ставлення до них у Винниченка було дуже суперечливе.

Деякі дослідники, котрі займалися вивченням творчості Володимира Винниченка: М. Жулинський, Г. Костюк, Н. Миронець, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, Г. Сиваченко, у своїх працях неодноразово зверталися до оточення митця – сучасників, з якими Винниченку, за власним бажанням чи волею обставин, доводилося спілкуватися.

Однак найкраще, на нашу думку, це питання допоможе розкрити його епістолярій та мемуаристика. Тож завданням нашої розвідки стане з'ясування особистих і громадських стосунків Володимира Винниченка та Симона Петлюри, що відбилися у «Щоденнику» письменника.

Варто зазначити, що часто щоденникові записи свідчать про критичне ставлення автора до ряду політичних діячів, котрі брали активну участь у політичному житті України. Це стосується, насамперед, С. Петлюри, котрий в добу Центральної Ради обіймав посаду Генерального Секретаря військових справ, а потім, не погоджуючись з політикою Генерального

Секретаріату В. Винниченка, у кінці 1917 року «вийшов з уряду, й поїхав на Лівобережжя, де організував Гайдамацький кіш Слобідської України, який у січні-лютому 1918 року відіграв вирішальну роль в боях за Арсенал і ліквідацію більшовицького повстання» [11, с. 20–29].

Звичайно, в контексті політичних подій 1917–1919 рр. ім'я Симона Петлюри досить відоме. Він разом з Володимиром Винниченком, Михайлом Грушевським та іншими політичними діячами стояли у витоків української державності, очолювали уряд УНР, переймалися офіційними справами щодо управління, внутрішньої та міжнародної політики, створення української армії, планування економічних та політичних акцій у молодій державі.

За свідченням Г. Сиваченко, протягом 1914–1917 рр. Винниченко перебував у вигнанні, у цей час за кордоном він написав цілий ряд творів і співпрацював з місячником «Украинская жизнь», який редагував С. Петлюра у Москві. Уже тоді політики мали різні погляди на літературу та політичну діяльність, у цей час виникають певні «розбіжності в поглядах двох діячів на проблему війни та українське питання» [12, с. 14], а також з приводу неоднакового розуміння кожним визначальної, навіть провідної ролі особистості у революції. В. Винниченко не міг погодитися з твердженням С. Петлюри про вирішальне призначення особи в революційному перетворенні держави. Автор «Щоденника» був переконаний, що революцію творить народ, а не окремі політики. Винниченко вважає помилковим, що «широке громадянство, мабуть, певне в тому, що головною силою у цій справі є та особа, ім'я якої у всіх на устах. Маса судять дуже схематично, вони до наївності невибагливі й неаналізуючі» [1, с. 305]. Проте з цією позицією автора «Щоденника» не можна повністю погодитися: чи ж не довела світова історія протилежне, вивівши на політичну арену Леніна, Сталіна, Гітлера, Муссоліні, Черчилля, Рузвельта?

Окрім вищезгаданого, за твердженням Л. Мороз, «В. Винниченко був далекий від романтизму, скажімо, С. Петлюри, котрий покладав усі свої надії на «передового борця народних мас – пролетаріат» [10, с. 42], і котрий був переконаний, що для боротьби достатньо палкого слова-заклику, яке поведе народні маси до героїчних перемог і звершень.

Для всебічного з'ясування стосунків між політиками можна навести свідчення П. Зайцева, котрий у 1917 році неодноразово зустрічався з Винниченком та Петлюрою. Його враження від останніх суперечливі, про них у статті «Жмут спогадів про Володимира Винниченка» він напише: «Петлюра до самого краю зберіг і силу духа, і незламність волі, Винниченко ж не раз заломлювався, а, пішовши в Каносу (подорож до Москви, до Леніна, та участь в уряді Раковського) в 1921 році, вчинив політичне самогубство» [8, с. 48].

У цій же статті автор згадує свої зустрічі з Винниченком у Києві у 1917 році в будинку Центральної Ради, де він дізнається про давні стосунки між

політиками, що «це – «стара історія», що Винниченко вже давно був не в ладах Симоном Васильовичем і його не любив» [8, с. 51], хоча «ліквідація більшовицьких повстань у Києві, здійснена Петлюрою, його героїська поведінка під час взяття арсеналу зробили його популярним серед українського населення Києва (і не тільки українського)» [8, с. 51].

Винниченко-політик був упевнений, що особливих військових здібностей С. Петлюра не мав, був людиною штатською, котра до цього часу не мала ніякого відношення до військової справи. Підтвердження цієї думки знаходимо в дослідженні В. Макарчука: «Висунення С. Петлюри на провідні ролі в цьому широкому русі за створення українських частин і підрозділів російської армії не може бути пояснене якимись його видатними військовими здібностями [...] Фактично «маловідомий» Петлюра виступив як креатура М. Грушевського та В. Винниченка» [9, с. 147–148], ставши, по суті, виразником інтересів селянства в уряді, часто ігноруючи робітництво.

Про подальшу суперечність між переконанням Винниченка та Петлюри повніше можуть розповісти щоденникові записи політика, котрого турбує те, що «рух (про визвольний рух в Україні – Ч. В.) цілком несподівано набрав окрасу приватної марки одної-двох людей. С.В. Петлюра став льозунгом справи. Сьогодні маси мають до нього симпатію і довір'я. А що буде, як симпатія до особи перевернеться в антипатію через якийсь невдачний вчинок цієї особи?» [1, с. 305], тоді сама справа революційних перетворень опиниться під загрозою, бо тоді «якась німецька чи антантська рука погасить її силою» [1, с. 306].

У своєму політичному курсі С. Петлюра покладався на Антанту, і це викликало обурення та незгоду в уряді Центральної Ради. Про ці розходження знаходимо в розвідці С. Макарчука: «Апологети Петлюри пояснюють його конфлікт з Центральною Радою нібито тим, що «він вважав за потрібне орієнтуватися на Антанту, в той час, як Центральна Рада недалекоглядно робила ставку на Центральні держави» [7, с. 185]. Розуміючи помилковість суджень і сподівань С. Петлюри, С. Макарчук зазначає: «Розрахунок на допомогу могутніх союзників – це всього спроба самозаспокоєння. Будь-який союзник готовий надавати підтримку тільки тому суб'єкту міжнародного права, який сам готовий до кінця захищати та відстоювати власну волю і незалежність» [9, с. 151].

Події грудня 1918 року частково проливають світло на розуміння розходження поглядів і дій політиків: тоді загони січових стрільців, які очолював С. Петлюра, вступили в Київ, «накинулись на професійний союз і чотири рази посіпавши його, одпихнули од Директорії робітництво» [1, с. 309], а це призвело до недовір'я до влади ще й з боку звичайного обивателя, який починає пліткувати про «гризню в Директорії», бо виходить «трагічне непорозуміння: вища влада стоїть цілком на ґрунті інтересів робітництва, а влада виконавча (представником якої був Петлюра – Ч. В.) ті

інтереси ніби топче ногами», і тоді відчувається, що «немає тої цільності світогляду і прагнення, які повинні б бути» [1, с. 310].

О. Синенко у своєму дослідженні «Профспілковий рух доби Директорії (листопад 1918 – кінець 1919 рр.)» зауважує, що в той час «випадки насильства над професійними організаціями були не поодинокими» [13, с. 181] і наводить уривок з твору В. Винниченка «Відродження нації», в якому вказує на консолідацію С. Петлюри з Січовими Стрільцями, які «були мало освіченими в політичних питаннях, маючи психіку й світогляд звичайних обивателів-демократів...взялися «визволяти» Україну» [1, с. 183].

У монографії «Три Голгофи. Політична доля Володимира Винниченка» В. Солдатенко про події грудня 1918 року засвідчує: «Намічену стратегію державотворення не лише не вдавалося втілити в життя, а чимдалі реальністю ставала зовсім інша модель – отаманщина – домінування військового начала над політичним, [...] практика регіонального сепаратизму, супроводжувана військовим терором, єврейськими погромами і т. ін. біля витоків цієї згубної тенденції стояв С. Петлюра, який всіляко заохочував підлеглих йому військовиків до безконтрольних дій, до орієнтації на єдину цінність – силу багнета» [14, с. 115].

Автор дослідження наголошує, що Винниченко розумів причини власної політичної поразки як Голови Директорії, «національний гнів не заглушував у ньому об'єктивності, здорового глузду. І причини своїх невдач він ніколи не схильний був шукати лише в несприятливому зовнішньому факторі» [14, с. 120]. Негативну роль, на думку Винниченка, відіграв і запропонований С. Петлюрою режим отаманії, який «паралізував обороноспроможність УНР, робив її легкою здобиччю в руках злих сил» [14, с. 120]. Окрім того, Петлюра на кожному кроці намагався продемонструвати свою незалежність, а іноді навіть зверхність, від Голови Директорії, «наче прагнув поквитатись з В. Винниченком за свою, як, очевидно, вважав, незаслужену відставку з посади Генерального Секретаря військових справ у кінці 1917 року» [14, с. 120].

Винниченко відчуває вину Петлюри в тому безладі, який останній чинив і не втримується відзначити у «Щоденнику»: «Петлюра енергійний, трошки шамотливий, з певною ініціативою, з шабльоном демократизмом, честолюбець. Він боїться за свою популярність і за всяку ціну хотів би її зберегти. Коли для цього треба буде стати большевиком, він стане ним. Коли гетьманом, – стане гетьманом» [1, с. 310].

Ще один запис Винниченка у нотатнику за 21 січня 1919 року дає далеко не позитивну оцінку діям Петлюри як політика, коли останній не виконав свого головного завдання – зібрати армію, організувати українське військо: «Як і торік, ця людина непомітно для широкого загалу зіграє фатальну роль невірного саботажника і предателя [...]. Реакційність у діяльності наших органів – його справа. Всі помилки військових під його

обороною [...]. Господи, які ми убогі, коли маємо таких національних героїв, таких випадкових і фатальних людей» [1, с. 314].

Після захоплення північної території України більшовицькими військами, про яких Винниченко запише у нотатнику: «З півночі навала притихла. Сарана зайнялась пожиранням захопленої території. Коли вона знищить її, тоді посуне далі» [1, с. 317], автор «Щоденника» з гумором, що межує з сатиричними коментарями, схарактеризує постать Петлюри – політичного діяча: «Тоді Петлюра обм'якне, скисне, заговорить хрипким, убитим голосом, погляд стане розгублено-апатичним. Тепер же він ходить, як балерина за кулісами перед виступом, приємно обсмикує свій пояс, на якому теліпається револьвер, і грізно балакає з своїми осавулами по телефону. Комічно і зворушливо, як бідний Симон Васильович з міною переможця спішить до мене щоразу з якою-небудь дрібненькою, приємною звісткою, – так мало їх буває у нас, що він немов виправдовується тими дрібничками за великі, тяжкі невдачі» [1, с. 317].

Згодом, у квітні 1919 року, перебуваючи у Будапешті, уже зі зневагою зафіксує Винниченко у «Щоденнику» про Петлюру так: «А «балерина» кощунствено вихиляється перед трупом забитої України, робить ручкою до нещасних обідраних оборонців-недобитків, прибирає фельдмаршальські пози перед винищеними, перевтомленими людьми і аж захлинається від власного самомилування. І всі сміються з нього, і всім гидко, а так наша доля, що це шамотливий нікчемний чоловічок своєю шамотливістю, своєю славолюбністю, своїм позуванням створює враження якоїсь акції» [1, с. 336].

Уряд, що його очолював Винниченко, за волею обставин, і в тому числі через неуцтво і невміння військових командирів українських збройних сил (а до цього був причетний і С. Петлюра), був вимушений виїхати за кордон, перебувати то у Будапешті, то у Відні, то в інших містах Європи. Проте, ці незручності були просто дріб'язковими у порівнянні з політичною ситуацією, в якій опинилась Українська держава. Винниченко, можливо через власну неприязнь та амбіції, можливо через уміння аналізувати вчинки політиків і бачити їх помилки, окрім себе, покладає вину в цьому і на Симона Петлюру, котрого в подальших своїх щоденникових записах називає «славолюбним чоловічком», «хамом, який хоче стати паном», «дрібним банківським бухгалтером», «маленьким журналістом, що випадково, примхою революції і недолею нашої убогости на люди видряпався на військового начальника», бо той заради свого отаманства робитиме все й цим буде «шкодити визволенню нашої нації й народові» [1, с. 362–363].

Ще один запис за 27 липня 1919 року доводить, що стосунки між політиками, особливо з боку Винниченка, набувають ворожого характеру: «Наша еміграція вже ділиться на дві сторони: так званих «петлюрівців» і протилежність їх «винниченківців». Я радий, що цим поділом, нарешті,

серед громадянства моє ім'я виділено з цієї петлюрівщини, яка загиджує все українство своїми програмами, лизанням рук у міжнародних жуликів і світових грабіжників, яка безладно хапається за всякі нечисті (аж до чорносотенства) способи удержання себе» [1, с. 363].

Організуючи акцію впровадження Єдиного революційно-демократичного національного фронту, Володимир Винниченко мав на меті об'єднати всі прогресивні українські емігрантські сили для боротьби за незалежність України. Проте Винниченко-політик не бачив користі від Петлюри та його прибічників, а ті, в свою чергу, намагалися всіляко дошкуляти у здійсненні його політичних справ. Про ці стосунки віднаходимо у Винниченковому «Щоденнику»: «Бідна петлюрівська купка лютує на мене за виключення її з Єдиного Фронту. Не знає, чим мені дошкулити. Я, мовляв, із заздрості до популярності Петлюри так до нього негативно ставлюсь. Я, мовляв, не українець, не український письменник, нічого українського в моїх роботах немає. По суті справи нема нічого, всі аргументи особистого характеру. Так само аргументують гетьманці і більшовики. Це – добре. Очевидно, наша позиція настільки правильна, що по суті найбільші її вороги не сміють говорити про неї. Тільки обхідними шляхами, підкопами під довір'я до виразників її стараються її повалити» [2, с. 224].

У своїх партійних виданнях (наприклад, в «Українському сурмачі») прибічники Петлюри намагаються дискредитувати Винниченка як політика, опускаючись до «лайки, глузування, ненависті», закидають навіть те, що «я – не українець, що я підлабузнююсь до українства» [2, с. 229]. Тоді з жалем і сумом письменник зауважить: «Наче бути українцем – це надзвичайно прибуточка, чесна, почесна річ. Наче бути українцем – це не бути вічно приниженим, вічно невизнаним, вічно відштовхненим [...], наче бути українцем – це не значить бути в стані доказування свого права на існування» [2, с. 229].

Володимир Винниченку довелося жити за кордоном; там він шукав помешкання якнайдалі від «цих жалюгідних, брудненьких, просякнених малесенькою жадністю до розпусти, безсоромно-зłodійкуватих людців, які називають себе представниками української державності» [1, с. 373], від людей, чий «мур особистого егоїзму, який так високо вигнався вгору над усіма інтересами» [6, с. 93], а тому вони стали «по суті безпорадні, зневірені» [6, с. 93].

Автор «Щоденника», перебуваючи у вигнанні, знаходиться у постійному зв'язку з українською еміграцією, спостерігає за діяльністю Петлюри та його «кабінету», записуючи до свого нотатника уїдливі зауваження про останніх: «Петлюра із своїми «міністрами», кажуть, здобув десь грошей і видає «Тризуб» – державну газету. Уявляю, що за убозтво повинно бути ця газета» [2, с. 638], або: «Психологічний закон: людина прагне того, чого їй бракує. Тому дрібненькі люди, що їх обставини

поставили на місце величності, так люблять помпу, зовнішні відзнаки великості, значності. Внутрішню щербинку з цього погляду вони затуляють золотом штучних зубів. Тому Петлюра з цього погляду так любив парадування, форми, лєсть. Він жадно хапався за всяку можливість задрапувати бучною декорацією порожні місця своєї особи» [4, с. 153].

Звістка про смерть колишнього однопартійця не залишила Винниченка байдужим; зі змішаним почуттям жалю і впевненості у власній оцінці діяльності С. Петлюри, Володимир Кирилович тоді занотує у «Щоденнику»: «Смерть Петлюри не сходить з поля свідомості... Так, Петлюра багато завинив: він надто легковажно грав на кривавій романтиці нашої історії, занадто нерозбірливо хапався за найлегші способи досягнення мети, а мети громадські занадто покривав своїми власними. Романтику Гонти та Залізняка він спарував з первісним інстинктом грабежу й насилля й думав, що, запрягши цими двома поняттями державного воза, він вивезе його на дорогу самостійності. Але й такими кіньми трудно перебороти всі ті історичні перепони, що навалено нам на цім шляху. І тим паче такими дикими, незагнуданими» [4, с. 154].

Подальша діяльність Винниченка-політика буде направлена на «оборону честі української нації й революції, а не Петлюри», бо «Петлюра – не представник усієї нації» [4, с. 155], він «страшений боягуз» і його основні риси – «хоробливе, судорожне прагнення влади всякими способами і внутрішня невідповідність, дрібність удачі, очевидно, притаманні всякому суб'єктові з гіпертрофованим індивідуальним інстинктом» [5, с. 99].

З послідовниками С. Петлюри у В. Винниченка прихильних та доброзичливих стосунків не склалося, бо останні всіляко шкодили письменнику, «робили капості людині, що не поділяє їхніх середньовічних поглядів» [4, с. 155].

Політика вражають закиди петлюрівців у вищості і значимості свого лідера – С. Петлюри, котрого «українська нація вибрала собі у вожді» (про це йшлося у передовиці «Українського життя», у першій частині, за 25 серпня 1926 року), у цій же статті М. Грушевського було названо обивателем, а В. Винниченка – белетристом. Письменника обурює таке визначення їх цінності як політиків, що у щоденниковому записі від 25 серпня 1926 року він занотує: «... виразно стало б видно, яка дурна українська нація, що за вождя вибрала собі не вченого, не письменника, а воїна, чи краще, бухгалтера. Така й державність вийшла з петлюрівщини, як з бухгалтера воїн» [4, с. 156].

Отже, проаналізувавши щоденникові записи В. Винниченка, які стосуються С. Петлюри, ми переконалися, що якими б складними і суперечливими не були б їх стосунки, кожен із них по-своєму розумів політичну ситуацію, в якій опинилася молода українська держава, і по-своєму бачив подальші шляхи її розвитку. Оцінивши свої перемоги і поразки, політики прийшли до висновку, що дилетантизм фатальний для

будь-якої справи, а особливо для тієї, яка потребує величезної внутрішньої віддачі фізичних та моральних сил, політичних знань, мудрості, розважливості, уміння вчасно піти на компроміс чи принципово відстояти свою позицію.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Відродження нації. – К., 1990. – Ч. 3.
2. Винниченко В. Щоденник. Том 1. 1911-1920./ Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. – 500 с.
3. Винниченко В. Щоденник. Том 2. 1921-1925./ Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1983. – 683 с.
4. Винниченко В. Щоденник / Упорядкування та примітки Галини Сиваченко // Київська старовина. – №3. – 2000. – С. 153–156
5. Винниченко В. Щоденник / Упорядкування та примітки Галини Сиваченко // Київська старовина. – №6. – 2000. – С.99.
6. Винниченко В. Щоденник / Упорядкування та примітки Галини Сиваченко // Київська старовина. – №1. – 2001. – С. 93.
7. Волковінський В. Головний отаман (Симон Петлюра) // Українська ідея. Постаті на тлі революції. – К.: – Знання, 1994. – 180 с., С. 173–189.
8. Зайцев П. «Жмут спогадів про Володимира Винниченка» (Вперше опубліковано в «Українській літературній газеті» Мюнхен, 1959) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах, 2000. – № 1. – С. 46–53
9. Макарчук В.С., Макарчук О. Г. «Діяльність Симона Петлюри на посаді Генерального Секретаря військових справ (1917 р.)» // Революції в Україні у ХХ-ХХІ століттях: співзвуччя епох. Матеріали І Міжнародної наукової конференції (Одеса, 18-19 листопада 2005 р.). – Одеса, 2005. – 298 с.
10. Мороз Л.З. «...Сто рівноцінних прав». Парадокси драматургії В. Винниченка. – Київ, 1994. – 207 с.
11. Петлюра Симон // Енциклопедія українознавства. Словникова частина 6 / гол. Ред. д-р В. Кубійович. – (б. м.): Молоде життя, 1970. – 2440 с.
12. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Альтернативи. – 2003. – 280с.
13. Синенко О. «Профспілковий рух доби Директорії (листопад 1918 – кінець 1919 рр.)» // Наукові записки. – Випуск № 62. – Серія: філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград, РВВ КДПК ім. В. Винниченка, 2005. – С. 176–183.
14. Солдатенко В.Ф. Три Голгофи: політична доля Володимира Винниченка. – Київ, Світогляд, 2005. – 349 с.+ 16 ілюстр.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чернецька Вікторія Миколаївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: творча спадщина Володимира Винниченка, мемуаристика та документалістика.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО ТА МАРІЯ БАШКИРЦЕВА: АСПЕКТИ ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО РОЗКОДУВАННЯ МАЛЯРСЬКОЇ СПАДЩИНИ

Анна ЧЕРНИШ (Суми)

Стаття присвячена малярській спадщині В.Винниченка та М.Башкирцевої. Здійснена спроба компаративного аналізу творчості художників у психоаналітичному ключі. Живопис В.Винниченка та М.Башкирцевої потрактовано як спосіб самозбереження та пошуку гармонії.

Ключові слова: генетично-національне ядро самосвідомості, самозбереження гармонійної особистості, творча лабораторія, процес усамітнення, автопортрет.

The article describes a painter inheritance of V.Vynnychenko and M.Bashkyrtseva. There is an attempt of comparative analysis of artists' creation in psychoanalytic space in the article. V.Vynnychenko's and M.Bashkyrtseva's painting is interpreted as an endeavour of self-preservation and search of harmony.

Key words: genetic core of national identity, self-preservation of harmonious personality, creative laboratory, the process of abandonment, self-portrait.

В. Винниченка здебільшого сприймають як талановитого українського письменника, критика, літературознавця, активного громадського та політичного діяча. Лише в останні десятиліття вчені-винниченкознавці (Г. Костюк, О. Федорук та ін.) популяризують маловідомі факти із життя Винниченка-художника. Український письменник володів унікальною системою моральних якостей, за якими його багатогранна натура могла представити себе в різних амплуа: письменник-мораліст, критик-філософ, прогресивний політдіяч, а також художник-колорист. В. Винниченко виявив себе талановитим малярем в еміграції, у Франції. Центр світового мистецтва став вимушеним притулком для багатьох митців-емігрантів, у тому числі й для М. Башкирцевої, ім'я якої ще до народження В.Винниченка хвилювало мистецькі кола Парижа та Ніцци. В історії української публіцистики постаті В. Винниченка та М. Башкирцевої спробував дослідити О. Балабко в праці «З Ніцци до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка: Есеї, п'єса», що являє собою авторське бачення долі талановитих митців в еміграції. Відсутність ґрунтовних компаративних досліджень малярської спадщини обох митців спонукало до спроби аналізу в психоаналітичному вимірі живопису В.Винниченка та М.Башкирцевої. Тому *мета* статті – порівняти малярську спадщину В.Винниченка та М.Башкирцевої в психоаналітичному ключі.

Завдання статті: 1) з'ясувати тематичний діапазон малярської творчості В.Винниченка та М.Башкирцевої; 2) у психоаналітичному вимірі осмислити живопис В.Винниченка та М.Башкирцевої як спробу самозбереження; 3) означити процес усамітнення як пошук гармонії в житті художників; 4) дослідити специфіку відображення внутрішніх світів митців на основі автопортретів В. Винниченка та М. Башкирцевої.

В.Винниченко та М. Башкирцева мали природний хист до малювання, який сприяв швидкому опануванню кольорів, тонів, напівтонів, а також умінню розрізняти й групувати барви. Обоє митців володіли рідкісним даром – абсолютним відчуттям кольору, про що свідчать картини «Квіти», «Півонії», «Жан і Жак», «Жіночий портрет» у М. Башкирцевої та «Вечір на острові Вієнн», «Вітер», «Осінь», «У листопаді над озером» у В.Винниченка. Загальновідомо, що початок вивчення живописного мистецтва з натюрмортів, натур, замальовок – це випробуваний шлях формування творчої манери будь-якого митця. Тому в перших роботах М.Башкирцевої відчувуються порядок, симетрія, вишукана точність форм та об'ємів, що свідчить про дотримання академічних принципів малювання. В.Винниченко ж часто мав по декілька хаотичних замальовок, ескізів на одне полотно, що дає змогу говорити про його вагання, пошук, невпевненість. Ці полотна розкривають пошук способу самовираження, самопізнання та самовипробування художника, становлячи базу для розкодування психології його творчого процесу.

Нині М. Башкирцева-художниця відома завдяки її роботам «Жінка за читанням роману Дюма «До питання про розлучення», «Портрет Діни Бабаніної», «Жіноча майстерня під керівництвом пана Жульєна». У художньому музеї імені Жуля Шере у Франції зберігається кілька картин М.Башкирцевої, де зображено квіти, «Дама в капелюсі, прикрашеному рожевим бантом», «Портрет мадмуазель Коен», «Сльоза», «Портрет Павла Башкирцева». Окрім того, Марія Башкирцева є автором полотен «Вечір у Гавронцях», «Піони», триптиха «Три посмішки. Посмішка дитини. Посмішка дівчинки. Посмішка дівчини», «Жан і Жак», «Мітинг» та ін. Малярська спадщина В.Винниченка тільки-но набирає популярності. Повернення полотен художника в Україну почалося у травні 2000 року. На сьогодні Винниченковий живопис презентований сотнею картин, серед яких на особливу увагу заслуговують полотна «Сан-Рафаель», «Після війни», «Затока в Теулі», «Пейзаж з хатою», «Зусилля», «Паща», «Тюльпани» тощо.

Обдарованість натур В.Винниченка та М.Башкирцевої виявляється в продуктах творчої фантазії обох митців. Їхні картини мають багато спільного, виплеканого глибоким генетично-національним ядром самосвідомості. Подумки обоє поверталися в Україну, хоч кожен бачив її по-своєму: М. Башкирцева мріяла про більш освічену Україну світсько-інтелігентного гатунку, а В. Винниченко – про вільну, незалежну, демократичну державу. Дарма, що образ Батьківщини різнився у митців, та їх єднала спільна туга за рідною землею, бо через незалежні від них причини вони виявилися експатріантами рідної України. Як зазначає Н. Манеа, «потреба мати батьківщину гостріша в тих, чию належність до неї поставлено під сумнів, втрата батьківщини також завдає їм болю» [6, с. 111]. Відірваність-віддаленість від рідної землі, можливо, слугувала поштовхом до занурення у творчість, бо, як зазначає Ю.Крістева, «ніде не почувашся

більш чужим, як у Франції» [5, 52]. У творчому доробку обох митців є картини, що розкривають їхню прив'язаність до України. В останні роки життя М. Башкирцева виношувала задум написати полотно «Вечір у Гавронцях», що свідчить про тугу та смуток мисткині за рідним краєм. У В. Винниченка українська тематика подана такими полотнами, як «Жито», «Пейзаж з хатою», але особливу увагу привертає «Український пейзаж»: «Чого мені часто з солодкою тугою, яка може бути тільки за рідним любим краєм, уявляється така картина: широка, безкрая рівнина пустелі, вкритої червонуватим, наче іржавим, піском. Хвилясті бугрики подекуди розбивають застиглу, заціпенілу одноманітність краєвиду» [4, 282]. Пейзаж В. Винниченка «Яблуні» особливо гостро виражає біль і сум за Україною. Етноідентифікація у В. Винниченка виражена значно сильніше, ніж у М. Башкирцевої. Ймовірно, українській художниці забракло часу для актуалізації підсвідомого відчуття українськості в собі. Лише в останні роки життя М. Башкирцева поступово почала віднаходити все більше українських автохтонних рис у способі поведінки, мисленні. Пам'ять та уява все частіше повертали її до згадки про Україну.

Живопис перетворився для обох митців на потребу, що виражалася в миттєвій пристрасті зазирнути в себе, щоб віднайти в глибинах душі гармонію, рівновагу, утихомирення. Відтак малярське заняття В. Винниченка та М. Башкирцевої інтерпретуємо як спосіб самозбереження гармонійної особистості. У щоденнику від 12 квітня 1879 року М. Башкирцева занотувувала: «Я помічаю у собі серйозну пристрасть до своєї справи, що заспокоює та розраджує мене. Я не хочу нічого іншого, та й решта надто надокучило мені, щоб ще могла бути мова про щось інше» [2, 182]. Подібні думки виголошує й В. Винниченко в щоденнику від 31 грудня 1926 року: «Просто як хвороба ця моя мазня. І позбавитися не можу, тягне, як до морфію» [7, 83]. Очевидно, і В. Винниченко, і М. Башкирцева почасти перебували у своєму-іншому, незбагненному світі, що приносив їм велике задоволення.

Загадкові для свого оточення М. Башкирцева та В. Винниченко прагнули потрапити в ту психічну систему, де їм було б зручно та комфортно – когорту художньо обдарованої еліти. Бажання досягти визнання привело М. Башкирцеву в студію академічного живопису Рудольфа Жюльєна, а В. Винниченка – до художньої майстерні «Еколь де Парі». В. Винниченко, на відміну від М. Башкирцевої, не здобув системної малярської освіти, однак досвід колористів (М. Бутовича, М. Глуценка, С. Гординського, О. Грищенка та ін.) із кола «Еколь де Парі» справив значний вплив на Винниченка-художника. Світський дух елітарної Франції вимагав від митців швидкої реакції на мистецькі події. М. Башкирцева, спробувавши себе в ролі співця, музиканта та живописця, обрала останнє, що, ймовірно, найбільш відповідало її душевним пориванням. В. Винниченко, опинившись у вимушеній еміграції, також звернувся до

малярства: «Можна припустити, що заняття малярством Винниченко розпочав під впливом чаруючого французького мистецтва і, головне, внаслідок ізоляції, в яку потрапив у французькій столиці як письменник» [10, 11].

Полотна як В.Винниченка, так і М.Башкирцевої уможливають проникнути у глибочінь творчих лабораторій обох митців, оскільки в них вкладено чимало зусиль. Це є підставою трактувати їх як глибоко психологічні замальовки потаємних куточків душі українських геніїв. М.Башкирцева зазначала, що за малярство треба братися в найбільш сприятливий психологічний момент. Ймовірно, таким сприятливим психологічним моментом могло стати усамітнення художників. Усамітнення вважається найбільш мотивованим станом для митця, який прагне відокремитися, заспокоїтися, заглибитися в себе, побути наодинці із собою. Відлюдництво В.Винниченка та М.Башкирцевої, можливо, викликане прагненням відсторонитися від галасливого світу, який, за уявленням обох митців, здавався їм дисгармонійним. Тому самоту художників слушно потрактовувати як пошук гармонії із собою та природою. Ю.Крістева зауважує, що «вільний від будь-яких зв'язків зі своїми, чужинець відчувається «цілком вільним». Утім абсолютність цієї свободи називається самотністю. Не маючи застосування чи меж, вона стає найвищою нудьгою чи найбільшою незайнятістю» [5, 20]. Абсолют свободи В.Винниченко та М.Башкирцева реалізовували в продуктах мистецької фантазії, відтак він не перетворився для них на «нудьгу» чи «незайнятість». Отже, порив до самотності – це пошук гармонії талановитої душі, що здатна породжувати картини з надр підсвідомості, яка диктує образи, персонажі, теми, що мотивують психологічний стан митців. В.Винниченко та М.Башкирцева, очевидно, розпізнали чужість у собі, що вимагала повної покори мистецтву, бо вона – всепоглинальна сила підсвідомого Я. Метамова картин говорить устами неконтрольованої сили, що диктує власні мистецькі правила, принципи, часом навіть мораль.

У пориві творчої роботи художники мають залишатися чужими самі собі, тобто контрольованими власним підсвідомим, що дарує їм відчуття щастя, задоволення й успіху. «Коли ми від чужинця втікаємо або з ним боремося, ми боремося з нашим несвідомим – цим «невластивим» нашого неможливого «властивого» [5, 254], – стверджує Ю.Крістева. В.Винниченко та М.Башкирцева не боролися з чужинцями в собі, вони його прийняли, розчинившись у підсвідомій творчій силі, що диктувала їм настрої, емоції, переживання. В усамітненні В.Винниченко та М.Башкирцева вбачали своєрідне відродження творчої енергії, яка була для них цілющою силою, що сповнювала їх жагою до життєтворчості. Т.Скрипка наголошує на прозорині у Винниченковій свідомості, викликаній усамітненням: «... самотність стала для Винниченка своєрідним прозрінням, потребою і вимогою його творчого діяння» [8, 39]. Отже, усамітнення перетворилося

для українських художників на винагороду, що відкрила для них аналітико-синтетичні, психологічні, філософські грані пізнання себе.

Прагнення зреалізуватися часто призводило художників до відкриття особливих рис чи якостей особистості. В.Винниченко та М.Башкирцева, бажаючи створити високохудожні довершені твори завдяки здібності глибокого самоаналізу та принципу залишатися «чесним із собою», розуміли, що будь-яка творчість вимагає повної віддачі себе, у стократ більшої відповідальності за свої роботи. М.Башкирцева в щоденнику писала: «Коли я усвідомлюю, що берусь за речі особливо важкі, я стаю враз надзвичайно рішучою, неймовірно спокійною. Я збираюсь, зосереджуюся та досягаю більшого, ніж у речах, які по силі кожному» [2, 297]. В.Винниченко у хвилини творчого натхнення також ставав надзвичайно вимогливим до себе: «Поки робиш якусь роботу, вір у себе як у генія. Коли скінчив, стався до неї як до витвору твого ворога, не прощаючи ні одної помилки, ні найменшого недогляду» [7, 81]. Обоє художників відзначалися надзвичайною самокритичністю. Вони намагалися бути «цілісними» у творчості, тобто результати їхньої діяльності мали проростати із синтезу розуму, почуттів та волі, що вимагало погодження із собою та улюбленою справою, дотримання послідовності й логічності мислення та дій. Ідея гармонійної життєдіяльності суголосна принципу «висловленого, зробленого та помисленого» (М.Гайдеєггер), дотримання якого забезпечує митцеві успіх в обраній справі.

За допомогою щоденникових записів В.Винниченка та М.Башкирцевої маємо змогу (хоча б фрагментарно) простежити процес мислення, плинність свідомих і несвідомих процесів у психіці художників, а відтак і розкодувати багатогранність мистецьких натур та їхні полотна, що слугують уособленням глибинного *Я* митців. Картини В.Винниченка та М.Башкирцевої розкривають сутність їхнього сприйняття дійсності, явищ, процесів. Полотна вражають насиченістю фарб, підбором кольоротонів, що якнайточніше зображують емоційний та психічний стани художників. Попри втому, розпач, часом недугу, митці проводили години за своїм заняттям: «Сиджу стомлений. Знайшов собі нову біду – малювання. Простоюю з квачиками й палітрою перед якоюсь своєю нікчемною мазаниною годин по п'ять–шість і не можу одірватися. І тут пристрасть, захоплення до цілковитого безросудства», – писав В.Винниченко в щоденнику від 14 липня 1916 року. Подібне відчуття переживала й М.Башкирцева у хвилини творчого натхнення: «Я починаю відчувати справжню пристрасть до мого живопису» [2, 260].

Значну увагу М.Башкирцева та В.Винниченко приділяли портретам. Створення портрета – це складний психологічно захопливий процес, який вимагає чималих затрат сил і часу, оскільки митець відповідальний у зображенні досконалих форм, передачі краси погляду, постави, темпераменту, характеру тощо. В.Винниченко та М.Башкирцева мають

автопортрети, у яких вони виявили себе тонкими знавцями психології, показали рівень володіння необхідною технічною базою, зобразивши, передусім, свої внутрішні світи, сповнені смутку та печалі. О.Федорук, аналізуючи портрет В.Винниченка 1929 року, зазначав: «На портреті зображено погруддя чоловіка середніх років у тричетвертному повороті голови вліво, з рішучим поглядом, наче скерованим до уявного співбесідника, з міцно стуленими вустами, виразним носом, високим із залисинами чолом [...], – словом, портретований малює себе «із середини», вирізблюючи у такий спосіб несхитну натуру, сильний чоловічий характер, вихований роками боротьби» [10, с. 16]. Написати автопортрет – це прокласти шлях до самого себе, провести художнє та психологічне самодослідження. Автопортрети обох митців – це ключі до розкодування їхніх внутрішніх світів.

Особливо потужний за силою впливу та глибоко психологічний є автопортрет М.Башкирцевої «Автопортрет з палітрою», у якому художниця постала зрілим майстром. На ньому мисткиня підкреслила аристократизм, тендітність, вишуканість своєї особи. Автопортрети В.Винниченка та М.Башкирцевої характеризують процес самопізнання митців та виявляють їхні прагнення до самозаглиблення. Можливо, автопортрети художників були створені у хвилини розпачу, пригнічення, журби. Принаймні, більшість ознак вказують на вразливість, чутість, сум, підкреслюють трагічність образів художників. О.Федорук, досліджуючи автопортрет В.Винниченка, зазначав: «Перед нами цілеспрямована натура, зображена в мить сконцентрованості, випробування, – це час рішучого сподівання того, що неодмінно має статися [...]. Автопортрет психологічний, глибоко особистий» [10, с. 16]. На трагічності образу М.Башкирцевої наголошував і М.Слабошпицький у романі «Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)». З майстерністю психолога письменникові за допомогою художнього слова вдалося переконати в складності зображення долі мисткині, яка, попри труднощі, прагнула досягти внутрішньої гармонії. Вивчаючи автопортрет М.Башкирцевої, М.Слабошпицький робив спробу розкодувати складну, а почасти й суперечливу її натуру: «Золотокоса дівчина з тривожними і полохливими очима дивиться з полотна у невідомість майбутнього. Що в неї на думці й на серці? Тільки не розслаблення і не вдоволення собою» [9, с. 158].

Автопортрети В.Винниченка та М.Башкирцевої передають фізичний та психічний стани художників, сприяють розкодуванню їхніх самотніх, пригнічених, виснажених, заглиблених особистостей. Очевидно, вони імітують граничні психічні стани художників у моменти творчого натхнення, тому їх доречно вважати маркерами основних рис психологічних портретів художників.

Малярська спадщина В.Винниченка та М.Башкирцевої широко подана різнобарвними полотнами, здебільшого пейзажної тематики, а також портретами, автопортретами, натюрмортами, ескізами, які розкривають

складний психологічний процес творення. Уважаємо, що на процес світоставлення художників безумовний вплив справила французька мистецька дійсність, яка викликала необхідну потребу реалізації потенційного творчого Я митців. Вірогідно, полотна художників дають змогу відстежити складні, почасти суперечливі внутрішні світи В.Винниченка та М.Башкирцевої, оскільки вони насичені закодованою енергією настроїв, емоцій, хвилювань у моменти творчого натхнення. Сподіваємося, що малярська спадщина В.Винниченка та М.Башкирцевої незабаром набуде широкої популярності серед українців і слугуватиме одним із ключів до потрактування геніальних постатей в українському мистецтві. Психоаналітичний вимір потрактування малярської спадщини В.Винниченка та М.Башкирцевої може бути доповнений студіями з психології творчості, психологічними портретами митців, зв'язком живопису з іншими видами мистецтва (література, архітектура, музика) тощо. Ці напрямки дослідження мають бути реалізовані в перспективі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балабко О. З Ніци до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка: Есеї, п'єса. – К.: Факт, 2007. – 192 с.
2. Башкирцева М. Дневник Марии Башкирцевой: Избранные страницы / Сост., подгот. текста, примеч. и вступ. ст. А.Е.Басманова. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 320 с.
3. Винниченко В. Володимир Винниченко – художник: Альбом / Упорядкув. та комент. С.Гальченка і Т.Масленчук. – К.: Мистецтво, 2007. – 224 с.
4. Винниченко В. Щоденник. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – Т.1. – 498 с.
5. Крістева Ю. Самі собі чужі / Пер. з фр. З.Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основа», 2004. – 262 с.
6. Манея Н. Про чужинство // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 109 – 113.
7. Сиваченко Г. Винниченкові щоденники (1926 – 1951) – чесність із світом і самим собою // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 80 – 88.
8. Скрипка Т. «Самота моя плаче в мені...» (Про малярство Володимира Винниченка) // Володимир Винниченко – художник: Альбом / Упорядкув. та комент. С.Гальченка і Т.Масленчук. – К.: Мистецтво, 2007. – 224 с. – С. 38 – 41.
9. Слабошпицький М. Марія Башкирцева (Життя за гороскопом). – К.: Ярославів Вал, 2008. – 272 с.
10. Федорук О. Володимир Винниченко як художник // Володимир Винниченко – художник: Альбом / Упорядкув. та комент. С.Гальченка і Т.Масленчук. – К.: Мистецтво, 2007. – 224 с. – С. 8–12.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Черниш Анна Євгенівна – викладач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка

Наукові інтереси: питання сучасного літературного процесу, психоаналітичні аспекти потрактування художнього тексту.

ОЗНАКИ ХУДОЖНЬОЇ НАРАТИВНОСТІ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ»

Ольга ЧУМАЧЕНКО (Кривий Ріг)

У статті систематично розглядається проблема художньої наративності прозового твору з позицій теоретичних досліджень зарубіжних наратологів. Відповідно до наративного принципу аналізу художнього твору зроблена спроба визначити провідні ознаки подієвості у романі В. Винниченка "Чесність з собою". Розглянуто умови функціонування подій у межах наративного повідомлення. Продемонстровано, що ментальні події роману слугують мірилом художності твору В. Винниченка.

Ключові слова: художня наративність, ознаки наративності, фактичність та парадоксальність оповіді, суб'єкти наративу, ментальна дія наративу.

The article systematically deals with the problem narrative prose fiction from the perspective of theoretical studies of foreign narrators. According to the narrative principle analysis of the literary work the attempt to identify key features in Vynnychenko's novel "Honesty with me" is made. The conditions of events function within the narrative message are considered. It is demonstrated that mental events serve as literary measurement of Vynnychenko's work.

Key words: literary narration, narration identification, facts and paradox of the story, narrative subjects, narrative's mental action.

Проблема визначення ознак художньої наративності роману є складовою проблеми наратологічного принципу аналізу в межах комплексної теми «Аналіз художнього твору» кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету, і набуває дедалі більшого значення у методологічній літературознавчій практиці. Аспект розкриття нових вимірів творчості В. Винниченка залишається важливим літературознавчим завданням, розв'язання якого різними науковими способами, серед яких і наратологічний, допомагає дійти висновку про підтвердження художньої невичерпності творчого доробку митця.

Розв'язання проблеми мистецької унікальності романів В. Винниченка в аспекті дослідження наративності як мірила художності започатковано у дослідженнях В. Панченка, О. Брайка, Т. Гундорової, Г. Сиваченко. Категорії «автор» і «нاراتивність» у працях науковців розглядалися як континуум автор-персонаж в «амбівалентній» позиції (В. Панченко) [6], як співвідношення мовленнєвих партій автора й персонажів (О. Брайко) [1]; Т. Гундорова розглядала концепцію В. Винниченка «чесність з собою» як наративність [3], а Г. Сиваченко інтерпретувала оповідне «я» щоденника митця саме як літературне, романне [8].

Метою публікації є спроба дослідити теоретичні засади наратологічної концепції, однією з яких виступає проблема подієвості, та визначити особливості функціонування наративних подій у романі В. Винниченка «Чесність з собою».

У цій статті ми спираємося на висновки, які узагальнили зарубіжні дослідники теорії оповіді. Джеральд Принс, аналізуючи роботи попередників Клінта Брукса, Джеральда Генота, Альгірдаса Греймаса,

Ральфа Клоепфера, вказує, що наративність є “сукупністю властивостей, які характеризують наратив і слугують ознаками, що відрізняють її від ненаративності; це формальні і контекстуальні особливості, що роблять наратив наративом” [12, с. 64]. На думку Дж. Принса, термін *наративність* стосується наявності у тексті наративних подій, які складають мінімальну історію. Наративні події можуть бути представлені оповідачем з орієнтацією на часові вісі (проспективно – від початку до кінця або ретроспективно – від кінця до початку). Крім того, події в історії є обов’язково залученими до конфлікту, складаються з окремих, специфічних, достовірних ситуацій та випадків [12, с. 64]. Отже, фундаментальною конституюнтою історії, на думку Дж. Принса, виступає подія. Це може бути дія (акція) агента, вчинок (акт) суб’єкта або явище (подія), коли зміна не провокується агентом [12, с. 67].

Чимало аспектів теорії наративності було досліджено Філіпом Дж.М. Старгесом. У праці “Наративність. Теорія і Практика” вчений доводить думку, що “Наративність детермінується не тільки хронологією романної історії, але однаковою мірою й призупинкою у цій хронології, і кожною варіацією у способі презентації історії” [13, с. 22]. Дослідник виокремлює чотири принципових наративних типи для роману: плутаний (неупорядкований) наратив; репрезентативний наратив; метафікціональний наратив; послідовний (безперервний) наратив [13, с. 165]. Теорія логіки наративності, на думку Філіпа Старгеса, ґрунтується на шести принципах. Перший принцип: аспект співвідношень, який може існувати між причинністю в межах репрезентованої історії та причинністю форм її подання. Другий принцип: наратив є послідовним у методах його побудови та оформлений матеріалами, у яких його текстуальна підрядність є логічною та впорядкованою. Третій принцип: логіка людської долі або причинність наративного імпульсу. Ця причинність впливає на долі персонажів і суспільства протягом цілого діапазону наративу. Четвертий принцип: мікротекстуальна особливість наративу і його способів послідовності. П’ятий принцип виявляє себе в макротекстуальній формі. Шостий принцип потребує дотримання умов логіки наративності поза текстом (екстратекстуальна причинність), у закономірностях соціального життя й форм, які зумовлюють шлях створення тексту [13, с. 56].

Проблема ознак художньої оповіді системно проаналізована Вольфом Шмідом, який на підставі висновків наратологів Артура Данто, Жерара Женнета, Франца Штанцеля, Фрідріха Шпільгагена та ін. пропонує власну концепцію наративності, що ґрунтується на тлумаченні поняття “подієвості”. Згідно із В. Шмідом, умовами подієвості художнього твору виступають: ментальна подія, фактичність, реальність зміни, результативність, релевантність, непередбачуваність (тотожне парадоксальності), консекутивність, необерненість, неповторюваність [9, с. 4–26].

Ю. Ковалів, упорядковуючи “Літературознавчу енциклопедію”, зазначав: наративність – це “ознака оповідного (розповідного) тексту, його подієвості, що сприяє аналізу текстів не лише з опосередкованою наративною інстанцією (роман, повість, оповідання, новела, байка тощо), а з опосередкованою історією (вистава чи кінострічка), проявленою навіть невербально: балет, хореографія, скульптура, малярство, пантоміма, мальовничий краєвид; стан сну, гіпнозу, екстазу тощо” [5, с. 94].

Роман “Чесність з собою”, написаний В. Винниченком у Фастові 1909 року, є складним у розумінні виокремлення ознак наративності, адже йому властива переважно персонажна фокалізація. Основною перспективою стає зовнішня перспектива відстороненого джерела мовлення, про яке нічого не відомо, окрім його впевненості чи невпевненості у виявах людської душі. Ставлення оповідача до описуваних ним реалій подається через вставні одиниці (“...волосы, казалось, тоже удивились, и беспорядочность их почему-то стала особенно заметна” [2, с. 29]). Крім того, у рамках роману інколи діє дієгетичний наратор-свідок та автор-аналітик. Серед ознак формального виявлення наратора-свідка виокремлюється спосіб психологічного зовнішнього спостереження (“И видно было, как чуть волновались чуткие ноздри” [2, с. 102]). Інколи автор-аналітик намагається заглибитися в душевну організацію персонажів з позиції короточасного всезнання (“...казалось, что тревога и растерянность эти – бессознательны, что тревожится и торопится не сам Тарас, быть может, даже удивляющийся этому, а кто-то другой внутри его” [2, с. 137]).

Ключовою та вирішальною ознакою логіки наративу в романі є сумісність між окремими твердженнями головного джерела мовлення, який є екстрадієгетичним, як наратор, але гомодієгетичним, як персонаж (Мирон Купченко), у межах наратованого світу та способом, яким певні сцени дискурсу маніфестують самі себе. Перед нами приклад репрезентативного типу наративу. Імплицитний автор роману часто відмовляється створювати когерентну зв’язність нарації, тому природу наративних фактів можна встановити, аналізуючи дієслова-промовляння в діалогах персонажів або “неавторські” відступи – вмонтовані документи (наприклад, програма-маніфест Мирона, листи) тощо.

Роману притаманна відвертість в осмисленні автором “фізіологічних аспектів людського життя” [6, с. 131]. Як зазначив В. Панченко, завершуючи свій роман, В. Винниченко писав до Л. Гольдмерштейн: “Можеш собі уявити по заголовку, що я все-таки “маніяк”, “Але гадаю, що цю ідею висловив тепер так, що не зрозуміє тільки дурень, або хто навмисне не схоче зрозуміти” [6, с. 100]. Цілком зрозуміло, що саме через “маніакальний” натуралізм у зображенні біологічних основ людської поведінки “В. Краніхвельд, редактор журналу “Современный мир”, відмовився друкувати “Чесність з собою”, а видавців збірника “Земля”, де надруковано роман, було “притягнуто до судової відповідальності” [6, с. 158]. Крім того,

у романі українського письменника цензура побачила схвалення терористичних актів.

При ознайомленні з романом відповідно до позицій наратологічного принципу аналізу помічаємо, що твір насичений здебільшого *ментальними подіями*. Згадаємо тут, що ментальні події, як фактичні одиниці наративності, демонструють спрямованість авторської думки на “перегляд морально-практичних рішень” [9, с. 17]. Як зазначає Н. Шумило, “...теза Винниченка “чесність з собою” може розглядатися першопоштовхом до душевного очищення індивіда, його морального вдосконалення, вольової готовності функціонувати як відкрита психо-біоенергетична система...” [11, с. 53]. Це моральне вдосконалення читача автор прагне здійснити за допомогою особливих ментальних подій, які мають тенденцію до взаємного наслідування. Головний персонаж Мирон Купченко заперечує “стару” мораль, постає проти законів “пануючих”, об’єднує дуалістичну “антитезу” душа – тіло. І вслід за ним, “своєрідним виразником” [7, с. 76] авторської концепції “чесності з собою”, відповідно до “нового вчення” аналогічно починають міркувати та діяти наступники. Прикладом ментальної події вважаємо викладені оповідачем думки-тези персонажа Тараса нав’язні зустріччю з Мироном: “Потом подумать. Мирон: мысль до чувства или наоборот” [2, с. 43]. Принципова позиція Мирона Купченка лаконічно зафіксована Тарасом у записнику, стає ледь не девізом у подальшому житті Щербини. Ментальні події невідворотно настають після таких фіксацій. Часто хаотичні думки-прозріння Тараса, об’єктивовані у вигляді наративного повідомлення, на кшталт: “Непременно припомнить... Разговор с Дарой, когда подслушал. Тоже самогипноз” [2, с. 121–122], – стають потужним поштовхом для розвитку сюжету роману. Але наратор не пропонує одержувачу дослухатися висловлених персонажами доктрин. Найбільше, до чого може вдатися відсторонений оповідач, так це – до змалювання неоднозначної реакції внутрішньотекстового реципієнта на морально-етичну проблему. Так, після промови Сергія Кисельського до широкої аудиторії робітників стосовно поглядів Мирона Купченка, наратор делікатно зауважує, що “большинство, судя по нерешительному выражению лиц, не знало, как реагировать” [2, с. 92]. Тож, В. Винниченко своїм романом, його темою та особливістю наративності надає читачеві привід замислитися над новим парадоксальним проектом гармонізації людини. А читач вільний самостійно реагувати, осмислювати, погоджуватися або не погоджуватися із творчими ініціативами експериментальної дослідницької думки письменника.

Фактичність оповіді в романі “Чесність з собою” відповідає емпіричному, а не гіпотетичному теоретичному рівню пізнання. Завдяки своїм літературним концепціям абсолютної свободи волі та “чесності з собою” В. Винниченко переосмислює основні ідеї німецького філософа А. Шопенгауера, який писав: “Емпіричне поняття свободи виражає

наступне: “Я вільний, якщо я можу робити те, що я хочу”, – причому слова “що я хочу” вже вирішують питання про свободу” [10, с. 48]. Фактичність оповіді стосується в романі переважно наслідків перетворення думок літературних героїв про свободу у формули поведінки. Хоча, аби роман не був відірваним від життя, В. Винниченко насичує його невеликою дозою фактажу: селяни просять пана зменшити плату за аренду землі, на заводі готується страйк робітників, інтелігенти-соціалісти фінансують потреби партійної організації, анархісти готують вибух тощо.

Реальність зміни у творі пов’язана здебільшого із головним героєм Мироном Купченком. Персонажі Тарас, Віра, Дара, Наталя, Маруся, вислуховуючи позиції та принципи Мирона щодо здатності людини бути цілісною особистістю, зазнають кардинального перелому. Вони своєю зміненою поведінкою постають проти старої моралі, етичних кордонів, соціополітичної системи. Поштовхом до реальності зміни в романі стають, наприклад, акти бажання та вчинки Тараса Щербини, мета якого пізнати сутність речей та явищ, заперечити логіку світового порядку. Не менш важливим елементом подієвості ліричної лінії роману є бажання бути активною в житті [2, с. 135] та “подлочувственные” мрії [2, с. 159] Дари. Рушійною силою докорінних змін подій у творі виступають учинки та мрії Мирона, об’єктивовані в обговоренні складених ним програмних документів, полеміках, які мають вигляд “словесних двобоїв з приводу ідеї (“теорії”)” [6, с. 126], у грабунку на користь родини Тараса, в опосередкованій демонстрації сили почуттів через читання Мироном Тарасові невідправленого листа до Дари [2, с. 168 – 169] тощо.

Результативність наративності представлена здебільшого з позиції намагань персонажів здійснити зміну особистого світогляду. Персонаж Маруся постає проти брата Мирона з його надмірною опікою. Жінка намагається змінити поведінку, чинить усупереч настановам і проханням улюбленого родича. Наприкінці ж роману погляди персонажа Марусі перебувають у стані перемін – жінка таки підкорюється братовим умовлянням, повертається до нього з будинку розпусти, без жалю замінює власну незалежність гармонійним родинним життям з Мироном, авторитет якого стає для неї беззаперечним. Найяскравіше це ілюструють такі нарративні повідомлення: “Однажды, когда он лежал так, неожиданно пришла Маруся” [2, с. 203], “Два дня она с ним не разговаривала, но зато Мирон слышал, как у себя что-то зубрила или громко читала” [2, с. 205]. Персонажі, які здійснюють зміни, це, передусім, Мирон, Віра, Тарас та Дара. Так, у передсмертному листі Тараса Щербини лунає голос імпліцитного автора: “Есть поднявшие головы и стряхнувшие гипноз и видящие мир новорожденными глазами. Есть честные с собой, и эти лгать себе не могут. Этим душно и тесно. Этим страшно среди вас, как среди безумных...” [2, с. 211]. І справа не лише у тому, що персонажі роману переосмислюють етичні норми суспільної свідомості, вони прагнуть

зрозуміти сутність суспільних відносин, побачити корені теорії управління та визначити свої роль і місце, місце нової людини в гіпнозувальній ідеологічній системі.

Роману властива *парадоксальність* у показі людини. Змальовуючи Мирона, Марусю, Дару, автор розкриває парадоксальні стани своїх персонажів, максимально наближуючись при цьому до своїх героїв. Для прикладу, згадаємо тут епізод, коли Купченко прохає Тараса відправити любовного листа до Дари: “Мирон лениво потянувся рукою к книге, вытряхнул из неё письмо и поставил стакан. Взял письмо, вынул бумагу из конверта и, разворачивая ее, сказал:

– Вот я вам да-ам пору-учение... Когда будете на улице, бросьте письмо в ящик. Хорошо?” [2, с. 167]. Але несподівано Мирон забажав перечитати листа вголос і за мить “...медленно сложил его и так же медленно разорвал, сложил половинки и опять разорвал” [2, с. 169]. Поведінка непослідовного Мирона, як бачимо з наведеної ситуації, є доволі парадоксальною: певна пасивність і страх зніціювати які-небудь стосунки з коханою жінкою на практиці абсолютно не відповідають теорії “нової моралі” Купченка.

Наслідки від переорієнтування свідомості та поведінки персонажів дають привід говорити про *консекутивність*. Поступове прозріння героїв відбувається організовано, оскільки поштовхом стають залучені до головного конфлікту релевантні ситуації, які сам наратор оголосив ключовими: «Произошли события, которые отодвинули все на задний план» [2, с. 131]. У такий спосіб сказано про події, коли селяни привезли пану Кисельському гроші й попросили зменшити аренду на землю. Тож, наратор заявляє про значущий вихідний факт того, що трапилася особливо важлива дія. Це означає для читача або адресата заклик повірити мовцю, довіритися і сподіватися нових неочікуваних подій. Свідченням причинного зв'язку вихідного факту й наступних наративних повідомлень слугує, наприклад, індивідуальна акція – із Дарою відбуваються поступові й логічні зміни. Осмисливши сутність подружнього життя з чоловіком, вона лякається, долає розчахнутість між позиціями власного логосу й почуття: “ – ...Но вот что: я больше не могу! Не могу, довольно с меня! Невыносимо.

– Что именно? – тихо, без удивления, словно заранее зная ответ, спросил Сергей, опять потянувшись за книжкой.

– Все это! – резко оттолкнула она его руку от книги...” [2, с. 134].

Оповідач у наративному повідомленні демонструє також пристрасний бунт жінки проти подвійної поміщицької моралі: “Дара не отвечала. Вдруг в страстной злобе заломила руки и встrepенулась всем гибким, сильным телом” [2, с. 136]. Консекутивними наслідками зміни в мисленні Дари стають її етичні експерименти в готелі, які вона здійснює з метою випробувати задекларовану Мироном “нову мораль”. Після усвідомлення

себе оновленою вона залишає свого чоловіка Сергія, наполегливо змушує суб'єкта свого кохання – Мирона – зізнатися їй у своїх почуттях до неї.

Твір здебільшого характеризується необерненими подіями, адже якщо персонаж свідомо перероджується, по-новому починає осмислювати себе й світ навколо себе, він уже не має бажання і можливості повернутися на попередній щабель свого існування. Прикметною з позиції наративної *необерненості* видається ситуація, коли Маруся плює в обличчя здивованому Мирону. Після свого вчинку Маруся вже не може анулювати здійснене. Адже перейдена певна межа в стосунках, набуто неприємне “нове”. І героїня розуміє, що після цієї “зміни” стосунки з братом не повернуться до початкового стану (“Маруся же, плюнув, подалась назад и с ужасом, с диким ожиданием смотрела в лицо Мирону широкими напряженными глазами” [2, с. 36]). Прикладами необернених ситуацій у творі можуть слугувати події, пов’язані з волевиявленням головних персонажів. Так, Мирон знаходить вихід із скрутного фінансового становища – краде в Кисельських гроші, щоб допомогти родині Тараса Щербини. Ситуація у творі неповторювана й *релевантна*, адже після грабунку відбуваються істотні зміни у фіктивному просторі твору: Тарас – соціаліст робітничого походження – приєднується до анархістів та гине від вибуху бомби, яку він сам облаштував для терористичного акту; Віра Кисельська накладає на себе руки через смерть коханого чоловіка – Тараса, – та через brutальні чоловічі ігри; Дара тріумфує разом зі своїм коханим Мироном, проголошуючи віталістичність сильних особистостей, не зважаючи на смерті близьких. Значить, симптоматична подія з Тарасом була, за химерним задумом В. Винниченка, закономірним поштовхом до необерненої самозміни інших персонажів, адже смерть “слабких” людей змусила “сильних” дослухатися до власних етичних доктрин, побудувати нове життя на нещасті інших.

Красномовним прикладом *неповторюваності* слугує в романі ситуація, коли після розмови Тараса з Мироном про тіло і душу, про способи лікування психічних хвороб, про моральність з Щербиніною відбувається однократна, але релевантна для подальшого зміна: “Однако в лице его появилось что-то новое, усмешка, какой-то скептически-наблюдающий взгляд. Говорил мало, но уже не от смущения, а по какой-то иной причине. Иногда вдруг вынимал свою записную книжку и быстро что-то вписывал” [2, с. 118]. Автор наголошує, що під впливом виголошених Мироном ідей персонаж Тарас раптово став по-новому посміхатися, у характері з’явилися риси скептицизму, спостережливості, вдумливості, щезли ознаки збудливої психіки, сором’язливості, неухважності. Аналогічні одноразові ментальні зміни відбуваються із іншими персонажами у фіктивному просторі твору.

Неможливо в межах цієї статті дати повний алгоритм проведення вичленування ознак наративності через практичні обмеження, які мають місце в дослідницькому процесі літературознавця. Однак, ми все ж зробили

спробу дослідити декілька пунктів проблеми художньої наративності на прикладі роману В. Винниченка “Чесність з собою”.

Аналіз ознак наративності в нашій роботі в загальних рисах заснований на поглядах Дж. Принса, Ф. Старгеса, В. Шміда. Ми поділяємо позицію В. Шміда, який, осмислюючи класичну та структуралістську наратологію, дійшов висновку: наративність слід розглядати у термінах подієвості. Відтак, досліджуючи *нاراتивність*, котра функціонує як засіб, що становить факт наявності наративу, варто звернути увагу на упорядковану хронологію *змін* у висвітленні історії.

Виявлення в романі “Чесність з собою” таких ознак наративності, як: *результативність*, *реальність зміни*, *необерненість*, *релевантність*, *консекутивність*, *неповторюваність*, – пов’язане з аналізом події як основного предмета науки про розповідний текст. *Фактичність* та *парадоксальність* оповіді в романі може визначити тільки реципієнт відповідно до прийнятих уявлень про дійсність.

Суб’єкт оповіді настільки має значення в питанні аналізу ознак наративності, наскільки мовець впливає на створення когерентної зв’язності нарації. Адже, з одного боку, наратор може сам оголошувати про настання подій, з іншого боку, у його компетенції відмовитися від подачі матеріалу, тоді події ніби самостійно подають себе. Суб’єктами наративу у романі “Чесність з собою” виступають: відсторонений наратор, дієгетичний наратор-свідок, автор-аналітик, імпліцитний автор, – при чому помітні навіть незначні переходи від одного типу оповідача до іншого. Вкрай важливим для твору стає персонажне орієнтування у представленні світу, але не менш значущою є керівна сила дискурсу – імпліцитний автор.

Ментальні події або “зміни” в романі “Чесність з собою” подані ситуаціями оволодіння персонажами (Мироном, Тарасом, Дарою, Вірою, Марусею, Ольгою) новими знаннями, розуміння ними життєвих закономірностей, прозріння в усвідомленні таємниць існування, адже оповідь у творі спрямована на переорієнтування морально-практичних принципів.

Для наративності роману В. Винниченка “Чесність з собою” характерні індивідуальні особливості: відкритість морально-етичної інтенції в поданні ментальних подій, поступове ведення персонажів до консекутивного прозріння. Кожна наступна ментальна дія наративу, що артикулює себе, пов’язана в романі із попередньою подією. Створюється ефект послідовного саморозгортання історії, яка є процесом осягнення таємниць життя.

Отже, на шляху наукового спостереження ми теоретично і практично розглянули проблему художньої наративності, визначили провідні ознаки подієвості у романі В. Винниченка “Чесність з собою”, дослідили особливості функціонування у творі оповідних подій. Крім того, статтею ми показали, що ментальні події, зображені у творі, слугують мірилом його художності, змушують реципієнта або адресата замислитися над

порушеними автором віковичними проблемами. Але значна кількість наратологічних технік йдуть попереду літературознавчого аналізу художнього твору, тому, використавши відоме й понятійно струнке, ми знаходимо в них (техніках) зрозумілу більшою чи меншою мірою вказівку на те, що до сих пір нам невідоме.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайко О. Поетика прози Володимира Винниченка 1900 – 1910-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – К., 2002. – 18 с.
2. Винниченко В. Честность с собой // Честность с собой: Повесть; Записки Курносого Мефистофеля: Роман. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 22 – 226.
3. Гундорова Т. Дискурс і текстуальність (проза Володимира Винниченка) // Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Центр гуманіт. досліджень львів. держ. ун-ту ім. І.Франка: Літопис, 1997. – С. 160 – 206.
4. Гундорова Т. Модернізм як еротика “нового” (В. Винниченко і С. Пшибишевський) // Слово і час. – № 7. – 2000. – С. 17 – 25.
5. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К.: ВЦ “Академія”, 2007– Т. 2: М (Маадай-кара) – Я (я-форма). – С. 88 – 96.
6. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.
7. Ревакович М. Сексуальність, логос і сила (зображення жінок у романі “Чесність з собою” Володимира Винниченка) // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – С. 74 – 87.
8. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2003. – 280 с.
9. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.– 312 с.
10. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. – М.: Республика, 1992. – 448 с.
11. Шумило Н. Винниченківська ідея “Чесності з собою” в художній рецепції сучасників // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – С.51 – 58.
12. Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln: University of Nebraska Press: Lincoln & London , 1987. – 118 с.
13. Sturges P. Narrativity. Theory and Practice. – Oxford: Clarendon press, 1992. – 322 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чумаченко Ольга Юріївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української та світової літератури Криворізького педагогічного університету.

Наукові інтереси: українська література початку ХХ століття, наратологічний принцип аналізу художнього твору, художня творчість Володимира Винниченка.

РОЗДІЛ II**ТВОРЧИЙ ДОРОБОК В. ВИННИЧЕНКА:
ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ****ПРОБЛЕМА МИТЦЯ ТА МИСТЕЦТВА У ДРАМАТУРГІЇ
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА****Віктор БІЛОУС (Кіровоград)**

У статті осмислюється проблема митця і мистецтва у драматичних творах В. Винниченка. Утверджується думка про несумісність духовного і тілесного та трагічність долі митця

Ключові слова: В. Винниченко, проблема митця і мистецтва.

This paper deals with the problem of art and artist in some of V. Vynnychenko's plays. The author suggests that V. Vynnychenko intended to show that art and process are inconsistent with corporal satiation and that artist's destiny is always tragic

Key words: V. Vynnychenko, the problem of art and artist.

Тільки нещодавно занесено до пантеону слави українського красного письменства ім'я Володимира Кириловича Винниченка, митця й політичного діяча, обдарованої людини й патріота. Поглиблене вивчення різноманітного творчого доробку цієї талановитої людини і яскравої, самобутньої особистості, безперечно, збагатить духовний світ молодшої людини, відкриє не тільки змальовані у виразній кольоровій гамі картини колізій почуттів, але й дасть тривимірне відчуття тієї історичної, політичної, психологічної та лінгвокультурної ситуації першої третини ХХ сторіччя, що, на наш погляд, зможе тільки розширити діапазон змісту й урізноманітнити настрій занять з української мови та літератури.

Гасло “мистецтво належить народові” набув сили після подій 1917 року, але з його автором В.Винниченко був знайомий ще з початку ХХ століття. Період після першої російської революції 1905 – 1907 рр. був, за свідченнями істориків, багатим на теми для обговорення, особливо напруженого характеру набували ці дискусії серед представників інтелігенції на острові Капрі. В.Винниченко бував на Капрі, брав участь у дискусіях, але ж чи поділяв він вищезгадану думку про належність мистецтва?

Спробуємо проаналізувати ставлення видатного українського митця до цього питання, розглядаючи його п'єси “Мemento”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Кол-Нідре”. Дійовими особами першого плану в них є пов'язані

з мистецтвом люди: художники (“Мemento”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”) та музикант (“Кол-Нідре”).

Митець – кров від крові, плоть від плоті свого народу. Він з “пороху земного”, а від широкого загалу відрізняється оголеними нервами та чутливістю душі, які допомагають йому сприймати надчуттєве, недоступне масам. Митець живе просто, навіть бідно, не дозволяючи собі зажиріти у матеріальних статках. Такий музикант Арон Блюмкес (п’еса “Кол-Нідре”): *“Кравецька майстерня у Блюмкесів. Обстановка проста, бідна... Арон... Вибачте мені, у нас так ... бідно, убого ... Мені соромно”* [3, с. 25], художник Корній Каневич, “Білий Медвідь”, живе в умовах постійного безгрошів’я, продаючи свої малюнки, *“бо у Лесику пелюшок не було, бо Лесику було холодно і треба було дров купити, бо Рита заслабла”* [2, с. 293]; *“обстановка убога”* і в ательє Кривенка [2, с. 52]. Обставини, що оточують, іноді вимагають від митця злиття з ними, і тоді Корній Каневич замовляє у кабаре *“пляшку коньяку і дві чарки”* [2, с. 293]; іноді – їх ігнорування, і тоді Арон Блюмкес, що *“раз-у-раз голодний”*, їсть залишений його учнем пиріжок *“так швидко-швидко, аж давиться”* [3, с. 12]; іноді – протиставлення, і якщо Оріся просить купити їй коньяку, лимонів, цукру (вона походить з панської родини), то Василь Кривенко демонструє свою близькість до народу: *“Коньяк ... Не хочу коньяку. Хочу простої... Пошлю ще за монополюкою. Хочу бути п’яним”* [2, с. 37, с. 53].

Творчість, мистецтво й ситість – поняття несумісні. Показовим у цьому плані є діалог між персонажами другого плану, теж митцями (п’еса “Чорна Пантера і Білий Медвідь”): *“Мігуелес /палко до Блека/. Мистецтво мусить відбивати все! А найперше страждання, радість людей! Блек /спокійно/. Дуже прошу. Я вчора страшенно страждав животом... Я як був малим, то тільки і знав, що страждав на шлунок. Мігуелес /обертаючись туди, до Блека/. Ти подивись: ну що варті всі ваші казочки, голі тіла, фантасмагорії перед цим великим ... Ну, ти, шлунок, подивись!.. Бачиш, шлунок? Блек. Їж кашу, Мігуелес, бо буде порожній шлунок”* [2, с. 279–281].

Отож, у аскетичній обстановці, з порожнім шлунком, а іноді ще й під впливом алкоголю готується до самовираження митець. Глядач чекає від нього сповіді, якогось душевного характеру: *“Кривенко... не бренькайте тільки для себе... Художник повинен свою душу вивертати для всіх. Як кожуха. Дивіться, мовляв, як ловко вивернуто. Антонюк. Да, котику, картина твоя ловко вивернута. Притягує душу... Кривенко. Я вірю. Тільки яку душу покорила, ту, що в грудях, чи в кишені”* [2, с. 54–55].

Полотно, що його творить “Білий Медвідь”, показує, *“що в автора велика сила”*, у ньому “історія людей”, *“абстракт всякої любові, краси”* [2, с. 281]. Смішний і незграбний Арон Блюмкес, *“геніяльний музикант”*, *“чудово”*, *“знаменито”*, *“надзвичайно”*, грає на скрипці “Пісню Ізраїлю”, пісню *“скорботи і туги”* [3, с. 20–21].

Драматург, митець, який на власному творчому шляху зустрічається з різними (іноді полярними) оцінками своїх п'єс, дає нам можливість зіставити два погляди на мистецтво.

Корній Каневич (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”) про свою картину каже: *“Я не можу дрібничок... От це полотно, я хотів дати щось таке, що мусть ... що віки життя мусть пронизати одною ниткою Провести нитку через усе життя, як бульбички нанизати на неї те, що в усіх віках було й буде”* [2, с. 294]. Коли постає питання про її продаж, колега-митець кричить: *“Мігуелес /грізно/. Продать?! Що продать?! Це полотно? Зараз? До Мулена. Ану, спробуйте, месьє, купити його! Ану! Це полотно купити? Та ви знаєте, що в цьому полотні? Ну? А! Ви, критики! Тут імпресіонізм, реалізм, натуралізм? Правда? Тут – бог! Розумієте? Ви можете бога купити?”* [2 с. 280]. Картину хотів би придбати Мулен, критик і журналіст, який вагається *“між двома родами краси”* – полотном і грішми. Вся краса для нього *“пляшка вина, добрий ростбіф і пікантна проститутка”* [2, с. 278]. Ситуація драматично загострюється: *“або смерть Лесика(/маленького сина Каневичів, В.Б.), або продаж полотна”*, близькі люди (мати і жінка) називають картину *“мертвим рядом”* і вимагають продати її, але картина для митця – не просто холст, що має тільки певну грошову вартість: *“Корній... Та ти подумай же, як я можу це зробити? Ну? Так зразу... На, трах, продав, нема нічого, порожній весь. Рита. Ти не порожній... Ти знов будеш. Син – один, а полотен ти можеш написати багато... невже ти можеш допустити, щоб це твоє живе, рідне тобі створіння погубило?.. Це ж ти, частина тебе. І ти оддаси за те мертво рядно?.. Корній. Ну, це ти... То не мертво... І то частина мене... А Боже, Боже!”* [2, с. 283–284] (про жорстокого бога мистецтва мова ще попереду, В.Б.). Уже в кінці п'єси Рита скаже: *“Мистецтво вище всього! Я вже вірю тепер”* [2, с. 327], але чи це зміна погляду, чи часткове божевілля у зв'язку зі смертю сина – напевне судити важко.

Василь Кривенко (“Memento”) не висловлює прямо свій погляд стосовно написаної ним картини під назвою “Майбутнє”. Ми можемо судити про полотно тільки зі слів близьких знайомих художника. Найвищу оцінку дає колишня коханка Кривенка, який він і досі небайдужий: *“Орися /довго дивиться на картину. Тихо/. Вона радістю своєю всмоктує в себе душу”* [2: 61]. Товариші Кривенка теж високо цінують картину: *“Піддубний. Безумовно, чудова річ! Безумовно!.. Такої картини ще ніхто не намалював. І не намалює! Безумовно! Без-зу-мовно не намалює!”*; *Антонюк... Картина чудова, тільки чим же ми винні в цьому?”* Ці оцінки можна було б узяти до уваги, якби не ситуація, в якій вони даються (*“стіл, уставлений пляшками з вина, пива, горілки; склянки, тарілки, папір від закусок”*), та опис “мистецтвознавців” (*“Антонюк – ясний блондин з холодними очима і дуже червоними губами. Уважно і серйозно їсть... Піддубний... довге волосся, худе лице, сирий рипучий бас”*, підкреслено

мною, В.Б.), які викликають сумніви в щирості цих слів. Відчувши фальш, Кривенко *“в’яло підносить руку з ножем і помалу розрізає картину згори донизу”* [2, с. 52–54]. *“А Ісус знову голосом гучним іскрикнув, – духа віддав ...І ось завіса у храмі роздерлась надвоє – від верху аж додолу...”* [1, Мт.27, с. 50–51] *“Майбутнє”* знищено, майбутнє самого митця теж визначено. Але для тих, хто має в цьому якісь залишки сумнівів, на сцені з’являється *“шароварна”* фігура представника народу ковбасника Степана Софроновича Козолупа, який замовив Кривенкові *“портрет”*, на якому він *“неодмінно хоче бути похожим на Шевченка”*, і *“вивіску”*, де *“бик, свиня і баран, а навкруги ореолом його фамілія з ковбас. А над усім вроді корони сальтисон”*. Козолуп звертається до Кривенка *“пане маляр”*, про картину каже, що вона *“поганенько вийшла”*, *“похуже сальтисона... Чи дівчина, чи дитина... не розбереш. Цвіти...”* [2, с. 53–60].

Подібне ставлення народу й до музики. Батькам Арона Блюмкеса (*“Кол-Нідре”*) найвищим досягненням тут видається грати на весіллях: *“Арон. Я хочу вчитись музики, тату. Лейзер. Ще вчитись? Та ти старого Нухима навчиш, хоч нема того весілля, де б він не грав”* [3, с. 39].

Створюючи живописні чи музичні шедеври в боротьбі з *“сальтисонними”* уподобаннями народу, за його душевну високість, митці слугують Богові, якого часто згадують у кризових ситуаціях. Але це – не Бог, а ідол, ненажерливий Молох мистецтва. Випробовуючи Авраама, Бог древніх іудеїв наказує йому принести в жертву любимого сина - одинака, але коли той *“і дрова розклав і зв’язав Ісака, сина свого, і поклав його на жертівника над дровами. І простяг Авраам свою руку, і взяв ножа, щоб зарізати сина свого”*..., Господь зупинив його руку, а потім поблагословив його за богобійність та відданість вірі [1, 1М, 22, с. 2–18].

Ідол мистецтва, навпаки, зловісно посміхаючись, спостерігає, як рука з ножем завдає удар за ударом, убиваючи картини, дітей, самих же митців. Ця усмішка, свідчення про єдність з ідолом часто з’являється на обличчях героїв у моменти психічного напруження. Взавши скрипку *“Арон стає серйозним, задумливим, очевидно не помічаючи вже нікого... На губах з’являється гіркий, насмішкуватий усміх”* [3, с. 20]. Коли Кривенко розрізає свою картину, у нього *“на губах чудна посмішка”*, а перед сценою з немовлям бачимо ремарки *“натягнуто посміхаючись”*, *“з чудною посмішкою”* [2, с. 56, с. 74–75]. Розвінчати ідола й у такий спосіб зречтисся його вистачає сили тільки в Арона Блюмкеса, та й то вже на останніх хвилинах життя: *“Арон кладе дитину на канапу, поспішно хапає скрипку (свого ідола, В. Б.), зриває з неї вінок, кидає його з люттю на підлогу”* [3, с. 83].

“В історії естетики сутність мистецтва тлумачилась як чуттєве вираження надчуттєвого” [4, с. 502]. Продуктом мистецтва є художні образи, *“нерозривна, взаємопроникна єдність об’єктивного та емоціонального, опосередкованого та безпосереднього, абстрактного та*

конкретного, загального і індивідуального, необхідного і випадкового, внутрішнього (закономірного) та зовнішнього, цілого та частини, змісту і форми”. Розкриваючи життя в його багатоплановості, митець повинен прагнути до найповнішої реалізації функції мистецтва – “доставляти людині (читачеві, глядачеві, слухачеві) глибоку естетичну насолоду, пробуджувати в ній художника, здатного творити за законами краси та вносити красу у життя” [5, с. 405].

Митці, герої названих вище п’єс Володимира Винниченка, свідомі свого походження від народу, але чітко розуміють і свої відмінності (“я, а не селянин”, – каже про себе Василь Кривенко; Арон Блюмкес не хоче бути “ні християнином, ні євреєм, а тільки людиною і артистом”). Відповідно ж реагує й народ: згряя не визнає “гідке каченя” та жене його. Немає пророка у своїй країні, і Корній Каневич емігрує до Парижа, у “паризькому салоні” планує виставити свою картину Василь Кривенко. Народ же, охлос, однаковий всюди: для українця Козолупа мистецтво – це вивіска із зображенням сальтисону, “а кругом трошки зеленого гарніру”, мистецькі критики Парижа “хануги та й чиновники! Їм би виставку свинячих окороків робити, а не мистецтва” [2, с. 59, с. 290].

Трагедія митця в тому, що створювані ним “чуттєві образи надчуттєвого” лишаються незрозумілими для тих, кому вони призначені. Талановита людина не може жити, не реалізуючи постійно специфічну естетичну функцію мистецтва, вона горить, прагнучи освітлити шлях своєму народові, вивести його з нетрів духовного рабства й гріха. Недарма ж тонкий символічний пуант: “**Арон.** Це стара гравюра, євреї в пустелі.... Мойсей і таке інше” [3, с. 26].

Багаторічні мандри Мойсея пустелею, палаюче в нетрях пралісу серце Данко, Голгофа Ісуса Христа – це описи страждань творчої особистості заради щастя інших. Так, ремствував народ Мойсея, йдучи за ним до свободи від полону єгипетського, не вірили люди Данко, смерть Христа не внесла жаданої гармонії у світ грішних, за яких він віддав життя в муках.

Високою ціною платять митці за свій дар, за своє служіння музі, за прагнення облагородити натовп черні: убиває свою дитину художник Василь Кривенко, трагічно гине сім’я художника Каневича, позбавляє себе життя музикант Арон Блюмкес, попередньо залишивши народ, сім’ю, кохання.

Мистецтво – його радість, його муки – хрест митця, він йому належить, він його несе, на ньому його й розпинають. Від народу митець, але доля його подібна до долі Христа: “Сину Людському треба бути виданому до рук грішних людей і розп’ятому бути” [1, Лк 24, с. 7]. Народ же не розуміє принесених заради нього жертв: “Люди, які ув’язнили Христа. знущались з нього та били” [1, Лк 22, с. 63], загибель митця – для народу тільки чергове дійство, криваве видовище (“кричали вони й говорили: “Розіпни, розіпни його!.. І взяв гору крик їхній та первосвященників” [1, Лк 23, с. 21, с. 23].

Згадані п'єси Володимира Винниченка написані майже сторіччя тому. Сторіччя страхітливих воєн, техногенних та природних катастроф, незбагнених наукових відкриттів, а п'єси актуальності своєї не втратили. Ідеї трагічної долі митця, життєдайної сили мистецтва особливо важливі зараз, коли наш культурний простір заповнив західний ерзац, коли бал править поп-арт, а сучасні козолупи тільки й мріють, що про власні вивіски (ні, вже не із сальтисоном та зеленню!) з якимись особливо кетчупними гамбургерами. Чи ж воскресне розіп'яте? Чи ж побачимо на осіці тих, хто продає за тридцять срібляків, зрадив і зраджує?

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Біблія або Книга Святою письма Старого і Нового Заповіту: М – Перша книга Мойсеева: Буття
Лк – Євангелія від св. Луки
Мт – Євангелія від св. Матвія
2. Винниченко В. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
3. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре). – Харків, 1930. – 183 с.
4. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 2-е изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. – 1600 с.
5. Философский словарь / Гол. ред. П.Т. Федоров. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1980. – 444 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Білоус Віктор Борисович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства та перекладу приватного вищого навчального закладу “Соціально-педагогічний інститут Педагогічна академія”.

Наукові інтереси: лінгвокультурологія, мовні картини світу, теорія та практика перекладу.

ФУНКЦІЇ ЗВЕРТАННЯ В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ганна ВОЛЧАНСЬКА (Кіровоград)

У статті аналізуються функції звертання в прозових творах Володимира Винниченка. Звертання розглядається як граматичний і семантичний компонент, що є засобом комунікативного оформлення речення-висловлення.

Ключові слова: звертання, функція, кличний відмінок, адресат, мовлення.

The article analyzes the functions of address in Volodymyr Vynnychenko's prose fiction. The address is viewed as a grammatical and semantic component, a means of communicative shaping of a sentence-utterance.

Key words: address, function, vocative case, address, speech.

Звертання як компонент речення завжди привертало й привертає увагу мовознавців, оскільки й дотепер немає єдиної загальноновизнаної теорії щодо його статусу. Виступаючи актуальним компонентом комунікативної ситуації в одному вживанні воно може реалізувати кілька функцій, що

актуалізуються залежно від конкретного комунікативного завдання. Основною функцією звертання з позиції мовленнєвої діяльності вважають апелятивну. Конкретизація комунікативної функції мови уможливило виділення варіантних функцій звертання: конотативної, експресивної (оцінно-характеризуючої), фатичної (встановлення контакту), метамовної (організувальної і регулювальної). Функціональний підхід ураховує й ієрархічну залежність усіх функцій.

Незважаючи на те, що функціям звертань присвячена велика кількість праць у російському мовознавстві (О.М.Галкіна-Федорук, В.Є.Гольдін, І.П.Іванова, О.П.Казанська, С.І.Войтович, Р.М.Гайсіна, В.С.Жумагулова, А.О.Костильов, І.В.Мальцев, Л.П.Рижова) та в україністиці (О.О.Потебня, С.П.Бевзенко, І.Р.Вихованець, І.К.Кучеренко, А.Н.Мановицька, О.М.Масюкевич, М.С.Скаб, І.Т.Яценко, М.М. Телека, В.Д. Шинкарук тощо), тобто накопичено значний теоретичний потенціал у вивченні цієї структурної одиниці речення, розглянуто різні теоретичні концепції щодо визначення граматичної природи звертань, запропоновано класифікації на різних теоретичних засадах, це питання залишається дискусійним у лінгвістиці.

Мета статті – визначити функції звертання в прозових творах Володимира Винниченка. Досягнення мети передбачає виконання таких завдань:

- зібрати фактичний матеріал;
- визначити граматичну форму вираження звертання;
- класифікувати звертання відповідно до його функцій;
- виокремити основні та другорядні функції звертання.

Російський мовознавець Б.Серебреников вважає, що звертанню властива функціональна двоїстість, тому можна виділити два типи номінацій-звертань: 1) релятивні номінації; тобто імена, що позначають родинні, соціальні, емоційні стосунки, 2) оцінні номінації, які вказують не на обопільне, а на одностороннє ставлення, саме на ставлення мовця до адресата [5, с. 19]. Вибір звертання мовцем засвідчує вплив на адресата мовлення, оскільки варіант звертання може вказувати на ставлення до адресата, бути показником передбачуваної моделі мовленнєвої взаємодії, виявляти особистісні якості мовця.

Відомо, що слова, сполуки слів, що вживаються як звертання, не втрачають семантичних і морфологічних ознак частини мови, вони виражається, переважно, іменником або його еквівалентом; є складником речення й тісно пов'язане своїм значенням зі змістом вислову, звертання виявляє певні граматичні зв'язки з реченням, що ілюструється узгодженням присудка з ним, тому іноді вважають, що звертання – це особливий член речення, який відокремлений завдяки своїй незалежності.

Комунікативно-функціональний, прагматичний підхід характеризується переходом від вивчення граматичної природи й структурно-семантичних

особливостей звертання до виявлення його ролі в складі дискурсу. В українському мовознавстві до сьогодні ще залишається багато нерозв'язаних питань щодо звертання, це пов'язано, з різними підходами до вивчення мови.

Звертання не є членом речення, однак виступає компонентом його семантичної структури. Звертання не лише називає адресата мовлення, але й є індикатором міжособистісних стосунків між адресатом й адресантом.

Розглядаючи функції звертання в прозових творах Володимира Винниченка, будемо керуватися твердженням, що термін "звертання" більш семантичний, ніж граматичний. Це засіб комунікативного оформлення речення-висловлення, який спрямований на те, щоб спонукати співбесідника слухати, зосередити його увагу, а часто й виявити своє ставлення до розмовляючого" [6, с. 406].

Аналіз фактичного матеріалу, досить строкатого, дібраного з оповідань Володимира Винниченка (збірка "Краса і сила", близько 500 одиниць), дає змогу класифікувати звертання за граматичною формою вираження та характером взаємин адресантів. Звертання виконують роль встановлення і підтримування контакту між співрозмовниками, доповнюють найменування осіб, стосунки яких ґрунтуються на різній психологічній дистанції, на певних інтересах.

Звертання репрезентовані різноманітним мовним матеріалом. Найбільш типові серед них звертання на ім'я, значно рідше ім'я/по батькові, терміни спорідненості, оцінні номінації, звертання акцентують позитивну чи негативну зарядженість стилю, манери спілкування комунікантів, напр.: *Карпе (с.69, оскільки ілюстративний матеріал виписано з одного видання творів, то вказуватимемо тільки сторінку)), Мошку! (с.53), тобто, синку...(с.255), та складайся, хлопче..(с.360), стріляй, земляк, стріляй...(с.392).*

Виражаються вони переважно формою кличного відмінка, напр.: *Гляди, Никодиме (с.58), Семене (с. 53), гайда, Микито..(с.43), та що ти, Андрію! (с.28), міняйся, Сидоре, діти кататимуться(с.41), Паничу! (с.302), паничу! (с.302), Федосько! (с.83), ви як хлопчик, Максиме(с.148), держись, Федю, держись, нічого...(с.556), ні, Полю, не можу...(с.562).*

Відзначимо, що поряд із називанням адресата іменником у формі кличного відмінка досить широко використовуються звертання, виражені іменниками у формі називного відмінка однини та множини, напр.: *Та давай, Данило, - радить "бріль"..(с.39).Та його, Андрій Панасович, не буде...(с.39)Гришка, чуєш? (с.46). Тарас..Тарас..(с.46)Карпо (с70), Гаврило! (с.81)Хлопці! (с.88), Добирайте, дядьки, молодиці, гарненькі дівчатка! (с.35), Драстуйте, мужички..(с.43).*

Значно рідше звертання виражаються субстантивованими частинами мови, при цьому вони завжди несуть оцінну характеристику адресата, напр.: *Ей ти! Чорнява!.. Біла хустина!.. (с.73). Та йди, дурна! (с.73), Ой,*

болить, милий...(с.194), годі, любий, годі..(с.242), та чого ти, дурненька! (с.249), тю, скажений! (с.253), ну говори, удівительна.(с.254).

Звертання на прізвище нехарактерне для українського мовленнєвого етикету, тому й уживається в малих прозових творах дуже рідко, напр.: *Петренко! Це вам не поліцейська канцелярія! (с.112), Ну, що, Замойченко, як там живуть государствени? (с.579).*

Рідко вживаними є й звертання-патроніми – звертання на ім'я по батькові, які, передаючи шанобливе ставлення до адресата старшого віку чи до осіб, рівних собі за соціальним статусом, вносять офіційність у спілкування. напр.: *Анна Семеновна! (с.113). Ви, Людмила Петровна, проспіваете ...(с.114). Васильй Олександрович! (с.118), Анно Івановно! (с.193), Гликеріє Панасовно! (с.228), Іван Васильович! (с.243).Слухайте, Миколо Степанович! (с.195), ох, Фома Лукич! (с.198), Катерино Ісаєвно!.. (с.221).*

Зменшувальна форма імені використовується адресантами до близьких друзів, до родичів. Такі звертання, як і звертання із суфіксами зменшеності, крім номінативної, виконують оцінно-характеризуючу функцію, напр.: *Ваня!! (с.225), не можу, Ліко..(с.227), Бач, Маринко..(с.324)), Правда, Килинко? (с.271), Годі, Софійко (с.279).Ванюша (с.356), верно я говорю, Грицунь?(с.320).*

Поодинокими є повтори звертання, які надають експресивності мовленню, емоційності, напр.: *Е, дівко, дівко. (с.271), Дівчино, дівчино...(с.272), Андрію!...Андрію!..(с.385), ех, земляк, земляк!.. (с.93). Панове!Панове! (с.223), Ех!Іване, Іване!..(с.183), Явдо-о-хо! Явдо-о-хо!..(с.22)*

Емоційність звертань може підсилюватися додаванням вигуків або часток, напр.: *Йй-богу, не можна, чоловіче добрий! (с.43), Еге! Драстуй, Химо! (с.75), у-у-у, паршива! (с.84), ей, Андроне, гляди! (с.87), агов, Василю! (с.365).*

Функцію звертання можуть виконувати й вигуки, однак таких прикладів небагато, і вони використовуються тоді, коли мовець не може або не вважає за потрібне називати адресата, напр.: *Аге-ей! Приймайте гостей! (с.250).*

Варіант звертання, яке демонструє особистісні якості мовця, показує його ставлення до адресата, може бути показником передбачуваної моделі мовленнєвої взаємодії, оскільки співбесідники, майже завжди, добре знають один одного або володіють певною інформацією, що надає спілкуванню емоційно-оціночного характеру. Виступаючи у функції номінації адресата, звертання виконує ще й якісно-оцінну роль, переважно це негативна характеристика, підкреслена фамільярність, напр.: *Не діждеш, гадино!(с.34), ану, мурло, з дороги! (с.41), брешеш, собачий сину..(с.55), У! Паскудо!..Мовчала! (с.61), знов солому розкидав, вахля-ко! я тобі покажу, паскудо, подожди! (с.84), ага, бухикаєш, кашляєш, ідоле? (с.558), а ви*

гольтіпаки, голодрабці! (с.253), за печінки б тебе підняло, іроде...(с.72), та волок одчепи, мацапуро!.. (с.77),

Трапляються в текстах і звертання *товаришу*, однак, на нашу думку, тут не варто говорити про його первинну семантику (друг, приятель), а про інше значення: людину, громадянина того соціалістичного суспільства, яке описується у творі, тому можна визначати лише функцію етикету, напр.: *Ви здорові, товаришу?*(с.147), *ви, здається, товаришко, шукаєте когось?* (с.156), *Максиме! Товаришу!..*(с.164), *товаришу Максиме!* (с.165),

Віддзеркалення соціальних ролей адресантів спостерігаємо в уживанні загального звертання *брат*, яке виражає не стільки глибоку повагу, скільки доброзичливе, прихильне ставлення до адресата мовлення, можливо, духовне споріднення з ним, напр.: *Давай, брат, закурить!* (с.108), *та цілого, брат, карбованця дав!* (с.257).

Лише етикетну функцію, на наш погляд, виконують звертання на зразок *Чоловіче добрий* (с.44), *молодой человек!* (с.129), *люди добрі!* (с.55).

У функції кличного комуніката можуть виступати і займенники другої особи, яка є засобом вираження особи в експресивному мовленні (с.411), напр.: *ти, може, думаєш, що я тебе люблю?*(с.23), *А ти не виходь заміж...* (с. 50), *Ти знаєш, як усе се було?* (с.58), *Ти вирости хочеш?* (с.73).

Досить поширеними в ролі звертання є конструкції "займенник другої особи однини та іменник або іменник з прикметником у ролі прикладки". Такі структури, крім емоційності, майже завжди виявляють ставлення мовця до адресата, напр.: *Ну, й дурний же ти, Гришка...*(с.40), *ти, Гаврило, б-б бий...*(с.420), *ах, ти ж, лодарю!* (с. 28), *ух, ти, хвойда проклята!* (с.34), *а ти, сатано руда, не посміхайсь, не задавайся.*(с.29).

Однією із формул звертання є звертання граматично оформлене займенниковим іменником *Ви* зі значенням однини. Така пошанна форма звертання існує в українській народній мові здавна, відповідає етикетним правилам і є способом вираження позитивної ввічливості й розкриває наміри кожного з мовців передати шанобливе або ж регламентоване етикетом увічливе ставлення до адресата мовлення, хоча в контексті не завжди можна говорити про справжню повагу чи пошану, напр.: *Та що ви, дядьку, торгуєтесь? Ви, Ілько, послухайте..*(с.55), *а ви вже діждались?* (с.355).

Використовується займенниковий іменник *Ви* у функції звертання до множини осіб, до двох або кількох осіб, іноді це звертання не до конкретних, а уявних, абстрактних осіб, при цьому може виявлятися й оцінна функція, напр.: *Та й чудні ви, баби!*(с.26), *підождіть, ви, мурляки прокляті!* (с.72).*ей, ви! Мурляки!..* (с.411).

У звертанні до осіб, які мають високий соціальний статусний ранг, вживаються так звані соціальні гоноративи, що несуть у собі ознаку вищого соціального статусу адресата, вказують на дотримання субординації між адресантом та адресатом. У таких випадках ідеться про певну нерівну

соціальну позицію співрозмовників. Соціальні гоноративи *пане (пані)*, вживаються в статусно-маркованих ситуаціях, напр.: *Напував, пане..(с.45), слухайте, пане економе (с.87), жити треба, моя пані, вміючи! (с.222)*,

Звертання *добродію* має офіційний характер і вживається стосовно незнайомої чи малознайомої людини, вказуючи на нейтральні ввічливі стосунки, і використовуються в ситуації статусної невизначеності адресата, напр.: *добродію Гаркун! (с.117)*. Звертаннями *господине, господарю, государю, благородіє* адресанти послуговуються для наголошення особливої соціальної ролі адресата як старшого, порадирика чи розпорядника справ, напр.: *Не дорого, господін..(с.43), з Водяного, господин жандарм...(с.421), милостивий государь...(с.125), нікак нет, ваше високоблагородіє...(С.136). Змилуйтесь, ваше благородіє, я ж тут хіба як? (с.37)*.

Увічливі прикметники *шановний, високоповажний, дорогий* у препозиції виконують не стільки оцінну, скільки етикетну функцію. До них зазвичай додають загальне звертання *добродію* або гоноратив *пане*, напр.: *шановний добродію (с.125), високоповажний добродію!(с.126), дорогий добродію (с.451)*.

Наявні в текстах й індивідуально-авторські звертання, які набувають такого статусу саме в контексті, оскільки не є мовленнєвими етикетними формулами. Такі емоційні звертання уможливають визначити характер взаємин, міжособистісну дистанцію між адресантами. До складу звертань можуть уходити й оцінні прикметники і займенникові прикметники *мій, моя* на позначення близької або інтимної дистанції. При цьому нейтральні слова стають компліментарними, тобто мають посилений позитивний емоційно-оцінний заряд, напр.: *ні, голубе сивенький, тепер не той час...(с.131), ні, голубе мій сивенький (с.133), голубе мій сивесенький (с.142), та й злий же, брат ти мой! (с.315), а, королева моя! (с.331), іди, моє серце...(с.73), голубко...(с.122), годі, кицю, годі вже!..(с.243)*.

Таким чином, дослідивши функції звертань у прозових творах Володимира Винниченка, можна говорити про їхню комунікативну поліфункціональність. Основними ж функціями звертання є номінативна та оцінно-характеризувальна і меншою мірою етикетна.

Форми вираження та функції звертання залежать насамперед від ситуації мовлення; соціального статусу як адресата, так і адресанта, стосунків між мовцями.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Володимир Винниченко. Краса і сила.— К.: Дніпро, 1989. —752 с.
2. Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы. Саратов: Едиториал УРСС. — 2009. — 136с.
3. Минина О.Г. Обращение в современном английском языке. Коммуникативно-прагматический аспект: Автореф. дис.... канд. филол. наук. — Белгород, 2000.— 24с.
4. Погорелко А.М. Система средств адресации русского и английского языков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Уфа, 2001.— 24с.

5. Серебренников А.М. Языковая номинация. М., 1982. – 327с.
6. Слинько І.І., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання: Навч.посібник. – К.: Вища школа, 1994. – 670 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Волчанська Ганна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвістика тексту, функції мовних одиниць у структурі тексту.

РОСІЯНІЗМИ У ТВОРЧОСТІ В. ВИННИЧЕНКА

Тетяна ГРОМКО, Роксолана СТЕЦЬЮК (Кіровоград)

Письменник використовує росіянізми для окреслення мовного колориту епохи, в якій живе персонаж. Вони вживаються в авторській мові, внутрішніх монологів і передають хід думок, вичленовують потік свідомості персонажів з авторського дискурсу. Для характеристики мови малоосвічених персонажів В.Винниченко вживає росіянізми, щоб показати, що вони були поширеними в тогочасному житті.

Ключові слова: росіянізм, калькування, мовний колорит, авторський дискурс.

The autor uses russianisms to show the linguistic peculiarities of the epoch. They are used in the autor's language, inner monologues and show the line of thoughts, separate stream of consciousness of the characters from the autor's discourse. V.Vynnychenko consciously resorts to russianisms to show that they were wide spread at that time.

Key words: russianism, loan translation, linguistic peculiarity, author's discourse.

В українському мовознавстві немає однозначного визначення поняття *росіянізм*. Так, основні підходи до нього зустрічаємо при аналізі публіцистичного стилю – це праці С.Я.Єрмоленко, А.П.Коваль, Л.А.Коробчинської, М.М.Пилинського, О.Д.Пономарева, Н.М.Сологуб, С.П.Бибик [3,6-8]. Росіянізми – слова чи мовні звороти, утворені за зразком російських мовних форм, що можуть зазнавати часткової адаптації до фонетичного складу чи словотворчих особливостей української мови [3:206].

Цією статтею ми ставимо проблему дослідження росіянізмів в ідіостилі Володимира Винниченка. За винятком дисертаційного дослідження Л.О.Науменко «Мова ранніх творів Володимира Винниченка» [4] та статті цієї авторки [5], де вони частково аналізуються, подібних студій допоки не знаходимо.

Аналіз функції розмовного лексикону, діалектизмів, жаргонізмів, застарілої та суспільно-політичної лексики, а також росіянізмів, що засвідчують вплив тенденцій літературної мови початку ХХ ст. на мовну особистість письменника має надзвичайно важливе значення. Адже це дало змогу В.Винниченкові виявити особливості соціального та професійного середовища, походження, освіченість, характер персонажів оповідань.

Визначальними ознаками ідіостилу В.Винниченка, тобто мови його творів є розмовність, емоційна насиченість, діалогічність, природність, ясність викладу без усякої штучності й надуманості. Мову творів

письменника (майбутнього драматурга) репрезентує розмовна лексика із різним ступенем експресивності, офіційності, зниженості, які відображають мовний колорит епохи.

Володимир Винниченко вдавався до росіянізмів, зважаючи на їхнє поширення в реальній мовній практиці, для характеристики персонажів, враховуючи їхню соціальну належність. Водночас росіянізми в художньому тексті з розмовною маркованістю виявляють природність мовленнєвої ситуації південно-східного регіону України. Наприклад, просторічна лексика представлена вульгаризмами, лайливими словами та прізвиськами для характеристики персонажів через їх мову. Так, квазіросіянізми характеризують мову малоосвічених людей і вживаються переважно у квазідіалогах.

Щоб відтворити епоху, в якій живе герой, і виявити авторське ставлення до персонажа, передусім у діалогах, виокремлено різні групи росіянізованої мови: мова селян; робітників-заробітчан; паничів, поміщиків, економів – так би мовити прислужників Російської імперії, які втратили відчуття батьківщини, належності до своєї нації; мова «ширих» українців, «патріотів», які б могли розмовляти українською чи російською мовою, але досконало не володіють ні тією, ні другою. Вони змирилися з тим станом речей, що існує, не відстоюють своїх національних інтересів; росіянізована мова інтелігенції, військових, студентів, революціонерів, мова українських євреїв, що користувалися суто російською.

Використання росіянізмів зумовлено насамперед потребою передати душевний стан людини, показати вплив та наслідки політики зросійщення, зокрема через діловодство. Тому В.Винниченко, як ніхто інший, відобразив мову різних суспільних верств населення такою, якою вона була в його часи і якою вона багато в чому лишається ще й сьогодні.

Нами проаналізовано росіянізми, які вживаються в авторській мові, внутрішніх монологів. Вони передають хід думок, вичленовують потік свідомості персонажів з авторського дискурсу та ін.

Перш ніж класифікувати досліджені росіянізми, хотілося б зазначити, що це досить широкий пласт слів, подати всіх їх у рамках однієї статті видається неможливим. Тому укладено короткий показчик росіянізмів зі збереженням словоформ і поданням контекстів, який, з одного боку, частково презентуватиме, ілюструватиме виявлені ознаки російськомовного впливу та української адаптації лексем, а з іншого боку – спонукатиме науковців до подальших студій над такого типу словами.

Алфавітний показчик обстежуваних росіянізмів у творчості Володимира Винниченка

Аркушиком – «аркушем». ... *спустив руку з аркушиком на коліна...*
(«Слово за тобою, Сталіне!». 2001. – С. 117).

Большевики – «більшовики». – *Ну, а як у вас тут большевики?*. («На той бік». 1994. – С. 229).

Важна – «важлива». ... *у мене дуже важна справа...* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 425).

Виделує – «виробляє». *Он як на машинці виделує ...* («Терень». 1994 С. 179).

Вирисовуючи – «вимальовуючи». ...*вирисовуючи незримі вісімки...* («Терень». 1994. – С. 167).

Вияснить – «з'ясувати». *Дядько ще біг за нами й щось старався вияснить...* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 34).

Вообще – «взагалі». *І вообще ви не той...* («Суд». 2001. – С. 8).

Вопросів – «питань». *Двадцять аграрних вопросів можна би розв'язать...* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 40).

Впоследствии – «внаслідок». *А впоследствии оказалось...* («Голод». 1994. – С. 78).

Вроді – «ніби». ...*Вроді як на японців ідемо...* («Терень». 1994. – С. 172).

Втеряє – «втратить». ...*Сніжинка на цьому втеряє.* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 381).

Гвоздь – «цвях». *Ось в чому гвоздь...* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 37).

Глупих – «безглузких» ... *не кажи таких глупих слів.* («Слово...». 2001. – С. 146).

Глупо – «нерозумно». ...*глупо якось шлейка...* («Момент». 1994. – С.120).

Голосней – «голосніше». *Говоріть голосней.* («На той бік». 1994. – С.212).

Господін – «пане». *Господін, верніть ...* («Раб краси». 1994. – С. 63).

Готов – «готовий». ... *готов був життя своє віддати за неї.* («Слово за тобою, Сталіне!» 2001. – С. 163).

Дак – «так». *Дак з ним така історія вгшшш.* («Суд». 2001. – С. 10).

Деревенські – «сільські». *Ми люди деревенські...* («На той бік». 1994. – С. 215).

Деревню – «село». – *Ми не підемо в деревню! – глухо промовив Явтух, не ворущачись.* («Салдатики». 2001. – С. 29).

Действительно – «дійсно». *Действительно, карась я поймався у вас, що продавав водку...* («Суд». 2001. – С. 15).

Ета – «ця». – *Ета дама сама не знає, чого вона хоче.* («На той бік». 1994. – С. 200).

Єрунда – «дрібниця». *То, голубе мій сивесенький, єрунда, що кажуть, ніби жаткою лучче.* («Суд». 2001. – С. 8).

Есть – «є». *Так мене наче й шпичнуло, що тут щось єсть.* («Суд». 2001. – С. 18).

Женщина – «жінка». ... *але женщина зразу бачить*. («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 379).

Зачем – «навіщо». *Зачем?*. («Раб краси». 1994. – С. 53).

Звиніть – «вибачте». *А нам, значить, звиніть*. («Голод». 1994. – С. 81).

Зволите – «дозволите». – *Зволите, товаришу, спочити трохи з дороги...* («Слово за тобою, Сталіне!» 2001. – С.109).

Зв'язь – «зв'язок». *Зв'язь порвано*. («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С.432).

Зделайте – «зробіть». ...*зделайте милость...* («Раб краси». 1994. – С. 49).

Знакомі – «знайомі». ... *Що, знакомі, може?*. («Голод». 1994. – С. 78).

Іменно – «саме». *Це іменно те, що треба*. («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 412).

Йдють – «іде». *Хто ідють?*. («Голод». 1994. – С. 77).

Конечно – «звісно». *Конечно!*. («Голод». 1994. – С. 85).

Кстаті – «доречі». *От, кстаті, подивитесь на мій суд...* («Суд». 2001. – С. 8).

Кушать – «їсти». *Коні тоже хочуть кушать*. («На той бік». 1994. – С. 203).

Летіт – «летить». *Україна летіт*. («На той бік». 1994. – С.226).

Малодці – «молодці». *Є, молодці...* («Федько–халамидник». 2001. – С. 66).

Мартовський – «березневий». *Ранок, сірий, холодний, мартовський ранок*. («Салдатики». 2001. – С. 22).

Мери – «міри». *Та й вообщє всі мери – єрунда!...* («Суд». 2001. – С. 13).

Міне – «мені». *Ну скажи міне: фуг?*. («Раб краси» 1994. – С. 3).

Многоповерхово – «багатоповерхово». ...*многоповерхово вилаявся...* («Терень». 1994. – С. 187).

Молодой человек – «юнак». – *Ну, положим! – храбро хитає головою «молодой человек»...* («Суд». 2001. – С. 13).

На пользу – «на користь». ...*ви думаєте, що той царський маніфест на пользу пішов*. («Суд». 2001. – С. 11).

Нада – «потрібно». – *Не нада*. («Зіна». 2001. – С. 90).

Нарушати – «порушувати». ...*нарушати її накази...* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 420).

Настоящий – «справжній». *Буде їм настоящий суд...* («Суд». 2001. – С. 20).

Не стрічався – «не зустрічався». *З Тереньом я з того часу не стрічався*. («Терень». 1994. – С. 192).

Нікада – «ніколи». *Нікада /...* («Раб краси». 1994. – С. 53).

- Нікакіх** – «ніяких». *Нікакіх виїздів!*. («На той бік». 1994. – С. 212).
- Обидно** – «образливо». ...*мені теж було обидно за будучих людей.* («Зіна». 2001. – С. 87).
- Обижається** – «ображається». – *Здорово обижається на мене старшина...* («Терень». 1994. – С. 170).
- Обіцяє** – «обіцяє». *Він не плаче, не проситься, не обіцяє, що більше не буде.* («Федько – халамидник». 2001. – С. 64).
- Осназ** – «урядовець». *Ти осназ, ти член Верховної Ради....* («Слово за тобою, Сталіне!»). 2001. – С. 400).
- Осталась** – «лишилась». – *Осталась дівка?*. («Раб краси». 1994. – С. 53).
- Отойди** – «відійди». – *Ану, отойди!*. («Голод». 1994. – С. 8).
- Пожалуста** – «будь ласка». – *Сідайте, спочиньте, пожалуста...* («Раб краси». 1994. – С. 50).
- Пойди** – «підди». – *Пойди до комісара...* («На той бік». 1994. – С. 201).
- Поклонників** – «прихильників». ... *у своїх поклонників, якою пройняті вірні сини»Великого Батька?».* («Слово за тобою, Сталіне!»). 2001. – С. 103).
- Понімаю** – «розумію». *От таку я забастовку понімаю!..* («Терень». 1994. – С. 172).
- Почтальон** – «листоноша». *В хату я вертався тільки пізно ввечері; цілий же день як почтальон...* («Зіна». 2001. – С. 82).
- Пустяк** – «дрібниця». – *Пустяк! ...* («Суд» 2001. – С. 13).
- Путь** – «шлях»...*планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде.* («Зіна». 2001. – С. 81).
- Раз'яснення** – «пояснення». – *Д-да-а!... Раз'яснення!... Ви думаєте, що це треба?* («Суд». 2001. – С. 10).
- Рискував** – «ризиковав». *Чим він рискував?*. («Терень». 1994. – С. 187).
- Рішаю** – «вирішую» ... *за тебе не рішаю.* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь» 2001. – С. 390).
- Розрішення** – «дозвіл». *Хай візьме собі розрішення.* («На той бік». 1994. – С. 201).
- Розтерялась** – «розгубилась». *Аж розтерялась вона.* («Кумедія з Костем». 2001. – С. 59).
- Розтерянні** – «розгублені». *лиця були розтерянні...* («Зіна». 2001. – С. 88).
- Розтеряно** – «розгублено». ... *Корпій (розтеряно).* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 384).
- Салдати** – «солдати». *Солдати йдуть.* («Салдатики». 2001. – С. 27).
- Сахар** – «цукор». ... *як намочений сахар.* («Федько–халамидник». 2001. – С. 68).

Свадьбу – «весілля». – *Свадьбу грають, – суворо сказав, неначе одрубав...* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 34).

Сібе – «собі». *Вона сібе...* («На той бік». 1994. – С. 201).

Січас – «зараз». *...так я з вами хоч січас.* («На той бік». 1994. – С. 202).

Слиш – «чуєш». *Слиш?* («Голод». 1994. – С.77).

Сочно – «соковито». *Десь збоку внизу сочно чиркала коса...* («Терень». 1994. – С. 167).

Спрашиваю – «запитую». – *Я кого спрашиваю?* («Салдатики». 2001. – С. 29).

Спугнуть – «злякати». *...боязкість спугнуть щось.* («Раб краси». 1994. – С. 57).

Средство – «засіб». – *А коли сім'я средство...* («Чорна Пантера та Білий Ведмідь». 2001. – С. 420).

Судебної – «судової». – *Ну, звичайно, не прокурор судебної палати...* («Зіна». 2001. – С. 86).

Тібе – «тобі». – *Я тібе фуг?* («Раб краси». 1994. – С. 53).

Тільки – «тільки». *Тільки я скажу так для приміру.* («Суд». 2001. – С. 15).

Тоски – «смутку». *... повними страху і тоски очима...* («Федько-халамидник». 2001. – С.79).

Требования – «вимоги». *...й про себе згодився з ним, що требования дійсно законні.* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 37).

Увільняючи – «звільняючи». *...увільняючи мені місце.* («Момент». 1994.. – С. 122).

Удовольствієм – «задоволенням». *... з прекрасним удовольствием.* («На той бік». 1994. – С. 203).

Улібається – «усміхається». *...симпатично улібається.* («На той бік». 1994. – С. 201).

Устроїли – «влаштували» *...щоб вони устроїли якусь свою змову, щоб якийсь бунт був...* («Суд». 2001. – С. 12).

Харашо – «добре». – *Харашо... – зітхнув Гаврило йтихо висунувся з кімнати, ніжно причинити двері.* («Малорос-європеєць». 2001. – С. 36).

У процесі лінгвообстеження творчості Володимира Винниченка нами були виявлені росіянізми, що характеризуються різними ознаками.

1. Перша група негативного матеріалу – це ті одиниці, які не зазнали фонетичних змін, оскільки графічне вираження їх зберігається з російської мови в українській. Наприклад: *ета, нікакїх, раз'яснення, спрашиваю, удовольствие.* Виділені одиниці є росіянізмами, що мають в українській мові нормативні еквіваленти.

2. До другої групи належать лінгвоодиниці, у яких відбулася часткова адаптація окремих фонетичних елементів, зокрема пристосування відмінних

російських та українських звуків – голосних ([и]/[і], [ы]/[и]; [э]/[е], [о]/[і]). – *йдьоть, обижається, рішаю, сібе, слиш, средство, только*, а також приголосних – *почтальон, розтеряні, дійствітельно* тощо.

3. Третю групу росіянізмів становлять російські одиниці, у яких змін зазнають засоби вираження граматичних категорій, зокрема адаптуються до законів української мови флексії ненормативних лексем. На прикладі функціонування слова *судебної* – «судової».

4. Окрему групу ненормативних одиниць утворюють росіянізми, що, потрапляючи у лексичну систему мови-запозичувача, зазнають адаптації, калькування. Так, слово *многоповерхово* співвідноситься з українським іменником «багатоповерхово». У фрагменті речення ... *увільняючи мені місце* («Момент». 1994. – С. 122) російський дієприслівник мав би форму *увольняя*, тобто в українській мові він характеризується зміною словотворчого афікса, який властивий аналогічним дериватам в українській мові.

Таким чином, росіянізми письменник використовує для окреслення мовного колориту епохи, в якій живе персонаж. Вони вживаються в авторській мові, внутрішніх монологів і передають хід думок, вичленовують потік свідомості персонажів з авторського дискурсу. Для характеристики мови малоосвічених персонажів В.Винниченко вживає квазіросіянізми. Письменник свідомо вдавався до росіянізмів, щоб показати, що вони були поширеними в тогочасному житті. Мовознавчий аналіз росіянізмів дозволяє кваліфікувати їх на окремі групи за способом збереження російської мови та адаптації їх на українському ґрунті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Раб краси. – К.: Веселка, 1994. – 383 с.
2. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!». П'єса «Чорна Пантера та Білий Ведмідь». – К.: Наукова думка, 2001. – 401 с.
3. Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Я.Єрмоленко. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
4. Науменко Л.О. Мова ранніх творів Володимира Винниченка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Л.О. Науменко; НАН України. Ін-т укр. мови. – К., 2003. – 20 с.
5. Науменко Л.О. Лексична своєрідність повісті “Краса і сила” Володимира Винниченка // Зб. наук. праць. – К.: Київський військовий гуманітарний інститут, 1999. – № 3. – С. 60–65.
6. Семчинський С. Калькування як засіб збагачення і засмічування мови // Українська мова та література. – № 45. – Грудень. – 1998. – С. 1–2.
7. Черемська О.С. Деякі явища лексичної інтерференції в українській мові (на матеріалі преси Харківщини 50-80 років ХХ століття) // Проблеми зіставної семантики. Збірник наукових статей. – К.: КДЛУ, 2001. – Вип. 5. – С. 181-184.
8. Труб В. М. Явище «суржику» як форма просторіччя в ситуації двомовності // Мовознавство. – 2000. – № 1. – С. 46–58.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Громко Тетяна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми регіональної лексики української мови.

Стецюк Роксолана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної підготовки Кіровоградського юридичного інституту Харківського національного університету внутрішніх справ.

Наукові інтереси: проблеми юридичної термінології та граматики української мови.

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ КОЛОРИСТИЧНИХ АД'ЕКТИВІВ «БІЛИЙ» ТА «СІРИЙ» У ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА

Лариса ГУЦУЛ (Кіровоград)

У статті досліджується символіка білого та сірого кольорів у прозі В.Винниченка. Встановлюється їхнє функціональне навантаження, семантика та місце у творчому словнику.

Ключові слова: колористичні ад'єктиви, кольороназви, семантика, лексема, понятійна група, пряме значення, переносне значення.

This article deals with the investigate of symbolics of white and grey colors in Volodymyr Vynnychenko's compositions. Their functional loading, semantics and place in the compositions are set.

Key words: coloristic adjectives, names of colors, semantics, lexeme, conceptual group, direct sense, figurative sense.

Письменник світового масштабу і наш земляк Володимир Винниченко привертає до себе увагу і літературознавців, і мовознавців, і філософів, і етнографів, і соціологів, і істориків, і психологів. Яскравість, неоднозначність, оригінальність, розмаїтість, пошук, філософські узагальнення, моральні етичні концепції, символічна наповненість – дивують дослідників, які намагаються наблизитися до **феномена Винниченка**. У творчості цього великого українського письменника, як зауважує дослідниця його творчості О.Савченко, зосереджуються «цілі пласти досягнень як етнокультури, так і культури світової, переплавлені творчим генієм у продукт модерного звучання з винятково виразною національною домінантою» [4, с. 17].

У творчому словнику В.Винниченка значне місце займають колористичні назви, які вживаються в найрізноманітніших контекстах, письменник показує світ у безмежжі кольорів. І хоча кольороназви в досліджуваних нами творах несуть і позитивну, і негативну інформацію, художній світ Володимира Винниченка несе **світло**, – це світ **різнобарв'я, вишуканості, витонченості, незайманості, натхнення та вічності**. Тому, вважаємо, тема нашої розвідки є актуальною. Проаналізувати символіку кольорів Винниченківських текстів – значить ближче підійти до феномена

автора. Мовознавча та літературознавча наука сьогодні все частіше звертається до проблеми значення слова, зокрема смислового навантаження колористичних ад'єктивів у тканині художнього твору. Це питання є необхідним в аспекті розуміння авторської концепції твору, позиції митця, значення тексту в цілому та окремих його компонентів.

Мета нашої студії полягає в дослідженні семантики назв на позначення білого та сірого кольорів у творчості В.Винниченка. Аналізу підлягають оповідання «Суд», «Раб краси», «Салдатики!» «Голод», «Малорос-європеєць», «Студент», «Зіна», «Момент», «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Терень» та повість «На той бік» [3; 4]. Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) проаналізувати функціональне навантаження білого та сірого кольорів у прозових текстах В.Винниченка; 2) визначити багатство семантики цих кольороназв; 3) з'ясувати їхню частиномовну належність; 4) встановити прямі й переносні значення; 5) показати роль колористичних ад'єктивів у художньому творі В.Винниченка.

Білий колір – це символ чистоти, радості, невинності. Він здавна вважається символом найсвітліших почуттів, хорошого життя, краси, ніжності. У символіці середньовічного християнського мистецтва *білий* означає чистоту [6, с. 557]. Він одержав «значення всесвіту, тобто всього видимого, осяяного небесним світлом. Святий є світлий, *білий*, за найдавнішими переконаннями, тому що сама стихія світла – божество» [1, с. 57]. Білий колір пов'язаний із денним світлом, а отже, із життям. Білий світ символізує все видиме, осяяне небесним світлом. Це колір могутнього Білобога на протилежність володарю тьми та ночі Чорнобогу [5, с. 71]. Це колір-оберіг, який захищає від злих сил. Отже, *білий* колір виражає позитивну семантику.

Тлумачний словник української мови фіксує такі значення прикметника *білий*:

1. Який має колір крейди, молока, снігу, протилежне *чорний* // Який кольором наближається до крейди, молока, снігу; світлий // Уживається як постійний епітет до деяких назв // Вимитий, випраний, чистий // Посивілий, сивий, сивочолий // Зблідлий, блідий // Безколірний, безбарвний, прозорий // У значенні іменника *біле* // У значенні іменника *білі* – фігури в шахах або шашках.

2. На якому є багато білих плям, вибілених предметів і т.ін.

3. Світлошкірий (про расу).

4. Уживається як складова частина ботанічних, зоологічних, технічних, хімічних та інших назв, термінів [7, с. 181].

Понятійну групу *білого* кольору у творчості В.Винниченка становлять такі лексеми: *білий, біліти, побіліти, білявий, білявенький, поблідлий, білий-білий*, а також *блідий, поблідли, зблід, перламутрово-блідий*.

Колористичний образ *білий* створюється не тільки відповідним прикметником, а й іншими лексико-граматичними категоріями: відад'єктивними дієсловами (*білити, побілити, зблід*), дієприкметниками (*поблідлий*), ад'єктивами (*білявий, білявенький, блідий*), складними ад'єктивами (*білий-білий, перламутрово-блідий*).

Лексема *білий*, уживана Винниченком, має широку сполучуваність і використовується як у прямому, так і в переносному значенні. Лексема *білий* використовується письменником у прямому значенні, визначаючи:

1) колір одягу (*білий літній костюм, білий мундир, біла вишивана сорочка*);

2) колір волосся (*білявенький офіцерик*);

3) колір предметів рослинного світу (*білі берези, біле гілля*);

4) колір предметів (*білий папірчик, білі ліхтарі*);

5) колір української хати (*білі хати, біленькі хатки, біліла купка хаток*).

Сприймання кольору людиною пов'язане з його психологічним осмисленням, а тому поряд із прямим, номінативним значенням ад'єктива *білий* у творах В.Винниченка реалізуються й переносні. Переносні значення, ґрунтуючись на народній символіці, поглиблюються й конкретизуються залежно від індивідуально-авторського поетичного бачення [2, с. 17]. У художній мові митця *білий* колір передає переважно позитивне оцінно-характеристичне значення в метафорах: *біле світло, біленький папірчик, поблідлий місяць, перламутрово-блідий місяць тощо*.

Оскільки *білий* колір – це колір-оберіг, який захищає від злих сил, це колір української білої хати, то маємо у Винниченка розмаїття таких колористичних назв: *білі хати, біленькі хатки, біліла купка хаток*.

У Винниченківських текстах лексеми на позначення білого кольору, які мають позитивну семантику, означають:

1. Колір щастя, незайманості, моменту вічності чи дитинства:

Струнки берези, білі, мов оголені до пояса (Момент); Оголені білі берези(Момент); Сама така крупна, груди високі, хистко дрижать під рівними брижами білої вишиваної сорочки (Терень); Біленький папірчик начіплюється на нитку (Федько-халамидник).

2. Ясний, світлий, прозорий:

Вийшли на широку, засяяну білим світлом вулицю (Раб краси);... часами знизу, з того города, який шумів і щоночі сяяв білим світлом в чорне небо (Раб краси).

3. Колір одягу:

Добродій у білім літнім костюмі з чорненькими смужками (Малорос-європеєць); Сама така крупна, груди високі, хистко дрижать під рівними брижами білої вишиваної сорочки (Терень); Навіть вийде в своїм білім мундирі на подвір'я, пройдеться з цигаркою в зубах (Терень).

4. Колір волосся:

Білявенький офіцерик в сивій шинелі (Салдатики!).

5. Колір української хати:

Зліва, з яру, з-над білих хат... (На той бік), Внизу по яру розкотились біленькі хатки... (На той бік); На тім боці яру біліла купка хаток, а серед них сірів самотній млин (На той бік).

Білий колір у творах В.Винниченка має і негативне значення. Це:

1. Колір бруду:

...білим від пороху чоботом (Суд); ...збоку висолоплювалась брудна біла підшивка (На той бік).

2. Беззахисність або смерть (створюють дієслова):

Тонесенький носик побілів і витягнувся (Момент); Толя бачив, як у Федька навіть губи побілили (Федько-халамидник); Страшно якомсь білили губи (Момент).

3. Жах, напруга:

...Злякано дивився вниз поблідлий місяць..., тікав, із жахом озирався назад, на полум'я (Студент).

Семантична структура колористичних прикметників часто використовується В.Винниченком для протиставлення, для **створення контрасту: білий – чорний і білий – сивий**: *Часами знизу, з того города, який шумів і щоночі саяв білим світлом у чорне небо (Раб краси); Добродій у білім літнім костюмі з чорненькими смужками (Малорос-європеєць); Білявенький офіцерик в сивій шинелі (Салдатики!).*

Досить часто використовує В.Винниченко й негативну властивість білого – відтінок «блідий». Тлумачний словник української мови фіксує такі значення прикметника *блідий*:

1. Без рум'янця, позбавлений природного кольору (про обличчя).
2. Неяскравий, слабо забарвлений // Який слабо світиться, дає слабе світло.
3. Перен. Невиразний, недосконалий.
4. Уживається як складова частина різних ботанічних та інших назв-термінів [7, с. 201].

У письменника він домінує в портретних описах облич у значенні «без рум'янця, позбавлений природного кольору (про обличчя), тобто «змарнілий», «хворобливий», «напружений», навіть «мертвий»:

Бліде, худе лице (Раб краси); Худі, бліді лица їх похмурі; Бліде, зморене голодом і тяжкою роботою лице; бліді лица поблідли ще більше, засвітилися мукою; Офіцер ще більше зблід (Салдатики!); Дивиться вниз поблідлий місяць; З блідого лоба капав ніт (Студент); І лице її було надзвичайно бліде; Лице Зіни було бліде і радісна мука ясно вбачалась на йому (Зіна); На блідих квіточках куців...; Бліде напружене лице (Момент); ...в руці його, блідій і негнучкій... (Кумедія з Костем); Такою блідою й лютою Федько ніколи не бачив свою матір (Федько-халамидник).

Відтінок цього кольору – *перламутрово-блідий* – уживається для передачі позитивної експресії, чистоти: *Місяць став перламутрово-блідий, чистий* (Терень).

Хоча й білий колір є малопоширеним в аналізованих творах, він несе велике смислове навантаження. Домінуючим цей колір з позитивною семантикою є в оповіданні «Момент» та «Раб краси», оскільки ці твори пронизані позитивом, вони психологічно витончені та світлі: **білий колір і художньо обдарована особистість**, де «згуки несли з собою шматки страждання, шматки неவிплаканої журби» («Раб краси») та **білий колір і наближення до чогось фатального**, неминучого й де «щастя – момент. Далі вже буденщина» («Момент»). Бо й світла сама історія короткої любові в драматичній ситуації, тут є протиставлення: усталена мораль – і природність та принадність; молодий порив, апофеоз «великому прекрасному процесу життя», «берези, білі, мов оголені до пояса», – і людська мораль; кохання – і буденщина («Момент»). Позитивом пройнята й художньо обдарована особистість («Раб краси»); і хоч згуки «несли з собою шматки страждання, шматки неவிплаканої журби» – вони через те сміливі й горді, хоч «*білим* світлом в *чорне* небо» вималюваний текст, «гарячі сльози падають Василеві у серце» – перед нами постає талант. На позитив націлює нас і білий колір української хати («На той бік») та вишиваної сорочки («Терень»), колір вічності та дитинства («Федько-халамидник»).

Сірий колір містить усі можливі півтони, писав Й.В.Гете, – від чисто білого до насиченого чорного. Він може бути тлумачений, як колір, що нічого не виражає, й водночас виражає все [6, с. 551]. Тлумачний словник української мови фіксує такі значення прикметника *сірий*:

1. Колір, середній між *білим* і *чорним*; барва попелу // Блідий, з відтінком такого кольору (про обличчя, про людину з таким обличчям // У значенні іменника *сірий*. Тварина сірої масті // Із сивиною (про волосся) // Неяскравий, тьмяний // Безбарвний, однотонний.

2. Хмарний, похмурий (про погоду, ранок, день і т. ін.).

3. Перен. Нічим не примітний, невиразний; безлиций // Позбавлений новизни; одноманітний; беззмістовний // Позбавлений виразності, яскравості, оригінальності.

4. Перен., заст. Який належить до непривілейованого класу; простий.

5. Уживається як складова частина зоологічних, ботанічних, географічних, технічних та інших назв, термінів [8, с. 229].

Понятійну групу *сірого* кольору у творчості В.Винниченка становлять такі лексеми: *сірий*, *сіренький*, *сіре* (субст.), *металічно-сірі*, *засіріло*, *посіріло*, *сіро*, *сивий*.

Колористичний образ *сірий* створюється не тільки відповідним прикметником, а й іншими лексико-граматичними категоріями: відад'єктивними дієсловами (засіріло, посіріло), ад'єктивами (сіренький,

сивий), складними ад'єктивами (металічно-сірі), субстантивованими іменниками (сіре), прислівниками (сіро).

Часто вживана Винниченком лексема *сірий* має широку сполучуваність і використовується як у прямому, так і в переносному значенні. Лексема *сірий* використовується письменником у прямому значенні рідко, визначаючи:

1) колір одягу (*сірі одяжі, сіренький капелюшок, сіренька спідниця, сіра ряса, сіра шинеля, сиві шапки*);

2) колір частин людського тіла (*сіре вухо, сіренькі очі*);

3) колір обличчя (*сірі обличчя, сіре лице*).

Частіше поряд із прямим значенням ад'єктива *сірий* у творах В.Винниченка реалізуються й переносні значення: *сірі постаті, сірі люди, сірий тин людей, сіра шинельна маса, сірий вітер, сірів млин тощо*.

У Винниченківських оповіданнях лексеми на позначення сірого кольору означають:

1. Колір одягу:

Солом'яний сіренький капелюшок ...й синенький коротенький піджачок (Суд); Троє людей в сірих одягах (Студент); Світиться в маленьких, сіреньких очах (Терень).

2. Колір частин людського тіла:

Дивиться з ненавистю на кінчик сірого вуха й носа (Суд); Світиться в маленьких, сіреньких очах (Терень).

3. Безрадісний, одноманітний, втомлений, сумний, хворобливий:

Густо облутували їхні сірі, потомлені постаті (Раб краси); Борідка, брови, волосся на голові було ріденьке й сіре, а худеньке личко жовте, як солома (Терень); ...а часом нудна, сіра, стомлена (Терень); Казали люди, що Копанка весь зробився сірий, як вчитував його Терень (Терень); З запалим сірим обличчям (Голод).

4. Голод:

...і на сірих, висмоктаних голодом обличчях (Голод); Три сірі постаті... (Голод); ... повзаючи, голодні, сірі люди (Голод).

5. Велич і сила природи:

...Василь виходив далеко-далеко у поле, так далеко, що тільки ледве видно було різнокольорові вогні станції та сіре сяєво над городом (Раб краси); ...і сіре сяєво, схоже на сяєво, що малюють над святими, стояло над ним (Раб краси); ...Яка стала чудна річка! Вся сіра, покопирсана, ряба (Федько-халамидник); ...бігла [маленька комашинка – Федько] серед страшних сірих крижин (Федько-халамидник); ...як це створіння топтало ту сіру купу криги (Федько-халамидник).

6. Звичне, ніяке, миршаве, скромне, просте:

... довго ошукавши в небі дзвенячого жайворонка, нарешті бачив його близько від себе – сіренького, миршавого, звичайнісінького (Терень); То

сіренька птичка (Терень); Дорога, майнувши сірим хвостом, безшумно сховалася в зелені хлібів (Терень).

7. Самотність:

Дорога круто спускалась вниз, сіра, самотня, порожня (Терень).

8. Маса (людей, тварин):

Вся сіра маса худоби сунеться помалу (Федько-халамидник); ...рівний живий сірий тин людей (Салдатики!).

9. Страх, невідомість:

Всі напружено дивляться на щось сіре і довге, що повзе з-за лісу по чорному зораному полю (Салдатики!); А сіре повзло, мов велика гадюка (Салдатики!); Всі не спускали очей з сірої гадюки, що вже переверталася помалу у рівний живий сірий тин людей (Салдатики!); Темно, сіро, страшно (Федько-халамидник).

10. Функція щастя народження:

Серед дерев засіріло... Засивіло небо... Засиніло небо (Момент).

Завдяки цим кольорам створюється градація: засіріло, засивіло, засиніло.

У повісті «На той бік» лексеми на позначення сірого кольору мають негативне забарвлення і створюють переважно тяжку гнітючу атмосферу, відчуття невизначеності. Вони означають:

1. Маса (пролетаріат, «пролетарські тіла»):

...чого така жорстокість і лють у цієї сірої маси і звідки вона? Сіра маса не читала Маркса; ...все було й є чуже цій сірій шинельній масі; ...ви не спините тої сірої маси вітряків, що вимахує крилами, від того не спиниться рух, що є наслідком цілої історії.

2. Колір одягу:

Сіренька пом'ята спідниця; ...сіра, пожована безладним сном шинеля з гранатом за поясом; ...як піп серед жінок у сірій рясі; а двоє в шинелях і сивих, солдатських шапках..

3. Похмурість, сірість, буденність природи:

Цей вітер був сірий, як небо; ...дорога...збігала вниз стьожкою небіленого сірого полотна; За Соснівкою небо посіріло; І небо похмурнішало, і сонце невдоволено наморщило сиві хмаряні брови.

4. Жорстокість:

І добродушності вже не було в його запалих, металічно-сірих оченятах.

Семантична структура колористичних прикметників використовується В.Винниченком і для протиставлення, для створення контрасту: сірий – червоноармійський, сивий – білявенький: вітер «був сірий, як червоноармійська шинеля, похмурий, колючий, рвучкий» («На той бік»), Білявенький офіцерик в сивій шинелі (Салдатики!).

Знаходимо у творах письменника й *сивий* колір. У Винниченка *сивий* – це колір одягу (напр., *сиві, солдатські шапки*), цей колір він використовує і при змалюванні природи (напр., *сиві хмаряні брови*).

Отже, найчастіше сіра фарба в письменника має значення буденного, безрадінного, одноманітного, сумного, хворобливого, це колір голоду й жаху. Аналіз показує, що в художньому світі В.Винниченка колористичний ад'єктив *сірий* має негативну семантику.

Для пера митця характерне й нагромадження кольорів, різнобій. Різнокольорову гаму спостерігаємо в повісті «На той бік», оскільки автор змальовує людину, яка *шукає* – вона шукає модель, за допомогою якої можна було б виправдатися перед собою й залишитися собою в умовах калейдоскопічної зміни подій та соціально-політичних векторів життя суспільства. Нагромадження кольорів спостерігаємо в портретній характеристиці доктора Верховдуба (автор портрет змальовує двічі): *... припорошені срібною сивиною, але ще бадьоро-чорні вуса...; Ніс був гордістю доктора Верховдуба: злегка смуглявий, витончений, з жовтої слонової кістки...; Жилет же самий був раз-у-раз і неодмінно одного й того самого фасону, крою й кольору: сталево-сірий з ніжними зеленими точечками, високий аж до комірчика і з чорною пасмушкою по краях*.

Коли прийшла революція – в описі героя вже відсутні кольори; назви кольорів замінені на: *«задрипане пальто й пролетарський картузик з облупленим козирком», «істота, яка хотіла схвати все тіло в наперсток, закотитись під шафу й лежати там довго й непорушно», «істота здригувалась, шулилась, ховалась, жадно і швидко їла в кутку»*.

На початку повісті «На той бік» революція описана взагалі без кольорів: *...отут серед громового ригання гармат, змерзлого цокотіння зубами кулеметів, серед гуну чобіт, серед приставлених до грудей забризканих кров'ю револьверів, серед жахних очей, серед штукатурки, що валиться тобі на голову з проваленої стелі, серед штукатурки всього твого розваленого життя, що валиться на твою душу*. Але в підтексті ми відчуваємо різнокольорову гаму фарб – червоний, сірий, чорний, жовтий, білий, блідий тощо, тобто в чітких кольорах бачимо ту жахливу, хаотичну, криваву реальність.

Портрет Ольги митець малює також різними фарбами: *Вона була в англійському капелюсі з чорним пером, у чудесному синьому костюмі, в лякованих черевичках; І очі не Наядині, не сірі, а сині, теплі; Навпаки, їй треба було більше на очі насунути молдаванського рушника, замотать у нього все лице, схвати морську синявість, пінну білявість, вечірню малиновість його*. Коли ж панна Ольга зізналася, з якою метою вона йшла, синій колір, який домінував у її описі раніше, змінюється, щезає: *«Сині очі Наяди зникли. Це були дві темні, каламутні, з тьмяним, моторошним блиском западини. Малинові уста покрилися сірим попелом і весь час дрібно дрижали...»*.

Революція для Винниченка – це хаос, тому він використовує різнокольорову палітру: Цей (вітер) був сірий, як небо, як червоноармійська шинеля, похмурий, колючий, рвучкий... А дядько раз-у-раз натягав на буряково-червоні вуха комір свитини й натовкмачував на голову зеленого кашкета, в якого збоку висолоплювалась брудна біла підшивка.

Таким чином, аналіз показує, що назви на позначення білого та сірого кольорів у текстах Володимира Винниченка несуть у собі як позитивну інформацію, так і негативну. Панівним білий колір з позитивною семантикою є в оповіданні «Момент» та «Раб краси», оскільки й самі ці твори пронизані позитивом – вони психологічно витончені та світлі: білий колір і художньо обдарована особистість, де «згуки несли з собою шматки страждання» («Раб краси») та білий колір і наближення до чогось фатального, неминучого й де «щастя – момент» («Момент»). Це колір української хати («На той бік»), вишиваної сорочки («Терень»), колір вічності та дитинства («Федько-халамидник»). Негативне значення кольороназва білий має, коли означає беззахисність або смерть («Момент», «Федько-халамидник»), це колір бруду («Суд», «На той бік»). Особливо яскравою семантика білого (блідого) кольору виявляється в портреті («Раб краси», «Салдатики!», «Зіна», «Кумедія з Костем») – носик побілів, бліде худе лице, бліді лиця поблідли. Сіра фарба у прозі художника найчастіше є символом безрадісності, буденщини, хвороби, суму, голоду й має негативну семантику («Голод», «Терень», «Раб краси»). У повісті «На той бік» лексеми на позначення сірого кольору створюють тяжку, гнітючу атмосферу та відчуття невизначеності; цією фарбою малює В.Винниченко і пролетаріат як масу, й описує буденність, сірість та похмурість природи, й асоціює цей колір із жорстокістю. Характерне для Винниченківського тексту й нагромадження кольорів (особливо у повісті «На той бік») – яскраво це виявляється в портретах та в описі жахливої, хаотичної реальності.

Отже, колористичні ад'єктиви білий та сірий займають значне місце у творчому словнику В.Винниченка. Вони вживаються в різноманітних контекстах як у прямому, так і в переносному (частіше) значенні та мають певне смислове навантаження.

Наступні розвідки будуть присвячені всій палітрі кольорів, усьому різнобарв'ю, що характеризує Винниченківську манеру письма. У подальших дослідженнях із цієї проблеми варто звернути увагу на функціонування кольорів у межах просторово-часового контексту, еволюцію кольоропозначень, глибоку психологію кольору в текстах В.Винниченка. І тоді можна буде ще трохи наблизитися як до феномена кольору, так і до феномена Винниченка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Афанасьев А.Н. Поэтическое воззрение славян на природу: В 3 т. – Т. 1. – М.: Современный писатель. – 1995. – 411 с.

2. Бобух Н. Колористичні ад'єктиви білий і чорний у поетичному тексті // Наукові записки. – Випуск 44. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2002. – С. 15–19.
3. Винниченко В. Раб краси /Упорядкування, передмова, примітки Панченка В.Є. – К.: Веселка, 1994. – 382 с.
4. Винниченко В. Вибрані твори /Упорядкування текстів та передмова О.М.Савченко. – Харків: Видавництво «Ранок», 2009. – 352 с.
5. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 298 с.
6. Керлот Х. Словарь символов. – М.: REEL-book, 1994. – 608 с.
7. Словник української мови. Т. I. – К: Наукова думка, 1970 – 1980. – С. 181, 201.
8. Словник української мови. Т. IX – К: Наукова думка, 1970 – 1980. – С. 229.
9. Энциклопедия символов. – М.: Издательство АСТ; Харьков: Торсинг, 2003. – 591 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гуцул Лариса Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: лексична семантика, акцентологія ономастичної лексики, відтопонімний словотвір.

СЛОВОТВІРНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕВЕРБАТИВІВ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Інна ДЕМЕШКО (Кіровоград)

У статті розглянуто мовну організацію мови письменника, досліджено словотвірні й морфологічні особливості девербативів у канві прозових творів В. Винниченка, здійснено спробу проаналізувати специфіку використання апелятивної й пропріальної лексики в прозі письменника.

Ключові слова: девербатив, формант, словотвірний тип, словотвірна модель, морфологічні явища, апелятивна лексика, пропріальна лексика.

The article deals with the issues of linguistic organization of the author's language, word-building and morphological features of verbal derivatives in the canvas of Vynnychenko's prose are investigated, an attempt to analyze the specific use of appellative and proprietary vocabulary in the author's prose is made.

Key words: derivative, formant, word-building type, word-building model, morphological phenome, apelative lexics, propriative lexics.

Мовний стиль доби, концептуальне відтворення світу позначаються на поетичному ідіолекті письменника. Художня мовотворчість розкриває національно-культурні особливості народу, національно-мовні характеристики. Показовою в цьому плані виступає мова В. Винниченка, представлена прозовими творами. Мовно-художня практика письменника становить собою певну систему, специфічною рисою якої є художньо-естетична цілеспрямованість її компонентів. Одним із них є стилістичні особливості словотвору прозових творів В. Винниченка.

Теоретичні питання лінгвостилістичних особливостей художньої мови розроблені в працях В. Виноградова, Н. Арутюнової, А. Вежбицької, Ю. Степанова, О. Ревзіної та ін. учених, а також у працях українських

мовознавців С. Єрмоленко, В. Ващенко, Н. Сологуб, Ю. Карпенка, В. Чабаненка, В. Русанівського, А. Коваль, Л. Мацько, Л. Ставицької, О. Семенець, М. Гон, М. Панфілова та ін.

Стилістичну диференціацію засобів словотвору (передусім суфіксів) у мовознавстві осмислено й визначено в працях з проблем словотвору І. Ковалика, О. Пономарева, П. Дудика, Н. Клименко, К. Городенської, В. Грещука, В. Горпинича, З. Сікорської, П. Білоусенка, Н. Богданової, Г. Вовченко та ін.

Роль словотворчого афікса щодо кореневої частини слова завжди семантична, але нерівноцінна, бо в одних випадках суфікс або префікс утворює нову лексему, а в інших – надає їм якогось значенневого відтінку. Залежно від суфікса повнозначне слово набуває такої стилетвірної якості, яка також виражає і його належність до певного стилю мови [10, с. 182].

Мета статті – розглянути специфіку мовної організації мови письменника, дослідити словотвірні й морфонологічні особливості девербативів у канві прозових творів В. Винниченка. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) дослідити специфіку мовної організації мови письменника; 2) з'ясувати словотвірні і морфонологічні особливості девербативів у канві прозових творів В. Винниченка; 3) виділити продуктивні словотворчі засоби та словотвірні моделі віддієслівних дериватів у прозі письменника; 4) проаналізувати специфіку використання апеллятивної й пропріальної лексики в прозових творах В. Винниченка.

У сучасному мовознавстві парадигма системного підходу орієнтована на цілісне вивчення явищ, їхню взаємодію і взаємозв'язок, встановлення структурних особливостей в ієрархії рівневої організації мовної системи. Це підтверджують ґрунтовні наукові праці: «І тільки через дослідження прийомів словесної організації літературних творів можна наблизитися до розкриття поетичних форм мови взагалі» [7, с. 255].

Досліджуючи особливості творчої манери прозаїка, О. Брайко зазначає, що для В. Винниченка, як і загалом для модерної української прози початку ХХ ст., характерна значна суб'єктивізація розповіді, яка здійснюється за рахунок включення точки зору персонажа (його фразеологічної, оцінної, просторової, часової позиції) в загальну структуру. Розповідна структура в прозі В. Винниченка моделює соціальний і емоційно-психологічний тип характеру, надає зображенню узагальненості чи пластичної конкретності, сприяє актуалізації образно-філософської думки автора [1, с. 136–137].

Однією з головних особливостей мовного матеріалу В. Винниченка дослідники виділяють високий інтелектуалізм, поєднаний з мовним реалізмом. «З одного боку, він розбудовує виражальні можливості української літературної мови, продовжуючи творчі традиції Франка, Коцюбинського, Лесі Українки, Тобілевича та інших творців найголовнішого інтелектуального знаряддя нації, з другого – не боїться

нелітературного слова, не сахається ні російщини, ні просторіччя, ні жаргону» [14, с. 41]. Визначальна роль належить пріоритетам автора.

Ідіостиль письменника становить систему мовних засобів, що сформувалися внаслідок творчого використання мовних явищ української мови [9, с. 74]. Твори В. Винниченка посідають непересічне місце в історії української літературної мови. Мова його творів насичена абстрактною лексикою, що передає внутрішній стан людини. У ній відбивається колорит кожного з періодів у громадсько-політичному житті України від початку століття до середини 50-х років ХХ століття. Письменник знав і використовував не тільки українську літературну мову, а й просторіччя, у якому досить вдало поєднував росіянізми, вульгаризми, у творах помітне місце посідають і територіальні діалектизми, і соціальні жаргонізми. Усі ці групи лексики використовуються для характеристики дійових осіб.

Суть теоретичного пізнання полягає в тому, що воно охоплює явища та розумові відображення в їхньому взаємозв'язку і взаємозалежності. Феномен мовленнєвої експресії генетично пов'язаний із мовноструктурними, психічними та соціальними факторами. В. Чабаненко зазначає, що вживання семантично контрастних лексем сприяє яскравішому вираженню думки й завжди супроводжується певними емоційно-експресивними барвами мовлення [16, с. 33]. Експресія вислову зростає, коли елементи антонімічної пари підсилюються антонімічними поєднаннями: *«Мокріє він і на бурому чолі, випнутому згори, ввігнутому посередині й випнутому знову на бровах, подібному до сідла»* [6, с. 387].

Одним із найважливіших складників арсеналу стилістичних засобів мови є синоніми: *«Тільки веселість Отто трошки часом необтрунтована, напружена, винувата, як у людини напідпитку»* [6, с. 392]; *«А за ним розляглись по манежу оплески, крики, свистки, шикання»* [4, с. 91]. *«Тут коло нього лежала рідна-рідна йому істота, така самотня разом із ним, така упокорена, розчавлена, така засуджена на розп'яття»* [3, с. 280]. «Кожен компонент синонімічного ряду, маючи більші чи менші семантико-стилістичні відмінності, дає можливість повніше відтворити картину зображуваного, відбити суть явища чи поняття» [13, с. 59].

Основу словотвірної стилістики становить морфемна стилістика, тобто закладені в морфемах (коренях і афіксах) функції слів [10, с. 180]. П. Дудик зазначає, що «своєрідність афіксального оформлення слів залежить від їх частиномовної належності, бо слова кожної окремої частини мови мають у певному обсязі свою неповторну систему префіксів і суфіксів» [2, с. 181]. Так, суфікси *-н'н'-*, *-ен'н'-*, *-ін'н'-* належать до віддієслівних іменників (девербативів). Такі іменники, будучи семантично спорідненими із близькозвучними дієсловами, характерні для книжних стилів мови, офіційно-ділового, наукового, художнього, позначають опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць. Ці суфікси набули своїх

стилістичних функцій поступово, в міру збільшення кількості абстрактних та узагальнювальних слів.

Віддієслівні деривати субстантивної та ад'єктивної зон у мові творів Володимира Винниченка складають значний лексичний масив, своєрідність якого полягає в поєднанні елементів дієслівної семантики з категорійними значеннями іменника і прикметника. Вони являють собою певну мікросистему взаємозалежних елементів.

З'ясовуючи словотвірні особливості віддієслівних дериватів у канві прозових творів В. Винниченка, можна зробити висновок: оскільки митець використовує книжну лексику, то високої продуктивності набувають такі словотвірні моделі: Vb + **-н'н'-**, **-т'т'-**: збирання (сил), зібрання, переконання, чекання, повстання, врятування, кохання, помешкання, питання, керування, існування, розкладання (речей), засідання, заслання, зізнання, зітхання, хвилювання, дивування, відбирання, вмивання, приготування, тремтіння, підозріння, горіння, порозуміння, «... надворі в парку стоять густі завіси весняного **дихання**...» [6, с. 390]; життя; Vb + **-ен'н'-**: відродження (д//дж), розпорядження (д//дж), доручення, поліпшення, свідчення, піднесення, зворушення, визволення, полегшення, перехрещення (сил) (ст//шч); упуцання (ст//шч); прощення (ст//шч); пригноблення (б//бл); Vb + Ø: виступ, захист, роздрук, наказ, ухил, викуп, відповідь (д//д'), шелест (т'/т), дозвіл (о//і), перевіз (о//і), витвір (о//і), шепіт (о//і, т'/т), переверот (е//о, о//Ø), докір (о//і), регіт (о//і), догляд, намір, розріз, натяк, дотик, підпис; Vb + Ø (**а**): прикраса, помста; Vb + Ø (**и**): вибори, завіси.

Таким чином, девербативи зазначених словотвірних типів утворюють абстрактні назви та назви предметної дії. Активне вживання абстрактної лексики не є випадковістю для мови творів В. Винниченка. Ця ознака мови його прози зумовлена манерою авторського самовираження письменника. Однією із важливих стилетворчих рис ідіолекту письменника є досить висока частотність девербативів чоловічого роду з нульовим суфіксом. Стисла структура цих дериватів, «де нульовий суфікс служить ніби замком, який утримує семантику дії чи стану в затиснутому, предметному вигляді», здатна виражати інтенсивність авторського волевиявлення [15, с. 269]. Семантика кореневої морфеми у взаємодії зі словотворчим засобом цих девербативів передбачає і відповідне читання творів у прискореному темпі.

Висока продуктивність девербативів, утворених способом нульової суфіксації, у прозі В. Винниченка використовується як засіб характеристики стрімкості людської дії: «<...> **міністр** закордонних справ В. Чеховський послав три ноти Раді Народніх Комісарів з **запитом**, з яких причин російське совітське військо робить **наступ** на територію Української Народної Республіки» [5 III, с. 205].

Меншої продуктивності набувають девербативи з формантами *-ач*, *-тель*, *-ник*, *-ець*, *-ок*, *-ар*, *-ир*, *-ін'н'*, *-л'*, *-б-*, *-к-*, *-ш*, *-ак*, *-ищ-* на позначення особи, засобу дії, абстрагованої дії, результату дії, предмета:

Vb + *-ач*: *читач*, *слухач*, *прохач*; Vb + *-тель*: *любитель*, *обиватель*, *гнобитель*; Vb + *-ник*: *поклонник*; Vb + *-ець (-анець)*: *оборонець*, *охоронець*, *повстанець*; Vb + *-ок*: *наслідок*; Vb + *-ар*: *писар*; Vb + *-ир*: *проводир*; Vb + *-ін'н'*: *управління*, *вовтузіння*; Vb + *-б-*: *боротьба* (т/т'); Vb + *-л'*: *будівля*; Vb + *-к-*: *вигадка*, *підробка*; Vb + *-ш-*: *виграш*, *програш*; Vb + *-ак*: *літак*; Vb + *-ищ-*: *ревище*.

В. Винниченко також використовує девербативи, утворені від дієслів іншомовного походження: Vb + *-ацій-*: *агітація*, *імпровізація*; Vb + Ø: *контроль*; Vb + *-атор*: *експлуататор*.

Таким чином, девербативи, що використовуються у прозових творах В. Винниченка, позначають абстрактні назви, опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць, віддієслівні іменники на позначення особи, засобу дії, абстрагованої дії, результату дії, предмета характеризуються меншою продуктивністю.

Для віддієслівних дериватів субстантивної зони характерні такі морфонологічні явища, як усічення дієслівної фінали, консонантні альтернації (C//C', C'//C) на морфемному шві, вокалічні альтернації (V//V) в кореневій морфемі і модифікація наголосу.

При творенні девербативів з абстрактним значенням (психологічної рефлексії) бере участь займенниковий компонент: *самоповага*, *самовихваляння*, *самоохорона*, *себелюбство*, *самонищення*, *самовбивство*. В. Русанівський зазначає, що «велика увага письменника до абстрактної лексики – це не просто прагнення всебічно розбудувати лексику української літературної мови. Проглядає тут і суто творча підоснова: глибокий психологізм, притаманний переважній більшості його творів» [14, с. 41].

Віддієслівні деривати ад'єктивної зони в творах В. Винниченка представлені активними і пасивними дієприкметниками, переважно з нейтральним часовим значенням, і віддієслівними прикметниками: *надлюдське шукання загубленого талісману* [5, с. 29]; *накопичена кучугура дорогоцінних речей*, *понакрадуваних*, *понаграбовуваних* і *зганьблених негідними руками*; *погризеного махера*; *видресовані пики*. «*Зщулься, зберись у крихітну грудочку, мізерну, безпорадну перед цією величчю, перед височінню гранітних стін, об'єднаних кольоровим склом бані, пообкладуваних мармуром, пообвішуваних скарбами мистецтва, позбраних із усіх віків людськості, обляпаних золотом, оздоблених безутримною, кричущою, рекламною творчістю*»; *напружене лице* [4, с. 41]; *напружене, пригнічене обличчя* [6, с. 385]; *розчинені вікна, вигладжений паркет* [6, с. 386]; *здивовані люди* [4, с. 24]; *запряжений конячиною* [4, с. 33]; *подряпана рука* [4, с. 52]; *надірваний голос* [4, с. 90];

заломлений капелюх [4, с. 91]; *заставлена* кімната [4, с. 104]; *стомлене* тіло [6, с. 422]; *заклопотане*, миле обличчя з *слухаючими* очима [6, с. 455].

При творенні дериватів ад'єктивної зони продуктивності набуває словотвірна модель Vb + **-ен(ий)**: *загубіти* – *загублений* (б//бл), *заломіти* – *заломлений* (м//мл), *начепіти* – *начеплений* (п//пл), *запрягті* – *запряжений* (г//ж), *вразити* – *вразжений* (з//ж), *віпестити* – *віпещений* (ст//шч).

Для віддієслівних похідних ад'єктивної зони на **-ен-**, крім усічення дієслівної фіналі, характерні такі морфонологічні явища, як консонантні альтернації (P//P1) і модифікація наголосу.

Висока частотність використання і виразна функціонально-семантична специфіка девербативів з кореневою морфемою **пруж-** становить характерну рису індивідуального стилю Є. Маланюка і В. Винниченка. Коренева морфема поліфункціональна і має різне вираження художніх смислів. Якщо в поезіях Є. Маланюка лексичні одиниці з коренем **пруж-** підкреслюють «пружність» живої і неживої природи [15, с. 265], то в прозі В. Винниченка – для характеристики особи, її внутрішнього стану або неживої природи: «*Ступай навшипиньках по дзеркальному мармурі підлоги, швиденько, боком просунься поміж колонами, в яких одбивається твоє **напружене**, пригнічене обличчя, пірни тихенько в оксамит і шовк глибокого фотеля й сиди нишком, загублений, малесенький*» [6, с. 385]. «*І старий тихий дім – повний притишеного, заціпленого шепотіння, шарудіння, сухих, **напружених** очей, тоскної шамотні, підозрінь, безнадійності, жаху*» [6, с. 424]. «*Висхла, старомодна, **напружено-велична** постать, трудно спираючись на палицю з срібним гострим наконечником, помалу підводиться і сходить в авто*» [6, с. 384]. «*<...> Степан Петрович, зробивши ще перед порогом свого помешкання **напруження** волі, натяг на себе веселий, трошки гумористичний вигляд і поспішив заспокоїти їх*» [4, с. 114]. «*О віки, ви проминули недурно, тут зібрано – не бійтеся! – все, що творив ваш геній: і шпильста, **напружена** в небо, в потойбічність, у тайну готика; і округлий, заспокоєний у святій урочистості візантизм; і брутальний, але змодернізований американізм; величезне депо стилів і епох, накопичена страшна кучугура дорогоцінних речей, понакрадуваних, понаграбовуваних і зганьблених негідними руками*» [6, с. 385]. «*Струнко, суворо ступають думки в душі, рівними, **напруженими**, вимуштруваними кроками*» [6, с. 435]. «*<...> непокоїла словесна революційність кам'янецької демократії, спочатку це могло також спричинитись до **напружених** відносин <...>*» [5 III, с. 461]. *Напружений* – «2. у знач. прикм. Який виражає напруження, перебуває в стані напруження. 3. Який потребує напруження сил, енергії. 4. Збуджений, натягнутий» [СУМ V, с. 162]. *Напруження* – «2. Стан піднесення, зосередження сил при здійсненні чого-небудь» [СУМ V, с. 163].

Використання лексичних одиниць із коренем *пруж-* досить показова в плані ідіостилю В. Винниченка. У віддієслівних похідних із коренем *пруж-* архісема – напруження сил, енергії.

Антропонімія виступає одним із засобів тлумачення авторського задуму, бере участь у реалізації авторської концепції світобачення, у побудові художнього образу. Пропріальна лексика, створюючи відповідний фон (культурний, історичний, побутовий) текстових ситуацій, надає тексту асоціативно-конотативного відтінку, що декодується залежно від інтелекту та світовідчуття читача.

Дослідники літературно-художньої антропонімії розглядають літературно-художні антропоніми як мовностилістичний засіб соціальної, національної, регіональної ідентифікації персонажів, а також вираження емоційного ставлення до них. Аналіз семантичної структури прізвищ і прізвицьк у творах В. Винниченка показує, що літературно-художні антропоніми виступають мотиваторами певних ознак, мають досить широку конотативність, яка сприяє найточнішій передачі основних рис персонажа. Напр., *Андрій Григорович Моркотун – старий, зарослий газетярським мохом співробітник усіх українських газет, які коли-небудь існували на світі, потайний кандидат на професуру, безупинний перекладач з усіх мов (через російську)* [2, с. 726]. Антропонім має досить прозору семантику: «той, хто муркоче або говорить тихо, невиразно, з вадою мовлення» [СУМ IV, с. 829].

В оповіданні «Момент» автор, наділивши персонажа прізвицьком *Пустун*, через протилежне розкриває внутрішній світ людини: «*А Семен цей, треба вам сказати, не дивлячись на своє пустотливе прізвище, був чоловік поважний і випускати з себе слів без потреби не любив. Сам був «парнишка»»* *дебелий, «гвардійонець», як казали його односельчани, і на всіх через те дивився завжди згори вниз*» [3, с. 119]. *Пустун* – «означає людину, яка пустує, схильна до пустощів» [СУМ VIII, с. 403].

Прізвища і прізвицька в ранніх творах В. Винниченка (переважно мають прозору етимологію відапелятивного походження, а за структурою – віддієслівні похідні) характеризують персонажів, розкривають їхній внутрішній світ. В оповіданні «"Уміркований" та "щирий"» письменник пише про *Недотóркано́го*: «Той самий, що був у нас торік на Великдень і мало не побився з справником за те, що цей назвав українську мову «великоруським наречием». Такий високий, здоровенний чолов'яга з довгими козацькими вусами. Раз у раз ходить в вишиваній сорочці з стьожкою» [3, с. 457]. Прізвицько *Недотóрканий* походить від полісемічного віддієслівного апелятива й означає «людину, яка не терпить стосовно себе жартів, фамільярності у поведінці, критичних зауважень» [СУМ V, с. 301].

Прізвицька в ранніх творах письменника мають прозору етимологію, через яку автор розкриває внутрішній стан людини, посилюючи

експресивність зображення: *Задрипаний, Сінайлов, Копанка* (той, хто «копає», гребе під себе); *Товстогуб, Босий, Живчик, Кендюх, Долото, Голуб, Чапля, Василь Курка, Данило Струк*. Антропоніми даного типу переважно утворені внаслідок онімізації апелятивної лексики. Більшість антропонімів Винниченкового ономастикону мають конотативний відтінок. Характерно, що конотативність засвідчується: 1) належністю оніма до художнього твору, що накладає свій додатковий відтінок на художню лексему; 2) актуалізацією конотативної семи [8, с. 218].

Аналізуючи особливості функціонування одночленної антропонімної моделі в прозі В. Винниченка, доцільно зазначити, що найпоширенішими серед однокомпонентних антропонімів виступають відапелятивні оніми. Саме цей принцип номінації (онімізація апелятивів) дає змогу об'єднати в одне семантичне ядро доантропонімне й відантропонімне значення оніма. Доантропонімна семантика пов'язує читача з денотатом, відантропонімна – розкриває зміст лінгвального знака, виступає створенням ситуативно-мовленнєвих і контекстуальних конотацій власної назви [8, с. 217].

Оніми, потрапляючи в художньо-образний мікро- і макроконтраст, можуть переосмислюватися й набувати експресивної виразності, естетичної значущості. Стилістично-функціональне навантаження кожного з онімів виявляється в контексті конкретного твору, циклу творів чи усїєї творчості. Антропоніми залежно від свого походження, асоціативних зв'язків, контексту набувають вторинних, додаткових значень і, крім номінативної функції, виконують ще й характеризуючу функцію. Добором антропоформул письменник передає широку інформаційну та емоційну амплітуду за різними параметрами. Таким чином, оніми в художньому творі, крім інформативної та експресивної, виконують і текстотвірну функцію і стають потужним засобом організації тексту.

У канві художніх текстів власні найменування, зокрема антропоніми, мають різний ступінь інформаційної та семантичної насиченості. Ці оніми вказують на стать, етнічну належність, вік, соціальний статус, стосунки між персонажами, виражають зовнішні та внутрішні ознаки об'єкта номінації, ставлення до нього автора чи інших осіб. За допомогою добору антропоформул письменник може передавати цілу низку характеристик персонажів твору.

З позицій власне стилістичних у використанні власних імен людей повинні гармонійно узгоджуватись і традиція, і паростки нового в свідомості й почуттєвій сфері українського народу [10, с. 196].

Аналіз специфіки використання апелятивної й пропріальної лексики в прозі письменника дає можливість зробити висновок про потенційну ономастичність апелятива-знака. «Власна назва прагне вийти за межі властивому їй уживанні й розширити сферу свого впливу. Це виражається переважно в символізації власної назви, котре розуміється як втілення відповідних особливостей персонажу і ширше – відповідної ідеї» [12,

с. 222]. Зв'язок імені з ідеєю може носити більш узагальнений характер. «Власна назва фіксує не характерну рису відповідного персонажа, а деяку ідею, котра в тій чи іншій формі виражається через зображення різних персонажів, об'єднуючи їх» [Там само, с. 225].

Художній текст як засіб цілісного осягнення світу, емоційно-естетичного впливу на читача набуває нової інтерпретації, потребує глибшого вивчення мовних механізмів творчості письменника.

Таким чином, у системі ідіолекту В. Винниченка послідовно простежується тенденція наближення літературної мови до народної. Письменник використовує абстрактну лексику (переважно на позначення почуттєвої сфери: *бажання, кохання, почування, обман, розмова*). При творенні девербативів субстантивної й ад'єктивної зон використовувалися суфікси, які вживалися в літературній мові і використовувалися в говорах Південно-Східної України.

Пошуки засобів експресії в царині ненормативного призводить до активної взаємодії одиниць різних мовних рівнів і норм. Взаємодія норм української мови породжує прагнення митця до експресії на різних системних ярусах, переважно лексико-семантичному, і проміжних ярусах – словотвірному і морфологічному.

Антропонімікон прозових творів В. Винниченка становить складну систему онімів, яка разом з іншими засобами, реалізує авторські концепції світобачення, створює художній образ. Варто зазначити, що антропонімічний простір творів одного літературного жанру створює уявлення про найтипівіші підходи до номінації персонажа, а також дає змогу виділити індивідуально-авторські прийоми у використанні літературного оніма в художньому тексті. Як елемент форми, антропонім є показником ідіостилу письменника, засобом тлумачення авторського задуму.

Умовні скорочення

Vb – дієслівна основа; V – будь-яка голосна; P – лабіальна; P1 – результат консонантної альтернації (лабіальна + л); C – консонантний формант у структурі морфеми; // – символ чергування; C//C', C'//C – консонантні альтернації передньоязикових приголосних;

СУМ – Словник української мови: В 11 т. – К.: Наук. думка, 1970–1980.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайко О. Особливості творчої манери в малій прозі Володимира Винниченка //Формування і діяльність творчої особистості: матеріали Міжнародної наукової конференції. Секція І. Філологія / О. Брайко – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 1998. – С. 125–137.
2. Винниченко В.К. Краса і сила / [упоряд., авт. передм. І. Дзевєрін] / В.К. Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
3. Винниченко В.К. Раб краси: оповідання, повість, щоденникові записи / [упоряд., передм., приміт. В.Є. Панченка] / В.К. Винниченко. – К.: Веселка, 1993. – 383 с.
4. Винниченко В.К. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь» / В.К. Винниченко. – К.: Наук. думка, 1999. – 440 с.

5. Винниченко В.К. Відродження нації. – Ч. I–III. / [репринтне відтворення видання 1920 р.; відповід. за вип. Н.П. Ганник] / В.К. Винниченко. – К. – Відень, 1920. – Ч. I. – 348 с.; Ч. II. – 328 с.; Ч. III. – 542 с.
6. Винниченко В.К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Романи / [передм. Л.С. Дем'янівської] / В.К. Винниченко. – К.: Грамота, 2005. – 928 с.
7. Виноградов В.В. О языке художественной прозы // Избр. труды / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
8. Демешко І.М. Літературно-художній антропонімікон В. Винниченка // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Вип. 59. / І.М. Демешко. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 209–218.
9. Демешко І.М. Індивідуально-стильова специфіка віддієслівних дериватів у мові творів М. Чернявського // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць. – Вип. XLIII / І.М. Демешко – Херсон: Вид-во ХДУ, 2008. – С. 70–74.
10. Дудик П.С. Стилістика української мови / П.С. Дудик. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 365 с.
11. Карпенко Ю.О. Власні назви в художній літературі // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Вип. 37 / Ю.О. Карпенко. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2001. – С. 170–172.
12. Кожевникова Н.А. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // Ономастика и грамматика; [отв. ред. Л.П. Калакуцкая] / Н.А. Кожевникова. – М.: Наука, 1981. – С. 222–259.
13. Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: підручник. – [3-е вид., перероб. і доповн.] / О.Д. Пономарів. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
14. Русанівський В.М. Сила і краса (Особливості мови творів В.К. Винниченка) / В.М. Русанівський // Укр. мова та літ. в шк. – 1992. – № 2. – С. 41–46.
15. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова / О.О. Семенець. – Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
16. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови. Частина I / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 1993. – 216 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Демешко Інна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: словотвірна морфологія, ономастика, термінологія.

ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОГО МОВЛЕННЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ніна ЗАДОРЖНА (Кіровоград)

У статті розглядаються лексичні, граматичні та стилістичні особливості мовлення дітей, відображені в оповіданнях Володимира Винниченка.

Ключові слова: мовленнєве спілкування, діалогічна єдність, вербальні засоби комунікації, засоби виразності, еліпсис, повтори.

Lexical, grammatical and stylistic features of children's speech are described as reflected in Volodymyr Vynnychenko's stories.

Key words: verbal communication, adjacency pair, verbal means of expressions, expressive means, ellipsis, repetitions.

Дитина – це особливий тип мовної особистості, що формує свій особливий погляд на світ і на себе в цьому світі. Дослідники дитячого дискурсу відзначають, що образ світу, відображений у мові дітей, багато в чому відрізняється від картини світу дорослих носіїв мовної свідомості, що пояснюється особливостями мислення дітей, своєрідним їхнім світосприйманням і світовідчуттям [7, с. 316].

Вивченню дитячого мовлення, цього особливого етапу онтогенетичного розвитку мовлення дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, присвятили свої роботи визначні мовознавці, психолінгвісти, психологи й дидакти. Лінгвістичні особливості діалогічного мовлення як процесу мовленнєвої діяльності розглянуто в дослідженнях Ф.С. Бацевича, О.М. Баранова, Т.І. Винокур, Л.О. Леонової, Л.М. Михайлова, О.Ю. Моїсеєнко, Л.П. Якубинського; психолінгвістичні передумови діалогічного мовлення відображено в працях П.П. Блонського, М.І. Жинкіна, І.О. Зимньої, О.О. Леонтьєва; мовленнєвий етикет у діалогічному спілкуванні описано А.О. Акішиною, С.К. Богдан, Л.В. Лідак, С.В. Петеріною та ін. Дослідження мовлення дітей викликають значний інтерес, оскільки розширюють наші уявлення не тільки про оволодіння мовою, але й про саму мову, про її функціонування в мовленнєвій діяльності, про становлення пізнавальних та інших психологічних процесів, про їхню побудову, розширюють наші знання про людину взагалі. У лінгвістиці генезис мовлення розглядається з позиції ідей Л.С. Виготського в загальному контексті розвитку дитини, у тісному зв'язку з проблемою вікової періодизації.

На матеріалі української мови досліджувалось мовлення дітей переважно дошкільного віку, недостатньо вивчена історія розвитку дитячого мовлення, процес оволодіння зовнішньою, природною стороною мовлення, не представлена дитяча мовна картина світу. На часі всебічне вивчення дитячого мовлення і в художніх творах. Аналізу лексичних, граматичних та стилістичних особливостей діалогічного та полілогічного мовлення дітей у ситуації спілкування з ровесниками та дорослими на матеріалі малої прози Володимира Винниченка присвячена ця стаття. Оповідання про дітей і для дітей (ці твори письменника рекомендовані для вивчення учнями молодшого та середнього шкільного віку) певною мірою дадуть відповідь на питання, чи сучасні змальовані персонажі, як різняться мовлення дітей відстанню майже століття. Зрештою, відомо, що писати для дітей треба краще, ніж для дорослих. Як зумів автор проникнути в дитячу психологію, показати різнопланові характери дітей через їхнє мовлення?

Психологічні дослідження засвідчують, що обмеженість сприйняття світу дитиною тільки своїм досвідом, її нездатність уявити світ очима іншого, а тому й відсутність моделі свого співрозмовника призводить до вербального егоцентризму в дитячому мовленні, до експліцитності мовленнєвої поведінки дитини, переваги в структурі розмови висловлювань,

пов'язаних з «Я» дитини, в інструкціях партнерам комунікації, в актах погрози. Хоча дитяче мовлення не копіюється в літературних творах, а своєрідно відтворюється в них за допомогою стилістичних засобів, особливості репрезентації дитячого мовлення залежать як від образу персонажу, так і від тих художніх завдань, які поставив перед собою письменник. В. Винниченко показує своїх персонажів у незвичайних, а часто й ризикованих ситуаціях. Йому близькі маленькі "зухи" (відчайдухи, "халамидники", дитячі ватаги – "чудні", "кумедні", незрозумілі для свого оточення) [6, с. 23]. Образні засоби, що слугують для створення підвищеної емоційності дитячого мовлення, знаходять відображення в художніх творах письменника-земляка.

Уявлення дитини про світ, за словами психологів, ще не цілісне: воно сформоване у вигляді доповнень та суперечливих образів, знань, емоцій. Тому в мовленні дитини широко представлені семантичні примітиви, які, за визначенням учених, являють собою семантично елементарні концепти людської культури, своєрідний алфавіт ментальних атомів. Для дитячого спонтанного мовлення, як і для усного спонтанного мовлення дорослих, характерні такі явища, як скорочення форм слова: дивись – диви, бачиш – бач: – *Диви, Любко, диви: підходить до наших, підходить! Бач, бач?* [3, с. 143]; усичення частини слова: – *Хитро, 'ге ж?* [3, с. 96].

Головним фактором комунікативного контексту, який детермінує мовленнєву поведінку дитини в певній ситуації спілкування, є те, з ким вона спілкується – з дорослим або з однолітком. Площина стосунків з дорослим – похила, де внизу знаходиться дитина з її потребами, бажаннями, а зверху дорослий, багато в чому недосяжний та авторитетний, до якого дитина тягнеться, але дотягнутися не може. А з однолітками дитина спілкується на площині горизонтальній. Перед нею – рівна їй істота, яка так само ладна поділити цінне для неї самої прагнення до самовираження.

Спілкування дітей може відбуватися у формі діалогу або полілогу, у структурі яких виділяються монологи. Характерною особливістю творів Винниченка є те, що автор практично не вводить монологи окремих персонажів у їхнє мовлення. Натомість певна інформація передається своєрідним переказуванням змісту можливого монологу. Так, у розмові близнят про план зібрати кошти, щоб купити голубів в оповіданні «Гей, не спиться...» попередній контекст був переважно діалогічний, проте далі розмова обох персонажів передається через внутрішній монолог: Івашко трохи помовчав і почав викладати їй цей план. *Треба взяти коробочку і складати в неї всі гроші, щоб вони їх матимуть до літа. (Бо неодмінно треба, щоб до літа був голубник!) Та отак і той ... і наскладають. І на цьому замовк. Тут Любка почала кліпати очима, як прокидаючись од сну. Та це й усе? А скільки ж вони можуть наскладати в ту коробочку? Копійок з десять?* [3, с. 10].

Аналіз внутрішнього мовлення як передачі розмови двох друзів дозволив встановити, що важливими засобами відображення особливостей дитячого мовлення виступає еліпсис: *А в печері краще жити, ніж де. Ми, знаєш, викопавмо її так, щоб десь під куцем . Щоб з-під куца хід був. Та притрусимо листям та гіллям. От і шукай нас. А ми собі – овва! – сидимо під землею! Ну й що міг сказати Михась? Що правда – то правда, нічого не скажеш. От тільки що пустельниками бути – спокійніше. Назбирав собі там коріння, чи диких грушок, чи лісової ягоди та й живи. Ти нікому нічого, і тобі ніхто нічого. І пістолетів не треба. І зразу ж рушати можна було б* [3, с. 262].

Характерні риси усної розмови: візуальний та слуховий контакт, безпосередній зворотний зв'язок, який існує між дітьми, одночасний спільний досвід, важливий для певної розмови, – фактори, які впливають на зміст цього тексту: Халамидник сховався. Але, вертаючись до дороги, хлопці бачили, як він все стежив за ними очима. *І чого витріщився? Людей не бачив ,чи що? От ще, їй-богу! Вилупив очі й дивиться. Ходім аж геть туди, за той садок, щоб сховатися від цього жовтяка* [3, с. 274]. Хоч автор не надає слова комусь із персонажів оповідання – Михасеві чи Гаврикові, – проте зрозуміло, що передається розмова обох хлопчиків.

Відомо, яку важливу роль у спілкуванні дітей з однолітками в дитячому мовленні відіграють вигуки та частки, адже дитина повна експресії, її емоції швидко та яскраво спалахують. Традиційно знаками емоцій вважаються вигуки та частки. Ці засоби виразності мовлення, що засвідчують значну функціонально-комунікативну активність [1, с. 16], слугують створенню зв'язку, коли висловлюється реакція на попередню репліку: – *Ну, Гаврику, давай, мабуть, шукати краще, де печеру копати, а не жайворонків. Нерано вже. Та й хмаритись ононо починає. – А правда!*) [3, с. 275], виступають сигналом початку нової теми розмови (– *Тю, диви! Ото! Що воно таке?!*) [3, с. 179] та заповнюють паузи, необхідні для обдумування мовленнєвих ходів у відповідь (*Ну...*), коли вигуки висловлюють реакцію на побачене (*Семенець поспішно одклав убік цигарку і собі схопивсь за Костеву руку... – Ой, бий же його сила божя! Прямо як жар!*) [3, с. 290], а також слугують зв'язком висловлювань з безпосереднім контекстом ситуації (– *Ану, дай я! Ану дай!*) [3, с. 207]. Найчастіше вживані в мовленні дітей вигуки й частки а, еге, о, і та гей, овва. Позиція вигукових слів у мовленнєвих ходах дітей не фіксована, однак в оповіданнях письменника здебільшого саме вони починають висловлювання: – *Са - а! Не ходи! – Еге, " не ходи ". А діжку хто принесе? – Завтра винесеш. – Ге, "завтра". А бити кого будуть: тебе? – Я заступлюся. Їй-бо, заступлюся* [3, с. 20]; *Близня, тремтячи від хвилювання, кинулася до голубів. – Помаленьку, Вашку, помаленьку треба. Корній Іванович казав, що... – Е, Корній Іванович! Це коли чужий низько, тоді помаленьку. А коли високо, то треба, щоб він добре бачив. Я б знаєш що? Я б своїх спугнув! Нехай вони його льотом у себе закрутять. А їй-богу! Ех, чи*

пан, чи пропав, вдруге не вмирати! *Давай? Га?* [3, с. 194]. Спостерігаємо окремі випадки дитячого діалогічного спілкування, коли ці засоби виразності посідають серединну позицію: Посмітюха уїдливо засміявся: – От так перекинув! Ех, ти, крендель! "Пере-ки-ну" [3, с. 341]. Іноді трапляються діалоги, де вигуки прикінцеві: *Я такого дуба витягнув, що ой-ой-ой!* Інший приклад: – *Один день пропустимо, от біда велика!* [3, с. 316]. Для передачі особливого емоційного стану дитини слугує поєднання засобу виразності в початковій та кінцевій позиціях: *Ану, спробуй, – знову сказав Толя. – Ти ж хвалився, що будеш їздити на крижинах. Ану!* [3, с. 320].

Лексика дитячого діалогічного мовлення характеризується відношеннями повтору: – *А ти хотів би, щоб мій руб дурно пропав? – Чого дурно? Давай на мій ніжик* [3, с. 343]. Перевагу мають відношення повтору, який вживається дітьми з певною метою: при уточненні: – *Ну, давай об заклад... – раптом сказав Васько.... Посмітюха навіть не зрозумів. – Який заклад? Що достанеш рубля?...Оттого, що там лежить?! – Атож. Оттого рубля, що закинув?! Отамо, о?! – Атож.* [3, с. 353]; при перепитуванні (причому хлопці тут особливо в'їдливо допитуються, присікуючись один до одного): – *Що, Васю, що, любий? – аж підвівся Посмітюха. – Не надивився? Дивись, дитино моя, дивись, он та-ам-там він лежить. Он на тій, на тій приступочці* [3, с. 352]; для привертання уваги: – *О! Чуєте? Ну, і як достане, то я йому маю оддати пару своїх чорно-рябих... – Тих, що з синіми шийками... – вставив Задьора. – Тих, що з синіми шийками. Інших у мене немає, крендель ти* [3, с. 354]. До повтору діти вдаються і тоді, коли висловлювання не отримує ні підтвердження, ні заперечення. – *Що, Посмітюхо, взявся в боки Задьора, – пропали твої чорно-рябі? Га? Пропали? А що? Ага! А ми таки достали рубля! А що?* [3, с. 371].

Дитина в спілкуванні з однолітками виступає як суб'єкт, як особа, яка живе своїм життям, як член маленького суспільства з власними інтересами та потребами, котрий завойовує своє місце в цьому суспільстві. Вона розглядає своїх однолітків як рівних партнерів спілкування, що знаходить своє відображення перш за все у вокативах. Звертаючись до своїх однолітків, діти використовують вигуки **гей, егей, агов, ну** та переважно власне ім'я адресата, а не прізвисько, як, наприклад, *Васю: Що, Васю, що, любий?* [3, с. 352, *Саню: – На, бери, Саню!* [3, с. 21]. Спостерігаємо, що іноді вживаються найменування – загальні назви, причому переважно у звертанні до дорослих: *мамо, дядю, мамалиго, мамалижко* та інші й необразливе прізвисько *Жар-птиця* хлопчика Васька, що був рудий, аж червоний: *О, Жар-птиця йде! Ти куди, Жар-птиця?* [3, с. 337]. Відзначимо, що перевага надається вигукам типу **гей, агов**, якими зазвичай починається висловлювання: – *Агов, Семене!* [3, с. 53]. Власне ім'я як вокатив в основному посідає кінцеву позицію в дитячому висловлюванні, ім'я рідко вживається на початку реплік: – *Тепер наша взяла, Любко!* [3, с. 227]; –

Давай тікати, Льоню! Га? [3, с. 231]; – *А як, Вашечку - Телесичку? Як? Як?* [3, с. 100].

Герої оповідань В.Винниченка часто послуговуються пестливими формами власних найменувань (Івашко, Льоня, Саня), в уста своїх героїв автор не вводить лайливих чи згрубілих слів, особливо при онімах, хоча подібні засоби виразності помічені в мовленні дорослих: – *Ну, гляди ж ти мені, лобуряко, як потратиш гроші, то й додому не навертайся* [3, с. 336]. Такі факти підтверджують думку про те, що споконвічна українська ментальність – "усе на світі осердечнювати й обігрівати душевним теплом" (М. Косів) – один із чинників частого вживання в дитячому мовленні різноманітних ласкавих слів, зменшувально-пестливих суфіксів [2, с. 21].

Діалогічне спілкування дітей з однолітками у творах письменника раннього періоду відзначається динамічністю. Письменник любив оповідати про сповнені ризику пригоди своїх маленьких героїв, про диваків або ж про таких дітей і підлітків, які чимось виділяються серед ровесників [6, с. 22], тому їхнє мовлення характеризується максимально великою активністю співрозмовників як у діалогах, так і в полілогах: – *От би кинути ним туди. Мабуть, перекинув би аж на той бік провалля. Задьора ... зміряв і постановив:- Ні, не перекинув би. Куди-и! І до середини стіни не достав би. Васько приплющив очі і покрутив головою. – Ой, перекинув би. – Ану! – скрикнув Посмітюха. – Давай об що, що не перекинеш. Ану!* [3, с. 341]. Водночас відносно слабо розвинута змістовна сторона спілкування: його зміст відбиває конкретну ситуацію взаємодії. У структурі розмов дітей з однолітками переважають висловлювання, які пов'язані з "я" дитини, у яких вона повідомляє, що робить у момент розмови або що збирається зробити, що вона має, тобто переважно дитина коментує свої плани чи дії.

Проте діти у творах В.Винниченка не тільки коментують свої дії, вони активно розмовляють, з різних причин. Дитяче мовленнєве спілкування реалізується шляхом варіювання мовленнєвих актів заперечення, захоплення, компліментів: – *Та я зла не маю! Та я його слухаюсь! Та він же вже – парубок. Його, бабусю, великі парубки люблять та шанують. Єй - бо! Та він на спів первий на всю економію. От як!* – у мові малого Семена під час відвідин бабусі про старшого Семена, яким захоплювався, якого наслідував у всьому, навіть у мовленні [3, с. 56], або вибачень, побажань, погроз чи пропозицій: – *Оттакої! – дивується Ланка. – А хто ж казав, що на цей раз живою мене не випустить? Хвалився, що й сімака мого виграє, а сам тікає* [3, с. 67]. Відображаються особливості напружених або конфліктних ситуацій через мовленнєві акти подиву: – *А чого ж він не хотів?!* Або: *А ти звідки знаєш* [3, с. 108] або через заперечення і повтор, як у мовленні Семена Гедзя: – *Я, бабуню, ніколи з ним не сварюся. Я все роблю, як він каже. Я як виросту, то буду такий, як він* [3, с. 56].

Особливий інтерес викликають інструкції, основна форма реалізації яких – "Роби, як я тобі кажу"... Аналіз структур розмов дорослих,

проведених лінгвістами, засвідчує, що інструкції на виконання певної дії даються тим, хто має право, за соціальним становищем, примусити адресата виконати цю дію. Діти ж можуть звернутися до свого однолітка з інструкцією в категоричній формі, що й підтверджують персонажі Винниченкових творів: – *Та стій! От дурне...Я перестрибну і присуну до тебе свою крижину, а ти перейдеш* [3, с. 326]; – *Давай заганяти. Заходь з другого боку. Та обережно!* [3, с. 199]. Цікаво, що діти сприймають такі інструкції однолітків як належне, з боку слухача ніколи немає заперечень з приводу форми інструкції.

Психологи, як зазначає В.Федоренко, спостерегли, що хлопчики вдвічі агресивніші за дівчаток [8, с. 22]. Це виявляється як у діях, так і в словах, що вживаються для залякування й погроз. Цікавим також є інше спостереження: діти завжди жорстокіші, агресивніші, ніж дорослі, – над ними не тяжіє вплив культурних норм і тому генетична сутність їхньої особистості виявляється інтенсивніше [8, с. 22]. Компліментарні висловлювання в дитячому спілкуванні являють собою реакцію слухача на запит адресата. Ініціативна роль похвали належить адресату, який прагне отримати підтвердження своєї позитивної самооцінки з боку слухача. У дитячих компліментарних висловлюваннях, представлених у творах письменника, оцінне значення в основному реалізується за допомогою оцінних прикметників *гарний* (голуб), *добренький*, *маленький* (варіант *маненький*) (сімак), *паршива* (дівчина), які означають здебільшого позитивну, рідше – негативну оцінку, вказуючи на реальні ознаки предмета чи істоти.

Іноді успішний хід діалогу переривається внаслідок нерозуміння слухачем репліки мовця. Тоді йде або перепитування, після якого мовець повторює своє висловлювання або уточнення, далі мовцю потрібно пояснити яку-небудь частину свого висловлювання для слухача. Перепитування може приймати форму вигуків: *Ач! Хе! Ну!*, які сприймаються в таких випадках як етикетні, або форму питання: *Що? За що?* Уточнення також набуває різних форм: питання *Що? А хіба? Як?* (мовленнева ситуація, коли Ланка приносить відрізаний нею генеральський сімак: – *Як же ти його, Ланочко? Як? Розкажи ж, Меланочко, розкажи! Та гарнесенький же!.. Та товстий, у-у!*) [3, с. 8] або питання на уточнення якої-небудь частини висловлювання: – *А цебер дав би за генеральського сімака? У Гришки одвисає губа від здивування. – Який цебер?!* [3, с. 72].

Прагматичні особливості дитячого мовлення в ситуації спілкування з дорослими залежать від того, з ким спілкується дитина – зі своїми батьками чи з малознайомими дорослими. Активність дітей у спілкуванні з рідними спрямована на підтримку контакту: діти задають питання, намагаються розширити тематику розмови. Варіативністю відзначаються звертання до матері або до бабусі: *мамо, мамусю, бабо, бабцю, бабусю, бабусенько*. Спілкування з малознайомими дорослими з боку дитини пасивне. Дитина в

оповіданнях письменника-земляка в таких ситуаціях стає непевною в собі часто саме тому, що потрапляє в незвичну для неї ситуацію. Невпевненість дитини, її сумніви в собі висловлюються різними засобами: вживанням вставних слів або часток з метою підсилення мовлення: – *Може, тіточко, піднести вам?* [3, с. 114].

Вплив фактору статі на дитяче мовлення незначний. У дослідженнях з лінгвістики зазначається, що фактор статі знаходить свій вияв у перевазі в дискурсі дівчаток відношень причини та наслідку, у перевазі в структурі розмови дівчаток кооперативних мовленнєвих ходів, у більш ввічливих формах прохання дівчаток, що свідчить про більшу турботу дівчаток про свого співрозмовника [4, с. 57]. У творах В.Винниченка в спілкуванні з однолітками як хлопчики, так і дівчатка можуть виявляти себе ввічливими. Діти ситуативно емоційно вживають прямі й непрямі засоби вираження прохання: – *Де? Де? Покажи, покажи! – загаласували хлопці!* [3, с. 207]; – *Давайте грати, чи що?!* [3, с. 66].

Дитяче мовлення, представлене у творах письменника, дозволяє говорити про своєрідність дитячої мовної картини світу того часу, про особливий спосіб концептуалізації дійсності, специфічне відображення психічного стану через мовлення дітей. Дослідження особливостей відображення мовлення дітей у художніх творах Володимира Винниченка підтверджують думку про залежність репрезентації дитячого мовлення від індивідуального авторського стилю. Герої оповідань засвідчують, що дитяче мовлення зберігає мовний код рідного народу, що передається від покоління до покоління.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бацевич Флорій. Прагматика загального дейксису (на матеріалі часток сучасної української мови) // Українська мова. – 2010. – №2. – С. 15–24.
2. Богдан Світлана. У мові дітей – дитинство мови // Урок української. – 2000. – №7. – С. 17–21.
3. Винниченко В.К. Намисто: Оповідання: Для молодшого та середнього шкільного віку / Упоряд. С.А. Крижанівського. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
4. Моїсеєнко О.Ю. Фактор статі в структурі усної розмови (на матеріалі дитячого мовлення) // Вісник Київського університету. Іноземна філологія. – К: КДУ, 1998. – Вип. 27. – С. 56–58.
5. Палихата Елеонора. Лінгвістичні особливості діалогічного мовлення // Дивослово. – 1995. – № 3. – С. 29–31.
6. Панченко Володимир, Присяжнюк Світлана. Федько-халамидник та інші // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 21–24.
7. Тухарели Н.Л. Имена «вещей» в детской языковой картине мира // Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс исследователей русского языка. – М., 2001. – С. 316–317.
8. Федоренко Валерій. Чи можливий діалог між чоловіком та жінкою? // Українська мова та література. – Число 9 (409). – 2005. – С. 22–25.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Задорожна Ніна Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми історії української мови, лінгводидактики, мовної комунікації.

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ольга КИРИЛЮК (Кіровоград)

У статті здійснено дослідження мовних засобів творення комічного в публіцистичних творах В.Винниченка. Здійснено аналіз лексичних одиниць, що сприяють створенню комічного ефекту.

Ключові слова: лексичні засоби, мовні засоби, комічний ефект.

This paper studies the language means of comic creation in V.Vynnychenko newspaper works. The lexical units that promote comic effect creation are analyzed.

Key words: language means, lexical units, comic effect.

Протягом тривалого часу проблема комічного посідає особливе місце в історії європейської науки, постійно перебуваючи в полі зору дослідників. Комічне розглядають з різних поглядів: як естетичне явище, як явище художньої літератури, як особливість народної культури, а також як мовне явище. Комічне як філософсько-естетичну категорією визначає О.М.Калита, зауважуючи, що комізм „пов’язаний із певним протиріччям, що виникає або внаслідок властивостей об’єкта комічного сприймання, або в свідомості суб’єкта, тобто не лише міститься в об’єкті, але й залежить від особливостей світогляду суб’єкта, від соціальних чинників” [1, с. 7]. Як стилістичну конотацію комічне розглядає Т. А. Шульга, наголошуючи, що ця конотація „визначається тематикою, аксіологією, спрямованістю спілкування письменника зі своєю аудиторією через текст, зорієнтований на виявлення невідповідностей або ж алогічних суперечностей в реальному житті, що зумовлюють виникнення сміхового ефекту” [3, с. 3].

Проблема комічного, а також лінгвістичні засоби його вираження в художніх творах були об’єктом вивчення багатьох дослідників, зокрема, Н.Н.Бочегової, Т.О.Буйницької, О.А.Земської, П.Б.Коржевої, А.З.Леськів Е.В.Максименко, В.В.Овсянникова, В.Я.Проппа, О.Ю.Титаренко та ін. Однак і на сучасному етапі розвитку лінгвістики вивчення мовних засобів створення комічного ефекту залишається актуальним.

Сучасна наука розглядає термін “комічне” як родове поняття на позначення різноманітних явищ, здатних викликати сміх. При цьому комічний ефект може створюватися будь-якими мовними засобами. Серед виявів комічного дослідники виділяють гумор, іронію, сатиру та сарказм.

Об’єктом лінгвістичних досліджень комічного в художній літературі стають мовні засоби творів різних жанрів – сатирико-гумористичних,

політичного роману, гуморесок, пародій, ліричних творів та ін. Показовою в цьому плані є публіцистична спадщина Володимира Винниченка.

Метою пропонованої статті є вивчення лексичних засобів творення комічного в публіцистичних творах В. К. Винниченка. Об'єктом дослідження стали мовні засоби створення комічного ефекту у двох статтях автора – „Одвертий лист дрібного буржуа” та „Одвертий лист до М.Горького”. Загальний „знущальний” зміст згаданих творів і визначає набір певних лексичних засобів, що сприяють оптимальному вираженню „негативного” авторського ставлення до опонентів.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

- 1) систематизація мовних засобів створення комічного ефекту в пропонованих статтях;
- 2) здійснення аналізу лексичних одиниць, що сприяють створенню комічного ефекту у вираженні негативного ставлення до опонента.

Виділяють загальні особливості мовних одиниць, які є засобами творення комічного. Так, О.А. Шумейко зазначає, що „мовні засоби як конструктивні елементи поетичного образу, який реалізує комічне (гумористичне, іронічне, сатиричне, саркастичне) начало, характеризуються правилами поетичної граматики, серед яких порушення усталеної в мові традиційної сполучуваності слова, поєднання різностильових мовленнєвих шарів, відхилення від словотворчих, морфологічних норм тощо” [4, с. 7].

Аналізований матеріал засвідчує актуалізацію для творення різних видів комічного таких лексичних шарів, як оцінна лексика, поетичні новотвори, росіянізми, фразеологізми, лайлива лексика та ін.

Оцінна лексика. У зазначених творах спостережено використання автором різних шарів оцінної лексики, причому як літературної, так і розмовної.

Гумористичному контексту властиві певні параметри лексичної **синоніміки**. Зокрема це помітно у використанні автором засобів звертання до опонентів. Так, в „Одвертому листі дрібного буржуа” для вираження фамільярності письменником уведено такий синонімічний ряд стосовно опонентів – критиків роману „Сонячна Машина”: *хлопці, голуб'ята, хлопчаки, хлопчата, голуб'ята мої, сердега* та ін. Наприклад: *Та де ж і коли, у якій країні ви бачили, хлопці, таку дрібну буржуазію...*(ЛБ, с. 184). *Хоч ви й кажете, що читали „Сонячну Машину”, та я вам, голуб'ята, раджу іще раз її прочитати* (ЛБ, с. 184). *Та як же смієте ви, хлопчата, ганьбити отою гидотною „Сонячною Машиною” наше чесне ім'я?!* (ЛБ, 185). *Та й навіть не саму формулу, голуб'ята мої, бо вона ж там є у цьому романі* (ЛБ, с. 186). *Сердега Демченко цілий перший том проблукав...* (ЛБ, с. 188).

Такі лексичні одиниці підкреслюють бажання автора вказати на недосвідченість опонентів, їхню певну непрофесійність. Про це свідчать й інші характеристики. Наприклад, стосовно опонентів автор використовує іменник **паламарі** (паламар – служитель православної церкви, що

допомагає священику під час богослужіння; дячок, псаломщик, причетник, дяк, псаломник [2, с. 517]), протиставляючи їх іншим – „не-паламарям” – тобто усім тим, хто „адекватно” сприймає роман „Сонячна Машина”: *А ви, паламарі, слухаєте, кліпаєте... вухами і, не чуючи ні дзвону своєї дзвіниці (не комуністичної, а Демченкової), ні барабану, плюєтесь і всі ці химери скидаєте нам...* (ЛБ, с. 187). Винниченко вдається до іронічного порівняння – „коли ж **паламарі** на тій підставі, що вони теж уміють співати .. на крилосі, беруться бути експертами та суддями опери, то результати бувають точнісінько такі самі, як із вашою експертизою над „Сонячною Машиною”. Інколи автор увиразнює комічний ефект використанням у звертаннях епітетів: *бідлашні, бідні, кумедні*. Наприклад: *А бідлашні паламарі скільки не шукали, скільки не придивлялись, - нема ніякого пролетаріату в книзі!* (ЛБ, с. 188). *Прочитати цю книгу, а потім послухати цих кумедних прокурорів, так у кожній порядній, мирній тверезої людини ... в мозку все перекрутиться* (ЛБ, с. 183).

Показовим є використання на позначення процесу вивчення критиками роману „Сонячна Машина” дієслів з відтінком зниженості як синонімів до слова „читати”: *проблукав, пролазив*. Наприклад: *А подивіться на цю реальність в образі паламарів: читають, лускають насіння і крізь зуби зневажливо чвиркають...* (ЛБ, с. 189). *Сердега Демченко цілий перший том проблукав і аж десь на 250-й сторінці надибав на якийсь пролетаріат, та й то такий миршавий, що тільки плюнув Демченко і пішов на свою дзвіницю* (ЛБ, с. 188). *Те саме ж і з Річицьким вийшло, хоч він аж усі три томи пролазив од краю до краю* (ЛБ, с. 188).

Такий негативний відтінок притаманний й іншим дієсловам, за допомогою яких здійснюється характеристика діяльності опонентів: *одпльовуватись, плюнувши, чвиркають, примостити, накидали*. Наприклад: *Не знаючи, куди примостити цю книгу, накидали її... дрібній буржуазії!* (ЛБ, с. 183); *... читають, лускають насіння і крізь зуби зневажливо чвиркають...* (ЛБ, с. 189); *От прочитали ви чи не прочитали ... „Сонячну Машину”, звичайної формули не знайшли і зразу ж давай одпльовуватись: тьху на тебе, дрібно-буржуазна нечиста сило!* (ЛБ, с. 186); *Та й собі плюнувши, пішов до Демченка на дзвіницю* (ЛБ, с. 188).

У створенні комічної оцінки автор вдається до зіставлення поведінки людей з поведінкою тварин. Така зооморфна семантика спостерігається в „Одвертому листі до М.Горького”. Досягнення зазначеного ефекту ґрунтується переважно на використанні відповідних лексем, що мають звуконаслідувальне походження і використовуються для характеристики дій, вчинків опонента: *гарчить, гаркнули, закрятати* та ін. Наприклад: *Бо Вами ... кермують не дані науки й життя, а оця „барська антипролетарська ідеологія”, оця великодержавницька ідеологія власника, оця психіка зоологічного націоналізму, що просто гарчить у душі...* (ЛГ, с. 195) *І тільки Ви перший зробили це і гаркнули: „Не было, нет и*

быть не может! Не разрешаю!» (ЛГ, с. 197). ...коли мали змогу **закрякати** *оте старе-старе „Не было, нет и быть не может»...* (ЛГ, с. 198).

Вдається автор і до використання слів із суфіксами демінутивності. Наприклад: *Одрізайте собі на здоров'ячко не тільки ноги, а й голови* (ЛБ, с. 189). *А тут раптом задумала собі купка людей міждержавну інтригу і за якийсь десяток-другий років взяла й створила з частини одного неподільного народу цілком новий, штучний народ* (ЛГ, с. 193).

Також саркастична конотація виникає тоді, коли письменник навмисне вдається до обігрування образу буревісника, перенісши його на самого Горького. Автор здійснює протиставлення цього образу (з характерною для нього семантикою – „визволителя поневолених народів”) символу „чорного ворона”. Однак при цьому вдається до „зниження” семантики останнього, шляхом використання епітетів *смішний* і *анахронічний* та дієслова *закрякати*: *А Ви самі, громадянине Горькій, ... з того буревісника визволення поневолених народів ... перевернулися на смішного, анахронічного чорного ворона валуєвицини, коли мали відвагу закрякати...* (ЛГ, с. 198). Варто наголосити на вживанні саме дієслова *перевернулися*, що є певним натяком на образ *перевертня* (за народними повір'ями – людина, чаклуванням обернута на тварину або предмет; вовкулак; нечиста сила, що прибрала вигляду кого-, чого-небудь; людина, що зрадила свої переконання [2, с. 561]), що певним чином підсилює зооморфну конотацію.

Росіянізми. Прийом використання росіянізмів спостережено саме в „Одвертому листі до М.Горького”. Адже приводом створення листа стало зауваження М.Горького про те, що „знаходяться дурні та злочинні люди, які в'явили собі, ніби українське „наречіє” є справжня мова і на цій підставі переслідують руську мову, руську культуру та руських людей в Україні” (ЛГ, с. 191). Це дає підстави кваліфікувати використання Винниченком таких лексичних одиниць як своєрідних ключових слів, які виражають зіткнення двох культур, ідеологій – української та російської. Наприклад: *...Англія, за прикладом Німеччини, теж хоче „отторгать” і „расчленять” Росію* (ЛГ, с. 193). Спостережено також прийом уведення цілих висловів російською мовою: *„І тільки Ви перший зробили це і гаркнули: „Не было, нет и быть не может! Не разрешаю!»* (ЛГ, с. 197); *Пам'ятаєте, як ...у розмовах за мною вигукували: „Прекрасный язык! Милый язык! Люблю! Давайте, давайте издавать!”* (ЛГ, с. 194). Показовим є застосування фонетичного принципу передачі слів російської мови за допомогою літер української абетки. Наприклад: *Взяли німці мапу Росії, єдиної та неділімої...* (ЛГ, с. 192); *Українські працюючі маси, ховаючи буревісника, мають право вимагати хоч цього від його* (ЛГ, с. 198); *Ви на це відповіли, що дивуєтесь, для чого люди намагаються з „наречія” робити мову...* (ЛГ, с. 191).

Фразеологізми. У досліджуваних творах спостережено активне використання автором фразеологічних одиниць, що також сприяє

створенню оцінної характеристики об'єкта: *Ми ж такі герої, а про нас а-ні-теленя* (ЛБ, с. 186); *А з пролетаріатом чиста халена в бідних хлопців приключилася* (ЛБ, с. 188); *А тоді вже можете собі й у свої демченківські дзвони калатати, й у барабани бити, і пролетаріатові своєму голову макітрити* (ЛБ, с. 189); *Бачите, хлопці, крім того, що в політграмоті ви вовка не з'їли, але, як гарненько причитатись до вашого писання, то з його видно, що не духом, не психікою ви комуністи, а службою* (ЛБ, с. 186); *Чи збиває вас з панталіку, що все таке реальне в романі?* (ЛБ, с. 187).

Письменник вдається до використання фразеологізмів також і для характеристики власного сприймання діяльності опонентів: *Але, прочитавши після того писання отих прокурорів, аж очі випріщив: чи я – дурний і читати не вмю, чи оті хлопці ще не навчилися ні читати, ні розуміти* (ЛБ, с. 182). *Прочитати цю книгу, а потім послухати цих кумедних прокурорів, так у кожної порядної, мирної й тверезої людини або волосся догори полізе або в мозку все перекрутиться* (ЛБ, с. 183). *Як видно кожному не-паламареві, вся книга повна того пролетаріату, як гарбуз насіння* (ЛБ, с. 188)

Для створення комічного ефекту автор зрідка звертається до прийому контамінації фразеологічних одиниць, а саме телескопічного способу, який виявляється в складанні початкового елемента однієї фразеолексеми з кінцевим елементом іншої, наприклад: *А ви, паламарі, слухаєте, кліпаєте... вухами...* (ЛБ, с. 187). Відбувається поєднання двох фразеологізмів *кліпати очима* (виявляти збентеження, розгубленість) та *хлопати вухами* (не розуміти).

Спостережено й творення *афоризмів*, що свідчить про глибокий життєвий досвід автора, його філософське, іронічне осмислення життя. Наприклад: *... громадянин Горькій, ...Ви вважаєте українську мову за „наречіє”. Ви можете собі вважати, що Дніпро впадає в Москва-ріку, - від цього Дніпро в Москва-ріку не впаде і ніякої географічної пертурбації не станеться* (ЛГ, с. 191).

Лайлива лексика. Зрідка автор вдається до використання ненормативних лексичних одиниць. *Куди ж її, чортову рахубу, примостити?! (ЛБ, с. 186). Бо виходить, що все те страхіття та паскудство, що проповідує „Сонячна Машина”, є ідеали й проповідь... дрібної буржуазії! (ЛБ, с. 183) Яка ж це в чортового батька пролетарська література! (ЛБ, с. 188). Геть к чортам свинячим таку літературу! (ЛБ, с. 189). Та як же смієте ви, хлопчата, ганьбити отою гідотною „Сонячною Машиною” наше чесне ім'я?! (ЛБ, с. 185). І все ж отто через те, що в тій чортовій книзі ні дзвіниці тобі, ні барабана немає, - ні зорієнтуватися ні на що, ні під що марширувати (ЛБ, с. 188).* Інколи спостерігають авторські новотвори: *кричущо-дурнувати* (ЛБ, с. 186).

В „Одвертому листі дрібного буржуа” для посилення комічного ефекту письменник вдається до уведення в текст анекдоту.

Отже, результати дослідження мови творів Володимира Винниченка „Одвертий лист дрібного буржуа” та „Одвертий лист до М. Горького” засвідчили використання письменником різних лексичних засобів творення комічного, серед яких переважає оцінна лексика. Показовим є також використання фразеологічних одиниць та росіянізмів.

Умовні скорочення

ЛБ – Винниченко В. Одвертий лист дрібного буржуа // Винниченко В. Публіцистика / Винниченко В. – Нью-Йорк – К.: ІН НАНУ, 2002. – С.182–189.

ЛГ – Винниченко В. Одвертий лист до М. Горького // Винниченко В. Публіцистика / Винниченко В. – Нью-Йорк – К.: ІН НАНУ, 2002. – С.191–198.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Калита О.М. Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / О.М. Калита. – К., 2006. – 20 с.

2. Новий тлумачний словник української мови. У 3-х томах. Том другий / Укладачі: В.В.Яременко, О.М. Сліпушко. – К.: Аконт, 2006. – 926 с.

3. Шульга Т.А. Гумористичний компонент у семантиці лексичних і фразеологічних одиниць мови творів Євгена Дударя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т. А. Шульга. – К., 2009. – 22 с.

4. Шумейко О.А. Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / О.А. Шумейко. – Харків, 2007. – 22 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кирилюк Ольга Леонідівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: ономастика, словотвір, морфологія української мови.

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ СЛОВОФОРМ МІСЦЕВОГО ВІДМІНКА В ЛИСТАХ В. ВИННИЧЕНКА

Світлана КОВТЮХ (Кіровоград)

У статті досліджено особливості використання словоформ місцевого відмінка в епістолах В.К. Винниченка, зокрема семантико-синтаксичні функції, уживання відмінкових закінчень, прийменників, у тому числі і з топонімами, тощо.

Ключові слова: епістолярний стиль, епістола, місцевий відмінок, словоформа.

The article runs about the peculiarities of the use of the wordforms locative case of the in the epistles by V.K. Vynnychenko. The author considers semantics and syntactical functions of the use of the adjectives case endings including toponyms.

Key words: epistolary style, epistle, locative case, wordform.

Епістолярна спадщина письменника, громадського й політичного діяча В.К. Винниченка завжди перебуватиме в колі наукових зацікавлень літературознавців, істориків, політологів, мовознавців, митців, оскільки дає

неоціненне джерело фактів, ідейно-художніх концепцій, творчих уподобань, політичних, соціальних, культурних, літературознавчих оцінок тощо. Можливо, ми ще станемо свідками публікацій нових віднайдених листів цієї непересічної особистості, які додадуть нових мазків, нового колориту до її творчого, соціального, а зрештою, і до індивідуально-людського портрета.

У доробку В.К. Винниченка є й літературні твори у жанрі листів („Листи до юнака”), і публіцистичні публічні звернення в пресі до народу („Лист до українських робітників і селян”, надрукований уперше в газеті „Нова доба” (Відень) 23.10.1920 р.), й епістоли до окремих діячів („Лист В. Винниченка до А. Приходька”, “Одвертий лист В. Винниченка до М. Горького” (1928 р.)), і послання до керівних органів та вождів СРСР („До Політбюро ЦК КП(б)У” (1933)), і напівділові-напівособисті листи до видавців (наприклад, до Д. Нитченка), і власне приватні послання інтимного характеру (до дружини Р. Ліфшиць) тощо, написані протягом 1902 – 1951 рр. Листи віддзеркалюють живе мовлення письменника, яке акумулює певні норми протягом окремого півстолітнього синхронного зрізу. З одного боку, людина обдумує текст епістоли (бо робота зі словом для митців – постійний творчий процес), а з другого – цей жанр, як правило, додатково не редагується, тому в текстах фіксуються розмовні, просторічні, діалектні мовні явища, тобто факти повсякденного спілкування особистості.

У текстах листів реалізуються комунікативно-прагматичні та лінгвостилістичні аспекти. Епістоли використовуються в усіх без винятку писемних стилях: офіційно-діловому, науковому, публіцистичному, художньому, конфесійному. Тому частина мовознавців не виокремлює епістолярний стиль (О.М. Гвоздев, І.Г. Чередниченко, О.Д. Пономарів, С.Я. Єрмоленко та інші). Такі дослідники, як В.Л. Наєр, Т.В. Радзієвська, С.Й. Гіндін, епістолярні тексти кваліфікують як міжстильове явище, яке функціонує в межах того або того стилю чи взагалі не обмежується певними функціональними рамками. Епістолярний стиль як окремий визнають О.І. Єфімов, К.В. Ленець, Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько, П.С. Дудик та інші [Наприклад: 8, с. 295–302]. Проте ця проблема багатоаспектна й неоднозначна, потребує спеціальних кваліфікованих досліджень. Не можна відкидати й того аргументу, що з розвитком засобів комунікації, зокрема мобільного зв'язку та інтернету, майже ніхто не зберігає електронних листів, СМС тощо, письменники працюють за комп'ютерами, і зникає таке літературознавче поняття, як чернетка, перший, другий і т. д. варіанти літературного твору. Традиція обміну рукописними епістолами – в основному залишається в минулому. Тому не втрачає актуальності студіювання епістолярної спадщини непересічних діячів не тільки з поглядів історичного, літературознавчого, а й мовознавчого, бо листи – це матеріальні свідки зародження, становлення, функціонування, занепаду, відходу на периферію, зрештою, зникнення живих мовних явищ, процесів, фактів, утворень тощо.

Мета статті – дослідити особливості використання слів місцевого відмінка в епістолах В.К. Винниченка. Реалізація цієї мети передбачає розв’язання таких завдань: 1) вивчити проблему виокремлення локатива в українській мові; 2) з’ясувати семантико-синтаксичні функції місцевого відмінка в листах В.К. Винниченка; 3) встановити, які закінчення та прийменники поєднуються в розглянутих словосполученнях.

В українській науці місцевий відмінок уперше під назвою „Сказате(л)ный падеж” виокремив М.Г. Смотрицький у праці „Грамматіки славенския правілноє синтагма” (Єв’є, 1619) [7, с. 54]. Дослідник спадщини М.Г. Смотрицького Н.О. Засадкевич помилково вказував на те, що в значенні місцевого відмінка терміносполучення „сказательный падеж” раніше використав Максим Грек [5, с. 67]. Проте Г.В. Ягич відновив історичну справедливість, спростувавши таку гіпотезу [9, с. 585–586]. У різних виданнях українських граматик послуговувалися також іншими термінами для позначення цього відмінка: предложный, изъяснительный, местный, локатив (від лат. locativus) тощо.

Місцевий відмінок у вітчизняній лінгвістиці досліджували Є.К. Тимченко, А.Ю. Кримський, С.П. Бевзенко, **І.К. Кучеренко**, **І.Г. Матвійс**, **Н.М. Сологуб**, **А.П. Грищенко**, **М.Я. Плющ**, І.Р. Вихованець та інші. У наукових джерелах найчастіше зазначають, що локатив у сучасній українській мові вживається виключно з одним із п’ятьох прийменників (*на*, *у* (*в*), *при*, *по*, *о* (*об*)) і має обставинне, об’єктне, рідко – атрибутивне значення (останнє на кшталт *колега по роботі*).

У монографіях „Система відмінків української мови” (1987 р.) та „Частини мови в семантико-граматичному аспекті” (1988 р.) І.Р. Вихованець не зараховує локатив до системи відмінків сучасної української літературної мови, зазначаючи, що він „найповніше виявляє нейтралізацію відмінкової форми. Відмінкове закінчення нейтралізоване в прийменниковому місцевому відмінку не тільки функціонально, а й формально, про що свідчить, зокрема неможливість його вживання без прийменників. ...У граматичній системі української мови місцевий відмінок є єдиним колишнім відмінковим компонентом, який майже абсолютно позбавлений власне-відмінкових ознак” [2, с. 189].

Була ще спроба надати місцевому відмінку статусу безприйменникового, при цьому вживані з ним прийменники кваліфікувалися як дієслівні постфікси, таким чином семантична система відмінків сучасної української літературної мови в цілому набувала характеру безприйменникової [3, с. 62].

Проте пізніше І.Р. Вихованець реабілітував локатив як виключно прийменниковий і повернув його до системи відмінків української мови з певними зауваженнями, указавши, що не всяке використання слів місцевого відмінка стосується власне-відмінкового вжитку: „До власне-відмінкових функцій потрібно зарахувати тільки ті семантико-синтаксичні

функції місцевого відмінка, які зумовлені семантико-синтаксичною валентністю предиката й пов'язані з надкатегорією субстанціальності (значенням предметності) в її варіаціях статичної й динамічної локативності, інструментальності, об'єктності й суб'єктності. А досить продуктивні обставинні значення форм місцевого відмінка виходять поза межі семантико-синтаксичного іменникового функціонування й засвідчують синтаксичний ступінь переходу іменників у прислівники" [4, с. 79].

У листах В.К. Винниченка найчастіше фіксуються словоформи місцевого відмінка з первинною семантико-синтаксичною функцією статичної локації: *Пусто мені було на полянці, не вистачало когось, при кому я себе почував дома скрізь. Тепер лежав на ліжку і думав, як пусто й сиротливо й у нашій хатинці без тебе* (Ліфшиць, с. 66). Трапляється подвійне вживання форм локатива з метою уточнення місця, про яке йдеться: *Чи не можна б [влаштуватися дружині на роботу – С. К.] у Катеринославі при госпиталі?* – 24–VIII–[1914] (Ліфшиць, с. 71).

З ойконімами в локативній функції вживається прийменник *в* (*у*), до речі, автор дотримується правил милозвучності: *Мені здається, що то я в Києві, що то моє діло десь там ходить, подає прохання, сидить над книжками* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 68). *Катерина в Твері* – 28–XI–14 (Ліфшиць, с. 77). *Цьому ще сприяло те, що Н[адя] (як вона виказує) нічого не забула того, що почувала в Парижі* – 29–XI–14 (Ліфшиць, с. 79). *А в Женеві все-таки є знайомі, у яких зможу позичити (якщо зможу!)* – Є. Чикаленку Капрі 9–V–08 (Листи, с. 450). *Тоді я через своїх знайомих у Петербурзі звернувся до д. П'ятницького* – Відкритий лист до М. Горького (Листи, с. 459). Цілком природно вживається словоформа місцевого відмінка з прийменником *на*, утворена від незмінюваного топоніма на позначення острова: *Боячись, що лишусь на Капрі без копійки, я завтра виїжджаю в Женеву* – Є. Чикаленку Капрі 9–V–08 (Листи, с. 450); з географічною назвою території в межах Росії: *...Чоловік на Кубані* (Ліфшиць, с. 77).

Прийменник *в* (*у*) використовує В.К. Винниченко в поєднанні з топонімами на позначення частин світу, країн: *Всі видавці в Європі мають юридичне право видавати українських авторів без виплати їм гонорарів* (Олесь, с. 30). *Але що робити в тій Америці?* (Нитченко, с. 25). *Ви пройшли цю муку і самі знаєте, яка це легка справа тут, у Німеччині* (Олесь, с. 31). *Як Вам живеться в Чехії?* (Олесь, с. 31). *І коли б мої противники-однобічники могли бути об'єктивними, вони повинні були б визнати, що я в 1920 році виступив у тій ролі, яку в 1948 році взяли на себе в Чехо-Словаччині Бенеш та Ян Масарик* (Нитченко, с. 28).

Але з назвою рідної Батьківщини у формі місцевого відмінка В.К. Винниченко вживає тільки прийменник *на*: *Я хочу цього літа зайнятися вивченням аграрних робітників. Для цього мені потрібно бути на Україні в середині травня, коли починають виходити з сіл „на заробітки”*

– М. Горькому 12 квітня 1909 р. (Листи, с. 454). У „Листі до Редакції”, написаному в Мужені в червні 1948 року, письменник дев’ять разів використовує словоформу локатива *на Україні* (у тому числі двічі в цитованих посланнях до нього від співвітчизників): *А на Україні хоч і була така сама постійна пропаганда і лайка большевиків, українці мали в підпіллі мої книги, моє слово, розповідання про мене людей, не ворожих до мене, і, значить, могли самі скласти про мене свою думку* (Нитченко, с. 29). Але головне є в тому, що цим визнанням вони б визнали правильність моїх соціальних і національних позицій і неправильність своїх; тим самим вони повинні були б внести поправки в свої класові соціальні позиції і тим самим визнати справедливість моєї критики їхньої політики як **на Україні**, так особливо **на еміграції** (Нитченко, с. 28). Незвичною для сучасної літературної норми є остання словоформа. У вказаній епістолі вона використана чотири рази В.К. Винниченком і двічі в цитатах дописувачів. Паралельно зафіксовано „в еміграції” – чотири авторських формовживань. Засвідчена також форма місцевого відмінка, неприйнятна сучасній системі словозміни – „на вигнанні”. Локативна конструкція „на Україні”, на думку переважної більшості вітчизняних дослідників, є пережитком колоніального минулого нашої Батьківщини, що знайшло віддзеркалення й у відмінковій парадигмі пропріального субстантива на позначення назви нашої країни.

У публікації „Думки наррозхрист”, уміщеній в „Українській Газеті” 22 лютого 1996 р., П.А. Загребельний згадував, як у дитинстві поставив питання своїй сільській учительці: чому кажуть „на Україні, але в Америці, у Франції”. Вона відповіла, що така конструкція „вживається за аналогією на Уралі, на Кавказі, на Кубі, на Мадагаскарі, бо Україна здавна сприймалася всіма (всіма!? – риторичне питання О.Д. Пономарева) мовби піднятою над материком і над світом завдяки своїй історії, своїй первородності в усьому слов’янському світі. Звідси також походить і її мовби острівна відокремленість від усіх сусідніх держав, її історична самотійність”. На думку О.Д. Пономарева, „та вчителька була неабияка патріотка і ... намагалася хоч у такий емоційний спосіб зберегти у своїх учнів любов до рідної землі”.

Полемізуючи з П.А. Загребельним, який до руйнівників духовності зарахував мовознавців, що рекомендували в офіційному вжитку форму *в Україні* замість *на Україні*, О.Д. Пономарів розглядає письменникові аргументи, зокрема посилення на народні пісні, цитати Т.Г. Шевченка, М.С. Грушевського, І.І. Огієнка з книги „Українська культура” (1918 р.), де зафіксовано „на Україні”. Проте професор І.І. Огієнко з 1918 р. починає глибоко досліджувати це питання, з 1933-го до 1939 року видає у Варшаві науково-популярний місячник „Рідна мова”, у якому 1935 року (ч. 2, с. 67–72) у статті під промовистою назвою „В Україні, а не на Україні” зазначає: „Коли говоримо про докладно окреслену територію, як закінчене ціле, або про самотійну державу, тоді завжди вживаємо прийменник *в* чи у

(а не на): в Австрії, в Америці, в Румунії, у Франції, в Польщі, в Росії і ін. Що ж до прийменника *на* з місцевим відмінком, то його вживаємо при географічних назвах на питання „де?” тільки тоді, коли територія, що про неї йдеться, не окреслена докладно, не самостійне ціле, тільки складова частина якоїсь держави: *на Поділлі, на Полтавщині, на Київщині, на Волині, на Буковині...* До непродуманих традиційних форм належить і вислів *на Україні*, що має в нас прецікаву історію... Цілі віки ми чули то *на Ukrainie*, то *на Ukraine*, а тому й зацепили собі це *на Україні* як своє власне, зовсім забувши про його історичне походження й не відчуваючи, що це власне *на* – болюча й зневажлива ознака нашого колишнього поневолення... Стара наша Русь, чи Малоросія, складалася з кількох частин: Галичина, Волинь, Поділля, Україна (головно Київщина). Хто слова „Русь” чи „Малоросія” вживав на означення цілого народу, для того Україна була тільки частиною; це, скажемо, завжди бачимо в XVII–XVIII віках, наприклад, в універсалах Богдана Великого або в літопису Величка й ін. Україна мислилась тоді частиною цілого народу, Руси, а тому вираз *на Україні* був нормальний... Але вже за старих часів дехто розумів Україну значно ширше, а тому й писав *в Україні*... Шевченко у своїх творах звичайно мислив Україну як назву для всього нашого народу, а тому й уживав на питання „де?” місцевого відмінка з прийменником *в*: *У нас в Україні* старий Котляревський отак щебетав. Було колись *в Україні* лихо танцювало. На весь світ почули, що діялось *в Україні*. Виріжуть гайдамаки ворогів *в Україні*. Сю ніч будуть *в Україні* родитись близнята. Мені однаково, чи буду я жити *в Україні* чи ні; також на питання куди?: *В Україну* ідіть, діти, *в нашу Україну*. Сини мої, летіть *в Україну*. Линуть *в свою Україну* тощо... Але звичайний традиційний погляд, що Україна – то частина другої держави, несвідомо захоплював і Шевченка, чому й він нерідко писав *на Україні, на Україну*.

Коли ж так, то мусимо змінити стару граматичну форму й уживати тільки *в Україні, в Україну*, викинувши остаточно з нашого вжитку граматичну ознаку нашого колишнього поневолення” [Див.: 6].

У листах В.К. Винниченка зафіксовані словоформи місцевого відмінка, уживані у вторинній семантико-синтаксичній функції динамічної локації, коли від дієслів на позначення руху залежить конструкція з прийменником *по*: *Дзвінко й сухо цокотять за вікнами ноги проходжих по дошках* – 21–VIII–14 (Ліфшиць, с. 71). *З якою охотою я походив би з тобою по милих, затишних улицах Києва!* – Вечір. 18–VIII–14 (Ліфшиць, с. 69). *Якби я справді зійшов на нездоровий шлях, то вже так і йшов би по йому, а то ж в один і той же місяць написав і „кривляння”, і „чудове”, і форма, і зміст їх рідні, тільки одне удалось, а друге ні* – Є. Чикаленку (Листи, с. 448).

Форми локатива досить часто позначають часові (темпоральні) відношення, що відображено в епістолярії досліджуваного письменника: *Все це вона мені вияснила, як прийшла до мене о 6-й год[ині]* – 29–XI–14

(Ліфшиць, с. 79). Після мого виступу в липні 1947 року перед членами українських паризьких організацій до мене весь час аж досі надходять листи від багатьох членів української еміграції, а надто нової... (Нитченко, с. 26). Прошу відповісти швидше, бо десь у **перших числах** травня виїду з Парижа і поки матиму змогу дати нову адресу, пройде багато часу (Олесь, с. 30). **На днях** Горький прочитав переклади „Голоти”, „Голода” й інші. – Є. Чикаленку, Капрі 1–V 1908 (Листи, с. 446). Війна підвела лінію під все, що було до неї, і все те зосталось позаду, воно вже старе, неначе **в минулому столітті** – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 67).

Однією з вторинних семантико-синтаксичних функцій місцевого відмінка є інструментальна, виражена, як правило, конструкціями з прийменниками *на, по*: *Вона обіцяла зайти до мене сьогодні від 10 до 12-ої ранку, але от не прийшла і навіть не подзвонила **по тел[ефоні]**, як обіцяла...* – 29–XI–14 (Ліфшиць, с. 79).

Для прийменникових форм місцевого відмінка характерна також синтаксична функція обставини способу дії, такі приклади є і в листах В.К. Винниченка: **В первісній редакції** вони рішуче відмовились видати її, бо, – казали вони, – українці-емігранти були б дуже невдоволені нею й потроцили б ті кіоски та книгарні, в яких продавалась би моя брошура („Розлад і погодження” – С. К.) (Нитченко, с. 26). Але ж не думаю, щоб Вам приємно було, коли б я почав писати речі **в стилі** „Мать” – Є. Чикаленку (Листи, с. 448).

Зафіксовані випадки, коли форма місцевого відмінка вживається в синтаксичній функції обставини міри і ступеня: *Отже, загубивши надію дати ґрунтовніше пояснення, але бажаючи хоч у **малій мірі** відповісти на звернені до мене запитання членів еміграції, я роблю це оцю спробу, звертаючись до Вас, Добродію Редакторе, з проханням бути справедливим та об’єктивним: даючи слово на сторінках Вашої газети людям, які в „Одвертих листах” до мене висловлюють оті обвинувачення, з яких так дивуються мої кореспонденти, дати й мені слово для відповіді людям, які мають на неї право, право українських громадян* (Нитченко, с. 27). *І то воно в **великій мірі** спричинилось до моєї спроби знайти оте погодження соціально-економічного моменту з національним, оте всебічне визволення українського народу в співробітництві з комунізмом* (Нитченко, с. 28).

Локатив виконує також функції обставини мети: *Ще раз кажу: я робив свої заходи **не в своїх особистих інтересах**, а в інтересах національно-рідних мені людей, бажаючи дати їм [нрзб.] яку-небудь поміч або втіху в їхньому тяжкому житті* (Нитченко, с. 30).

Словоформи місцевого відмінка можуть указувати на об’єкт дії: *Аж сумно, що оцінюють **по дрібницях, по неважному, неістотному** – Є. Чикаленку, Капрі 1–V 1908 (Листи, с. 445). Добре, якщо цінності поєднані **в одній особі**, але це не так часто трапляється – М. Горькому, 19 квітня (1909 р.) (Листи, с. 456). Я зовсім не належу до ліквідаторів*

революції, але й не хочу бачити в революціонерах жреців і попів – М. Горькому, 19 квітня (1909 р.) (Листи, с. 456). *А сам я надто люблю людей, надто розумію, що сенс мого життя в людях, в їх благу, надто, зрештою, я хочу торжества революції, щоб ліквідувати її і діячів її* – М. Горькому, 19 квітня (1909 р.) (Листи, с. 457). *І в філософії, і в соціальних науках, і в природних дисциплінах починає запановувати принцип моністичності, синтезування розірваних суцностей* – Є. Чикаленку, Капрі 15–IV 1908 (Листи, с. 442).

Спорадично в епістолах В.К. Винниченка словоформи місцевого відмінка реалізують атрибутивну функцію, виконуючи синтаксичну роль неузгодженого означення: *А я скажу, що вони не індивідуалізм знайшли у мене, а ріжницю в поглядах на індивіда й громадянство* – Є. Чикаленку, Капрі 15–IV 1908 (Листи, с. 442). *Дивлячись крадькома на його милу фігурку у великій шапці з великим пукатим чолом, я почував дивну ніжність до нього* – 26–XI–[1914] (Ліфшиць, с. 74).

Традиційно прийменник *по* з формами місцевого відмінка вживається із закінченням *-у (-ю)*, досить часто можливе поєднання і з флексією *-і (-ї)*. У листах В.К. Винниченка фіксується словоформа „*по одержанні*” виключно із закінченням *-і*: *Ви хутко одержите гроші й що виплатите мені по одержанні рукопису* (Олесь, с. 29). Граматична норма допускає паралельне вживання *-у (-ю)*. В іншому прикладі подібний іменник із закінченням *-у (-ю)* засвідчений у місцевому відмінку з прийменником *у*: *Щоб виправити цю трагічну помилку, щоб виявити всю неправду такої оцінки, я виступив в Центр[альному] Комітеті своєї партії (соціал-демократичної, до якої тоді належав) з пропозицією зробити рішучий поворот в політиці Центр[альної] Ради, показати робітничо-селянським масам, що Центр[альна] Рада не тільки в теорії поділяє прагнення селянства та робітництва, але й бере в свої руки провід у негайному реальному здійсненню такого прагнення...* (Нитченко, с. 27).

У локативному значенні традиційно використовується форма „*по обіді*” й неможливе в такому випадку вживання флексії *-у*: *А по обіді я сам пішов у місто* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 68). Проте трапляються субстантиви, для яких у місцевому відмінку однини з прийменником *по* характерне вживання тільки флексії *-у*: *Обивка стінок була з ніжного, гарного кольору бархату, і так там було затишно, спокійно й, мабуть, весело по контрасту з тим, що діялось на дворі* – 25–XI–14 (Ліфшиць, с. 73); „*по телефону*” – 29–XI–14 (Ліфшиць, с. 79).

Нечасто з локативом послуговуються прийменником *при*, поряд з узусним (*Всередині горіла електрична лампочка, і я при світлі її бачив, як м'яко й зручно всілася пані, майже загрузнувши й хитнувшись, як човник на хвилі, на пружинах* – 25–XI–14 (Ліфшиць, с. 73)) у листах письменника трапляється оказіональне використання вказаної грами: *Я при кожному кавуні думаю про те, що ти не з нами* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 68).

Закінчення *-ові, -еві (-єві)* у формі місцевого відмінка більше характерне для назв істот, проте це закінчення поширюється й на категорію неістот, спорадично подібні приклади знаходимо в текстах епістолярію В.К. Винниченка: *На друге Ваше запитання моя відповідь така: гонорар я хотів би мати по вищому тарифові, який установлений в Госиздаті* (Олесь, с. 32). *Крім того в кожному сан[ітарному] поїздові може бути тільки одна жінка-лікар* – 29–XI–14 (Ліфшиць, с. 79).

У текстах листів В.К. Винниченка в іменниках III відміни жіночого роду у формі місцевого відмінка однини фіксується закінчення *-и*: *Взагалі я живу в повній непевності до всього* – 24–VIII–[1914] (Ліфшиць, с. 71). *Але навіть при загальній тупості й порожнечі* (поряд закономірна словоформа подібного іменника з флексією *-і* – С. К.) *воно одно завжди єсть в мені, а тепер, наприклад, тільки воно й теплить-гріє мене, тільки від його по мені проходять хвилі затишного суму, тихої печалі і стає мирно й спокійно на душі* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 69). Уживання такої флексії або зумовлене аналогією до родового відмінка однини (а такі закономірні для української мови форми засвідчені в епістолах письменника, наприклад, на цій же сторінці цитованого листа: *Я бачив, як тобі іноді скучно й неприємно ставало, але ти, голубка, не хотіла робить мені неприємності виявом своїх справжніх почувань. Одержав твою картку, де ти пишеш про свідоцтво благонадійності* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 69)), або це діалектний вплив: закінчення *-и* було характерне для локатива іменників давніх *-jā-* та *-ї-основ*, рефлексії цих старих форм фіксуються в деяких південно-західних діалектах (у закарпатських, говорі галицьких лемків тощо) [1, с. 62].

Перед закінченням *-і* послідовно відбувається чергування задньоязикових і глоткової приголосних фонем з м'якими передньоязиковими як наслідок II палаталізації в іменниках жіночого та чоловічого роду: *Перш ніж відправити її Вам, я дав її на перегляд українській критиці і якраз тим людям, які зійшлися зі мною в оцінці моєї попередньої п'єси* – М. Горькому 12 квітня 1909 р. (Листи, с. 453). *Ти була в великому капелюсі, і так мило дивились твої очі на Дніпро* – 17–VIII–14 (Ліфшиць, с. 68). *Але я все ж таки пішов і пролежав години з дві у канавці, дивлячись у небо і думаючи над всякими речами. Був сьогодні в бібліотеці, стояв, як пастух між вівцями, в купі дівчаток, і дождався своєї черги* – Вечір. 18– VIII–[1914] (Ліфшиць, с. 70). *Я не знаю, чи відповідає мистецькій дійсності обстановка фізична і психічна героїв його романа, але можу сказати, що він [Багряний – С. К.] не може пройти безслідно в психіці читача. В останніх часах я прийшов до деяких висновків, які виклав у своїй книзі „Конкордизм”* – Мужен, 17.12.47 (Нитченко, с. 23).

Іменники чоловічого роду із суфіксом *-ок* у локативі тяжіють більше до вибору закінчення *-у* з метою уникнення чергування, що й віддзеркалено в листах письменника: *Я хотів у ній сказати те, що закладено в заголовку,*

тобто, що життя – базар, не гризня людей-вовків, а обмін цінностями. Якраз протилежне індивідуалізму, тобто людина сама нічого не варта, тільки в обміні з людьми, тільки **в розвитку** своїх цінностей і в збільшенні своїх природних багатств вона повинна шукати задоволення своїх претензій на повагу й любов до ближніх. Там потяг до однієї цінності, **в другому випадку** – до іншої – М. Горькому 19 квітня (1909 р.) (Листи, с. 456).

Отже, дослідження мови листів В.К. Винниченка з лінгвістичного погляду надзвичайно важливе тому, що це був непересічний діяч вітчизняної культури, який досконало володів літературними нормами сучасної української мови, при цьому використовував вкраплення живих розмовних явищ, тобто в його епістолах, писаних протягом першої половини ХХ століття, відображений синхронний зріз писемної форми спілкування особистості, яке акумулює й демонструє в системі з іншими граматичні факти мовлення. У листах В.К. Винниченка зафіксовані словоформи локатива, який є повноправним членом семиграмемного ладу відмінків української мови, з усіма можливими п'ятьма прийменниками. Засвідчені приклади всіх можливих семантико-граматичних функцій словоформ місцевого відмінка, зокрема вони можуть виконувати в реченні роль обставини місця (позначаючи статичну або динамічну локацію), часу, способу дії, міри і ступеня, мети; позначати засіб, об'єкт дії, атрибутивність. У досліджених листах письменник послідовно вживає конструкцію „на Україні”, що було характерним для цього періоду, хоч і були рекомендації, наприклад, І.І. Огієнка щодо доцільності використання словоформи „в Україні”. В цілому епістолярій В.К. Винниченка демонструє стан системи словозміни в українській мові того часу, зокрема значеннєві ознаки, синтаксичні функції, використання прийменників, флексій місцевого відмінка, проте засвідчені й уподобання самого автора.

Умовні скорочення

Листи – Листи дружині – і сердиті (В. Винниченко – Є. Чикаленко – М. Горький – В.Ленін) // Капрійські сюжети: „Італійська” проза М. Коцюбинського та В. Винниченка / упор. В. Панченко. – К. : Факт, 2003. – С. 441–479.

Ліфшиць – Винниченко Володимир і Розалія. З подружнього листування (1914) / вступна стаття, підготовка тексту і примітки В. Кузьменка // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 65–79.

Нитченко – Нитченко Д. Листи В. Винниченка / Д. Нитченко // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 22–30.

Олесь – Невідомі листи Винниченка до Олесь / вступ, примітки і підготовка тексту З. Генік-Березовської // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 28–32.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бевзенко С. П. Історична морфологія української мови (Нариси із словозміни та словотвору) / С. П. Бевзенко. – Ужгород : Закарпатське обласне видавництво, 1960. – 416 с.

2. Вихованець І. Р. Система відмінків української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1987. – 232 с.
3. Вихованець І. Р. Дві версії про місцевий відмінок / І. Р. Вихованець // Мовознавство. – 1994. – № 1. – С. 25–30.
4. Вихованець І. Р. Іменник / І. Р. Вихованець // Теоретична морфологія української мови: Академічна граматики української мови / І. Р. Вихованець ; К. Г. Городенська ; за ред. І. Р. Вихованця. – К. : Університетське видавництво „Пульсари”, 2004. – С. 44–120.
5. Засадкевич Н. А. Мелетий Смотрицкий как филолог / Н. А. Засадкевич. – Одесса, 1883. – 204 с.
6. Пономарів О. Д. Граматичні й неграматичні думки про Україну / О. Д. Пономарів // Культура слова: мовностилістичні поради [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ponomarov-kultura-slova.wikidot.com/rozdumy> – Заголовок з екрану.
7. Смотрицкий М. Граматики славенскія правильное синтагма / Мелетій Смотрицкий ; підготовка факсимільного видання та дослідження пам'ятки В. В. Німчука. – К. : Наукова думка, 1980. – 512 с.
8. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
9. Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке / И. В. Ягич // Ягич И. В. Исследования по русскому языку. – Спб., 1895. – Т. 1. – С. 289–1070.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Леонідівна Ковтюх – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: морфологія, парадигматика, лексикологія, ономастика сучасної української літературної мови.

МОВНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТ. У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ольга КРИЖАНІВСЬКА (Кіровоград)

Розвідка присвячена вивченню особливостей мови ранніх творів Володимира Винниченка в ракурсі віддзеркалення тогочасних мовних реалій України.

Ключові слова: літературна мова, діалектні форми, просторічні слова, росіянізми, мовний образ.

The paper explores language peculiarities of Volodymyr Vynnychenko's early works from perspective of Ukrainian cultural realia reflection of that period.

Key words: literary language, dialect forms, colloquialisms, Russianisms, language image.

Розбудова нової української літературної мови – процес довготривалий і непростий, що зумовлено передусім позалінгвальними чинниками: в часи Івана Котляревського й Тараса Шевченка, а також через півтора століття, в роки плідної літературної діяльності Володимира Винниченка, Україна залишалася розшматованою між кількома імперіями, які не були зацікавлені в утвердженні українського мовного стандарту нарівні з унормованими формами мов титульних націй. Науково доведено, що «утворення спільного

для всієї України літературного стандарту на засадах діалектної багатоосновності, органічного поєднання елементів різнодіалектного походження відбулось у 20-их роках ХХ ст. в добу «українізації» [1, с. 17], тобто значно пізніше перших літературних спроб В. Винниченка.

Володимирові Винниченку на зламі століть довелося працювати в літературі, яка вже знала «художньо-словесний почерк» Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Лесі Українки, Бориса Грінченка, Архипа Тесленка, Михайла Старицького, Павла Грабовського та десятків їхніх попередників на чолі з Тарасом Шевченком, Пантелеймоном Кулішем, Марком Вовчок та ін. Утверджувана українська мовно-літературна традиція пам'ятала свої непрості дискусійні проблеми, що вилилися в різкі дебати кінця 90-их років ХІХ ст. щодо узгодження двох літературних практик – західно- та східноукраїнської. Потрапивши під вимогливі оцінні коментарі літературних інтелектуалів, українськомовний текст кінця ХІХ століття зазнав доскіпливої перевірки на літературність, яку переніс і в наступне століття як постійний і неминучий процес. Але все ж це ще був час випрацювання мовної норми, а тому «у літературі початку ХХ ст. значно вільніше... уживалися діалектні, локальні слова й вирази – як західні, так і східні» [2, с.258]. Яке ж місце творчості Володимира Винниченка у виробленні українськомовного стандарту в царині художньої літератури?

Загальновідомо, що В.Винниченко потрапив під різку критику І.С.Нечуя-Левицького через суржикові вкраплення в художніх творах; дорікали йому і за вживання росіянізмів, просторічних та жаргонних слів. Але художній світ, створюваний великим майстром, і надалі залишався далеким від бажаного еталону літературної мови. Можна дорікати авторові за ненормативні елементи, а можна спробувати зрозуміти таку наполегливість митця у вживанні специфічних форм і лексем. Саме вони дають можливість вибудувати кілька моделей мовного буття України від початку і до середини ХХ століття. Якби Володимир Винниченко писав бездоганною (навіть в тогочасному розумінні!) літературною мовою, то використати його твори як джерело вивчення функціонування української мови, її варіантів, інших мов на наших теренах на початку ХХ ст. було б неможливо.

Спробуємо проаналізувати мовний світ України, що постає зі сторінок оповідання «Раб краси». Під мовним світом тут ми розуміємо систему мовних кодів, які були типовими для певної території в конкретний історичний період. Розуміючи, що художнє полотно є тільки одним (і досить своєрідним) із багатьох джерел вивчення мовного буття суспільства, ми віддаємо належне Володимирові Винниченку як високоталановитому реалісту, для якого гра мовних кодів була частиною творчої лабораторії створення справжньої художньої України.

Уважне прочитання аналізованого оповідання дозволяє виділити чотири мовних образи України, чотири різномовні віддзеркалення тогочасного буття.

Найпримітнішим є **українськомовний образ освіченого інтелігента-письменника**, автора твору. Михайло Слабошпицький, поцінуючи внесок В.Винниченка в розвиток рідної літератури, віддає належне його мовотворчому таланту: «...Прозаїк справді віртуозно володіє словом, уміє кількома точними штрихами окреслити пластично виразну й психологічно достовірну картину» [3, с.10]. В.Русанівський, наголошуючи на значному внеску В.Винниченка в нормалізацію української літературної мови, зазначає: «Високий інтелектуалізм, поєднаний в абсолютним мовним реалізмом, – ось головна особливість мовного матеріалу цього автора » [2, с. 277]

Простежимо особливості авторського письма в тексті оповідання «Раб краси». Володимир Винниченко – майстер створення мініпейзажу, як своєрідного тла для передачі психологічного й фізичного стану героїв:

Мовчало небо, високе, широке і наче зблідле від спеки, яка, здавалось, сунула від його все дужче та дужче на маленьке подвір'я, устелене знесиленими людьми...(23); «І знов минали дні, душні і довгі. Знов блукали всі по подвір'ю та по станції, і в очах їх стояли мляві, одноманітні, уперті думки. І здавалось, сі думки проймали кожний рух їхній, густо обплутували їхні сірі, потомлені постаті, і через те сі постаті й посувались так мляво й ліново»(23). Деінде пейзажні картини розлогіші: ... і в очах стоїть картина. *Поле. На горбі буйно хитається під холодним вітром ранку сиве жито; хитається і слухає веселих, балакучих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що вже далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло. Внизу, за гаєм, клепає хтось косу: скрипить десь віз за могилою, а попід гаєм на толоці пасеться череда, і звідти, переганяючи одна одну, біжать з хурчанням дві ноти(26).**

Примітними в оповіданні є картини, виписані за принципом зображувального паралелізму: ... саяв *білим* світлом в *чорне* небо(23); Про що *він* грав, *тужливий син степів і праці?* Хіба *він* знав? Хіба *те* знав *нічний вітрець, син неба і степів?* *Один* з них грав, бо так було потрібно, а *другий* радісно *підхоплював* ті згуки, *грався* ними і *котив* до сумно схиленого жита...(24); Під деревами у затінку *недвижні, мов знесилені з одчаю, лежали робітники*; на станції *бігав чогось паровоз, гордо задравши димаря догори, і сонце грало на білих лушпайках насіння*, розкиданих по подвір'ю (24); Тепер он *ноги порепались*, а там і *душа репне* (25); І тепер *сі ніжні, випещені люди* озирались на сих *грубих людей* (32); *Вгорі* крізь листя береста, як золоті цвяшки, *жовтіли зорі, десь* важко, стомлено *пихтів паровоз; за тином гомоніли люди* (26).

Оповідання багате епітетами, порівняннями, які часто складають градаційні ряди: Софрон ...*невеличкий* на зріст, *жовтий і зморщений, як зів'яла вилежана груша...*; Василь.... *несміливий, дуже блідий на виду, соромливий і якийсь аж чудний...*; ... *бліде, худе* лице з чорним волоссям і *чорними, напруженими, журливими* очима...; ... з вагою *нудних, тупих* думок...; *тужлива, ніжна* ніч (24); ...від *чужих, ворожих* їм кам'яних будинків (26); ... *гострі, колючі* думи, які на *чорних, незримих* крилах летіли.. (30); ... проводжали їх *понурами, злими* очима (30); ...горіли якимсь *чудним і страшним* світлом очі (32), І *тонкий, дрижачий сум, як павутина над пожовклою стернею*, літав од них (35). Примітними є метафоричні картини на зразок: І *душа* його, як раб, *завмерла й не сміла рухатись*. І, *повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі* (33); ... а той журливий згук *не слухав, не хотів вислуховувати* його; болючим стогоном *вривався він* в ту відповідь і *бився* в ній, *жалівся і замовкав, безсилий і смутний*. І *згуки дужчали, гнівались, і ціла буря гніву вже крутилась і здіймала з дна душі стовпи думок і почувань...* (33).

Практично весь текст виписано добірною українською мовою, з дотриманням унормованих літературно форм. Але зігноровано правила відмінювання особових займенників *він, вона, воно, вони*, які в прийменникових конструкціях мають форму з початковим Н: до нього, до неї, з ним, з нею тощо. У В.Винниченка натрапляємо виключно на притаманні південно-східним говорам форми без Н: *від його* (23), *на їх*(23), *повз їх*(23), *зиркнула/дивився на його* (25, 28, 35), *один з їх* (26), *у їх* (28), *сів коло їх* (29), *з їх почали сміятися* (31), *озиралась/заговорила до його* (32,34). В авторському мовленні подибуємо й конструкції з давальним об'єктним від займенників: як *тому зачервоніла щока* (25), *живіт йому колихався* (29), *ніби їм на очах стояли сльози* (31).

Не можна не помітити «любов» автора до активних дієприкметників теперішнього часу, які є не просто периферійними в літературній мові, а вона їх позбувається, замінюючи підрядними означальними частинами, прикметниками чи пасивними дієприкметниками. У Володимира Винниченка натрапляємо на конструкції: ... кидала на Василя *хвилюючим і ваблячим*, як гріх, поглядом (23); купа *лежачих* людей (27); на лиці йому стояло щось гостре, *торжествуюче* (35).

Виразним є й українськомовний образ селян-заробітчан. Автор передає природний південно-східний говір з інфінітивами на –ть: спробуй *витягнуть* його (25), *плакати* хочеться (28), *просить* не буду(29); з м'яким [л]; *жалько*, з просторічними лексемами на зразок: *якономія* (27), *балакати* (27), *не пособляє*(28). В.Винниченко вміло вводить в мовлення бувалих заробітчан, які вже не раз наймитували по містах, поштовхалися серед іномовних наймачів і наймитів, росіянізми, часто в просторічно

варваризованій формі. Наприклад, у мовленні багаторічного заробітчанина дядька Софрона, який «раз на все плюнув і відійшов набік од свого життя», натрапляємо на вирази: *зделайте милость* (22), сумує *парняга* (26), *ну да* (25). Разом з тим, мовлення тих, хто наймається вперше – Василя, Катрі, – природне українське, без будь-яких вкраплень російської чи інших мов. В ньому переважає побутова лексика, щедро пересипана прислів'ями, приказками.

Є епізодичний, але примітний **російськомовний образ «якихось людей»**. Діалог на три репліки:

- Ваня!... Будь человеком... Ваня.. Остав... Зачем?

- Н-нік-када! – рявкав той.

- Ванюша!... Я тібе друг? Ну, скажи, міне: друг? – уводить нас в інший мовний простір, де по-своєму іменують людей, вживають не-свої слова, говорячи іншою мовою. Цей простір широкий, бо в нього В.Винниченко помістив ще й **«якусь бабу з мішком на плечі»**:

- Может, он заблудился где? – і байдужого **поліцейського**:

- Как заблудился, найдем...

Для майстра психологічного прочитання проблем епохи розкрилася страшна духовна трагедія мільйонів людей: заробітчани, покинувши рідну домівку, потрапляли не просто в далекий край, вони опинялися на чужині, де ніхто, крім них, не говорив їхньою мовою. Це була трагедія і всього українського простору: його заповняла чужа мова або роз'їдав покруч - суржик. Чи далеко відійшла Україна від такого стану сьогодні?

Таким чином, Володимир Винниченко, досліджуючи «діалектику душі» своїх героїв, реалістично зобразив їхні переживання, страждання й радощі не тільки через вчинок, дію, а й через особливості мовного буття, яке в українських реаліях теж є виявом духовності чи бездуховності.

Примітки

* Круглими дужками () виділено циферні посилання на сторінки видання Володимир Винниченко «Уміркований» та «щирий». – К., 1992. – 416 с.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Масенко Лариса / Масенко Л. Мова і суспільство: Постколоніальний вибір. – К., 2004. – 163 с.
2. Русанівський В.М. / Русанівський В.М. Історія української літературної мови. – К., 2001. – 391 с.
3. Слабошпицький М. / М.Слабошпицький Письменник світового масштабу// В.Винниченко. «Уміркований» та «щирий». – К., 1992. – С. 5–21.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Крижанівська Ольга Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми історії української мови, ономастика.

ЧАСОВІ ДІЄСПІВНІ ФОРМИ ТА ЇХНЯ ТРАНСПОЗИЦІЯ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВІННИЧЕНКА

Людмила КРИЧУН (Кіровоград)

У статті йдеться про семантику часових форм дієслова у художніх текстах творів Володимира Винниченка, а також розглядаються явища часової транспозиції дієслівних форм. На комунікативно-прагматичному рівні досліджуються синтаксичні конструкції, у яких представлені ті чи ті часові форми дієслів. Виявлено стилістичне призначення таких транспозиційних процесів.

Ключові слова: часова транспозиція, теперішній час, минулий час, майбутній час дієслова.

The article is about the semantics of verb tenses in fiction works by Vladimir Vinnichenko and discusses the phenomenon of temporal transposition of verbal forms. On communicative-pragmatic level syntactic structures are investigated, which represent different tense forms of verbs. The stylistic purpose of such transpositional processes is revealed.

Key words: temporal transposition, present, past tense, future tense verbs.

Проблема вивчення функціональних можливостей часових форм дієслова, спроможності одного граматичного часу виконувати функції іншого належить до числа найбільш дискусійних у сучасній лінгвістиці. До того ж вона розміщується в площині лінгвістики й літературознавства, оскільки, аналізуючи ту чи ту граматичну форму, ми спиратимемося на художній текст, зачіпаючи його змістовий бік, адже в позаконтекстному вживанні будь-якої часової форми дієслова про її транспозиційні можливості говорити не доводиться.

Теоретичні засади граматичного заміщення були закладені О.О. Потебнею, Ш. Баллі, Л. Теньєром, О.М. Пешковським, В.В. Виноградовим.

У сучасному мовознавстві різні аспекти граматичної транспозиції висвітлено в працях О.В. Бондарка, О.І. Бондаря, І.Р. Вихованця, М.В. Всеволодової, Н.В. Гуйванюк, А.П. Загнітка, В.І. Кононенка, О.М. Ремчукової. У вивченні часової дієслівної транспозиції вже існує певна традиція, вироблена пошуками вітчизняних та зарубіжних науковців. Однак, попри широту дослідження й надбання, це питання залишається одним із ключових і найбільш актуальних в українській мовознавчій науці.

Як в українській лінгвістиці, так і в славістиці загалом транспозицію часових форм дієслова найчастіше розглядають як явище макротексту, коли транспозиційна функція часової форми виникає під впливом іншої текстової одиниці (найчастіше попереднього речення із визначальною часовою семантикою), також як явище ситуації, де транспозицію часової форми нерідко спричинює пресупозиція чи інтонація. А це значить, що явище переходу однієї часової форми в іншу, тобто вживання її у значенні іншої неможливо визначати лише на граматичному рівні. І тому справедливіше буде зазначити, що граматична категорія часу реалізується не тільки в морфологічній формі дієслова, й на рівні синтаксичної конструкції, де

існують певні зв'язки, відношення між дієсловом-предикатом та іншими компонентами.

Отже, метою пропонованої публікації є дослідження метафоричного функціонування часових форм дієслова, здійснене на матеріалі творів Володимира Винниченка у комунікативно-прагматичному аспекті.

Задля досягнення поставленої мети реалізуватимемо наступні завдання:

- 1) розкрити сутність транспозиції;
- 2) визначити умови й специфіку часової транспозиції дієслівних форм у прозових творах В.К. Винниченка;
- 3) дослідити стилістичні можливості Винниченкової транспозиції.

Умови для транспонування часових форм дієслова забезпечує, за нашими спостереженнями над творами Володимира Винниченка, просте речення з однорідними присудками, складне елементарне та багатокомпонентне речення, тобто власне-синтаксичні конструкції, хоча саме на структурі певної синтаксичної конструкції ми не наголошуватимемо (при цьому дієслова подаватимемо виключно в синтаксичному контексті).

Як стверджують дослідники, якраз "синтаксична конструкція є втіленням і виразником відношень між дієсловом-предикатом як репрезентантом граматичної категорії часу та іншими компонентами конструкції, саме оточення дієслівної форми є засобом диференціації конкретних значень семантичного потенціалу часової форми, серед яких і транспоноване значення" [3, с. 6].

На наш погляд, перш ніж говорити про часову транспозицію дієслівних форм у цілому, варто розглянути відтінки значень усіх трьох часів дієслів, які вживаються в художніх текстах прози Володимира Винниченка.

Теперішній час у Володимира Винниченка виступає центром категорії часу, та це й пояснюється на комунікативному рівні: у позамовному світі й у структурі думки актуальне (дане) є водночас і теперішнім, і минулим, і майбутнім. У зв'язку з цим ці часові форми найбільше піддаються семантичним модифікаціям, зміщенням. Основний функціонально-семантичний різновид теперішнього часу, що простежується у творах Володимира Винниченка, – теперішній актуальний, або власне-теперішній (за І.Р. Вихованцем): "*Зіна **сміється**, **прощається** й **виходить**. Я за нею мовчазний і зайвий. Сильний мира з приємною очумілістю **дивиться** нам услід*" [2, с. 109]. Сема процесності, характерна для недоконаного виду, впливає на конкретну функціонально-семантичну реалізацію форм теперішності. Тому спостерігаємо варіанти теперішнього актуального: 1) конкретний теперішній: "*Ну, тільки ж душа **болить**, братуха! – вже іншим тоном, спалахуючи болем, скрикнув він. – Серце **болить***". [2, с. 18]; 2) розширений теперішній: "*... Чого ж так бездумно, так фатально, так ослаблено солодко **йде** він за цією чудною жінкою і хвилюється так, як*

бувало це тільки за першого цвітіння?" [2, с. 204]. Теперішній актуальний у художній тканині творів Володимира Винниченка існує паралельно з теперішнім неактуальним, або невласне-теперішнім (за І.Р. Вихованцем), і представлений наступними різновидами: 1) абстрактний: *"Кожна людина, перебувши час цвітіння, починає збирати келих своєї мудрості. І що буйніше, що болючіше, що радісніше було цвітіння, то повнішим стає на старість келих"* [2, с. 193]; 2) розширений: *" І такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви, криваві, безкровні, всякі"* [2, с. 208]; 3) постійний: *"Жива жінка заздрить навіть мертвій, аби гарній, і готова помінятися з нею станом"* [2, с. 205].

Як видно із наведених вище прикладів, семантика теперішності передається в прозових творах В. Винниченка в основному формами недоконаного виду. Це в першу чергу стосується теперішнього актуального.

Майбутній час в текстах прози В. Винниченка представлений двома різновидами – майбутній доконаний і майбутній недоконаний. Аналітична й синтетична форми майбутнього недоконаного рівнозначні з погляду передачі часової семантики (І.Р. Вихованець, В.М. Русанівський).

Як відомо, базовими функціями майбутнього недоконаного є позначення реальної, з погляду мовця, але нерезультативної дії, що відбуватиметься після моменту мовлення. Недоконаний вид виражає аспектуальні значення недоконаності. Основними реаліями майбутнього недоконаного у художніх текстах письменника є: 1) майбутній на позначення узагальнено-фактичної дії: *"Зіна напевне знала, що люди соціалістичного ладу будуть кохати тільки раз в житті"* [2, с. 111]; 2) конкретно-процесної дії: *" Ну, нічого, будемо тепер вдвох нудитись. Правда?"* [2, с. 123]; 3) потенційної дії: *"Незабаром світатиме,- прошепотів доктор"* [2, с. 285].

Дослідники стверджують, що базовими функціями майбутнього доконаного є позначення дії, яка відбудеться після моменту мовлення; з погляду мовця дія є реальною і результативною (форма доконаного виду містить сему результативності). Основними значеннями майбутнього доконаного у В. Винниченка є: 1) майбутній на позначення конкретно-фактичної дії: *"Доктор простяг руку в куток, не зводячи очей з непорушних чобіт. От вони зараз скинуться догори, злетять на землю, зчиниться крик"* [2, с. 282]; 2) узагальнено-фактичної дії: *"Ви думаєте, що мужик справді повірить, що йому треба слухать своїх земських начальників?.."* [2, с. 38]; 3) потенційної дії: *"За що ж я його буду бить?"* [2, с. 82].

Майбутній час вирізняється складністю семантичної структури, оскільки граматичне значення майбутності поєднує в собі семи реальності та ірреальності. Через це майбутній час дієслова вважають проміжною ланкою між категоріями часу і способу.

Минулий час дієслова в сучасній українській мові характеризується двома видовими ознаками: доконаністю й недоконаністю. Він означає дію, що здійснилася/здійснювалася до моменту мовлення або була опосередкована ще одним етапом дії (давноминулий).

На значеннєву характеристику минулого часу дієслів, уживаних у прозі Володимира Винниченка, на наш погляд, впливає їхня видова семантика. Серед основних значень минулого недоконаного знаходимо: 1) минулий конкретної тривалої дії: "... вони (мушки – Л.К.) **спурхували** і прудко **літали** над стиною, неначе чайки в морі понад скелею" [2, с. 120]; 2) минулий повторюваної дії: "І разом з нею **сміялось** її положене золотистими хвилями волосся" [2, с. 111]; 3) минулий узагальнено-фактичного значення: "Писнула пташка, сіла на гілку, повертіла довгим, як перо, хвостиком і пурхнула... Серце **билося** (= забилося) **несамовито**" [2, с. 132].

Дієслівні форми минулого доконаного не вживаються в кратному значенні, оскільки семантика доконаності характеризує дію як реальний здійснений факт. Минулий доконаний у В. Винниченка представлений такими основними різновидами: 1) минулий аористичний: "Сонце вже **перебігло** став..." [2, с. 35]; 2) минулий перфектний: "Шпориш, що густо **поріс** біля ганку, мокрий від дощу й росить ноги..." [2, с. 34]; 3) минулий узагальненого значення: "Ніч **пройшла** хутко, наче хтось узяв і вилив зразу, як відро води, ті десять-дванадцять годин у минуле" [2, с. 111].

Перенесення часової семантики дієслівної форми відбувається здебільшого через зіткнення уявлень реципієнта про об'єктивний (логічний) і граматичний час певної події. При цьому показником логічного часу виступає контекст, а граматичного часу – транспонована дієслівна форма. У випадку темпоральної метафори логічний і граматичний час не збігаються, а накладаються. Отже, в явищі часової дієслівної метафори закладені передумови двопланового темпорального сприйняття комунікативної одиниці, "коли момент реалізації дії весь час "прагне перейти" на іншу темпоральну дистанцію" [4, с. 9], що й пояснює виникнення стилістичних часових конотацій.

Тексти збірки оповідань Володимира Винниченка "Раб краси" та "Записки кирпатого Мефістофеля" дають змогу спостерігати темпоральні транспозиції усіх трьох відомих у граматиці часових форм. Переносне вживання часових форм у художніх текстах прози В. Винниченка виявляється в тісній взаємодії з видовою семантикою дієслів, здійснюється на основі спільних сем граматичних значень транспонованої лексеми та синонімічної форми, що вживається в первинній функції, а також фактично не може існувати за межами окремої синтаксичної конструкції. Серед спільних сем виділяється базова, зумовлена належністю до парадигми часових форм, – реалізація дії щодо моменту мовлення, і додаткові – охоплення чи неохоплення виявом дії моменту мовлення, результативність чи нерезультативність, одноактність чи процесність тощо (залежно від

різновиду транспозиції). Внаслідок взаємодії темпоральної семантики форм відбувається актуалізація письменником певних сем, яка зумовлює виникнення відповідних конотацій (актуалізація сем “збіг дії з моментом мовлення”, викликає ефект наочності в теперішньому історичному, теперішньому уявної майбутньої дії, ефект наміру виконати дію в теперішньому наміченої дії тощо).

Минулий час у В. Винниченка вживається зі значеннями теперішнього й майбутнього. Причому в процесі метафоризації беруть участь форми як доконаного, так і недоконаного видів. Транспозиція форм минулого часу в площину теперішнього реалізується найчастіше у плані абстрактного теперішнього: *"З неба широко-величнього, ясного та чистого радісно дивилось на їх сонце й сміялось"* [2, с. 104].

Транспозиція минулого в площину майбутнього у прозі Володимира Кириловича, на наш погляд, обмежується низкою факторів – лінгвістичними (ознака “доконаність”, лексична семантика дієслів, вербальний, інтонаційний контекст), паралінгвістичними (ситуативний контекст). Найпоказовішими в цьому плані є минулий у значенні небажаного майбутнього: *"Але я не хочу, щоби мені **говорили** хороші слова..."* [1, с.136], минулий зі значенням близького/бажаного майбутнього: *"Не бійся, нічого такого не буде! Навіть треба, щоби ти часом **бував**. Це його більш заспокоїть"* [1, с. 132]; минулий із значенням допустового майбутнього: *"Коли б ви з ним ще раз **поговорили**, то він перестав би вагатись"* [1, с.130].

Досить часто у прозових текстах досліджуваних збірок творів В. Винниченка теперішній час транспонується в площину минулого й майбутнього. Транспозиція теперішнього часу в зону минулого реалізується в таких основних різновидах: а) теперішній історичний: *"Що ж це, господи?! Я неначе в якомусь кошмарі **живу** ці два тижні. Я знав, знав, що не застану нічого з того, що було"* [1, с. 28]; б) теперішній емоційної актуалізації: *" - Проклята! Проклята! Дрянь! Після того, не то жахнувшись своїх слів, не то боячись кари за них , **шугає** вбік і, щохвилини озираючись, **біжить** на дорогу"* [1, с.28]. Основною ознакою цих типів темпоральної метафори є наближення подій минулого, створення враження максимальної близькості читача щодо оповідача. Така транспозиція дає змогу авторові, балансуєчи межі часовими формами, тримати читача в ситуації напруження, переносить останнього у світ героя, інколи нав'язуючи реципієнтові цей світ.

Теперішній час із значенням майбутньої дії реалізується як теперішній наміченої дії: *"Я ще спокійніше усміхаюсь, одіп'ю чаю й **говорю** далі так, неначе **балакаю** про звичайну річ, що трапляється на кожному кроці"* [1, с.35]. б) теперішній негайної дії: *"Ну, діти, годі! Час спати. Спати. Спати. – Та **йдемо** вже! "* [1, с.141]; в) теперішній актуалізованого майбутнього: *"Я промовчу й потім тихо скажу: - Про це **не кажуть!** "* [1, с.197]. Найчастіше у функції прогнозованого й негайного

теперішнього у творах Володимира Винниченка зустрічаються дієслова із значенням руху чи переміщення (**йти, їхати, від їжджати, повертатись** тощо). План майбутнього тут, здебільшого, встановлюють відповідні лексичні показники (**завтра, незабаром, скоро, сьогодні** тощо). Віднесеність дії до майбутнього може також передаватися сусідством із формами майбутнього недоконаного або доконаного, впливати із загального значення контексту.

Майбутній час у В.Винниченка транспонується у сфері значень минулого й теперішнього, характеризується тісною взаємодією з категорією модальності. Найширший спектр метафоричних уживань в прозових аналізованих текстах мають форми майбутнього доконаного. Майбутній доконаний реалізується в різних типах передачі минулої дії: а) актуалізована за певних умов минула дія: *"Чого ж ви прислугу досі не наймете?"* [1, с.187]; б) повторювана несподівана дія: **А вона, бувало, раптом запропонує провести мене до дверей...**[1, с. 67]; в) інтенсивна дія з визначеною кратністю: *"А чи не втомите ви собі руку цим гострінням? – Ви гадаєте, що вона втомиться? – Ви ж уже кілька годин напружуєте її"* [1, с. 302].

Таким чином, тексти прозових творів Володимира Кириловича Винниченка не просто підтверджують існуючі в сучасному мовознавстві погляди на природу й розмаїття часових форм дієслова, а й дають нові, на наш погляд, значно ширші можливості для дослідження транспозиції однієї часової форми в іншу, при цьому розширюючи й збагачуючи художню тканину твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Володимир Винниченко Записки кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса. – Харків: Фоліо, 2006. – 282 с.
2. Володимир Винниченко Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: "Веселка", 1993. – 383 с.
3. Наконечна Л. Б. Семантико-функціональна транспозиція часових форм дієслова в поліпредикативних структурах сучасної української мови: Автореферат ... канд. філол. наук: 10.02.01, Івано-Франківськ, 2008.– 19 с.
4. Піддубська І.В. Модальна і темпоральна транспозиція дієслівних форм: Автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Донецький національний університет. – Донецьк, 2001.- 19 с.
5. Теоретична морфологія української мови: Академ. граматики української мови / І. Вихованець, К. Городенська; За ред. І. Вихованця. – К.: Унів. вид-во "Пульсари", 2004. – 400 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кричун Людмила Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету філології та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвостилістика, літературна ономастика, граматики.

СИСТЕМА ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ВОЛЕВІЯВЛЕННЯ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Тетяна НЕСТЕРЕНКО (Кіровоград)

Статтю присвячено вивченню модального значення волевиявлення на рівні художнього тексту. Проаналізовано внутрішньотекстові реалізації та засоби вираження волевиявлення у прозі В. Винниченка.

Ключові слова: модальність, модальне значення, волевиявлення, засоби вираження волевиявлення, інфінітив.

This article is devoted to the studying of the modal meaning of imperative at the level of the authors' texts. The interior realizations and imperative expression methods in V. Vynnytchenko prose are analyzed.

Key words: modality, modal meaning, imperative, imperative expression methods, infinitive.

У процесі мовлення людина неминуче виражає не лише об'єктивний зміст думки, а й саму себе. Сфера словесно-художньої творчості в своєму мистецькому синтезі нероздільно поєднує об'єктивно-зображальні та суб'єктивно-виражальні чинники. Оскільки саме в художньому творі найбільш яскраво виявляється суб'єктивна природа людського мислення, то джерелом лінгвістичного аналізу в статті обрано прозові твори Володимира Винниченка.

Письменник, політик, громадський діяч, визначна постать в історії суспільного і культурного життя України, в мовно-літературний процес В. Винниченка увійшов як новатор. Порвавши традицією українського побутового етнографізму, він створив складнішу художню модель світу, яка увібрала в себе просторово-часові координати. В. Винниченко першим утвердив в українській літературі неореалізм, який на початку ХХ ст. зближувався з модернізмом. Тривалий час цей письменник і його творчість були під забороною в Україні, його ім'я замовчувалося або пов'язувалося з іменами "ворогів народу", "українських буржуазних націоналістів". Унаслідок цього твори не друкували в материковій Україні і не використовували як ілюстративний матеріал у радянських словниках.

Витримуючи настанову про комплексність філологічної методології, приймаємо думку, що художня література визначається через її мову – як сфера дії інтенціональної мови, котра описує можливий інтенціональний світ [13, с. 441]. Отож, об'єктом нашого аналізу є мова прозових творів Володимира Винниченка.

В українському мовознавстві є дослідження, присвячені вивченню особливостей мови творів В. Винниченка, як-от: кандидатські дисертації Г. П. Лукаш «Ономастикон прозових творів В. Винниченка» (1997) та Л. О. Науменко «Мова ранніх творів Володимира Винниченка» (2003). Окремим проблемам його творчості присвячені статті В. М. Русанівського, Н. П. Плющ, Н. Г. Сидяченко, Л. І. Шевченко, Л. П. Дідківської, О. В. Болюх та ін. Проте на сьогодні все ще актуальною залишається потреба схарактеризувати мовну особистість В. Винниченка як представника

українського прозового модернізму, дати об'єктивне обґрунтування неадекватно оцінюваній мовностилістичній манері митця, виявити мовні особливості його індивідуального стилю, поглибити уявлення про його творчу особистість, як представника екзистенційного спрямування.

Цілісність мистецького твору визначає емоційно-оцінне авторське ставлення до зображуваного. У пошуках мовних категорій, які забезпечують вираження оцінного ставлення мовця до висловленої думки, ми неминуче доходимо необхідності аналізу категорії модальності. Предметом аналізу в статті є мовні засоби реалізації ірреальних модальних значень волюнтативності. Граматична традиція, опираючись на концепцію В. В. Виногорова [5], розглядає термін модальність крізь призму *відношення* (рос. «отношение»), що породжує значні труднощі теоретичного характеру в зв'язку з деякою двозначністю слова «відношення». Воно має значення «взаємозв'язок» і «ставлення». Найкраще, на думку В. М. Ткачука, семантичну домінанту функціонально-семантичної категорії модальності окреслює слово «оцінка»: мовець оцінює зміст речення та, виражаючи його у висловленні, вказує слухачеві на те, приміром, що це висловлення не відображає реальний стан речей, а передає модельовану дійсність, наявну в психіці мовця, тобто, підкреслює гіпотетичність чи ірреальність, необхідність чи можливість, волюнтативність та ін. [15, с. 48].

Перспективним видається проаналізувати внутрішньотекстові реалізації та формальні засоби вираження волевиявлення у прозі В. Винниченка у світлі функціонально-семантичних полів (ФСП). Це й стало метою нашої розвідки. Теорія функціонально-семантичних полів дозволяє поглянути на мову як на складну побудову, яка зазнає перманентних змін, еволюціонує, водночас зберігаючи певну ієрархію компонентів, комплексний характер. На питання функціонально-семантичної граматики в сучасній лінгвістиці звернули увагу О. В. Бондарко, І. Р. Вихованець, М. В. Всеволодова, В. Н. Ярцева та ін. О.О. Сальникова визначає основні особливості конститuentів ФСП: 1) наявність у мовних засобах, які входять до певного угруповання, спільних інваріантних семантичних функцій; 2) взаємодія однорядних та нерівнорядних елементів (граматичних, лексичних, синтаксичних, фонетичних); 3) структура, в якій визначальну функцію мають такі ознаки: а) членування «центр (ядро) – периферія»; б) поступові переходи між компонентами відповідної групи та іншими угрупованнями; в) часткові перетини та «спільні сегменти» [10, с. 51].

ФСП волевиявлення може передавати кілька відтінків значення ірреальності – пораду, наказ, бажання – і здійснює це через систему різнорядних елементів: фонетичних, лексичних, граматичних. Інтонація як фонетичний засіб, що слугує виявленню модусних значень, висловлення відіграє вирішальну роль у формуванні значень ірреальної модальності:

специфічний різновид «дійової» інтонації в особливим чином оформлених конструкціях перетворюється на імперативну, наказову, волонтактивну.

Інтонація впливає на інвентар граматичних засобів, зокрема синтаксичні характеристики конструкцій волевиявлення за комунікативною настановою є спонукальними реченнями, за емоційним забарвленням у більшості своїй окличними. Основним морфологічним засобом вираження волевиявлення є дієслово у формі імператива, яке може передавати широкий інвентар відтінків значення ірреальності. На периферії знаходяться інші дієслівні форми – інфінітив та індикатив, що передають лише одне з волонтактивних значень, і набувають вони цього значення завдяки інтонації спонукання. Морфологічні показники підкріплюються особливою односкладною з головним компонентом присудкового типу структурою речень з семантикою волонтактивності. Крім граматичних засобів, існує ряд лексичних виразників волевиявлення – це дієслова відповідної семантики, слова категорії стану, прислівники, частки й вигуки й фразеологічні вирази. Залежно від рівня лексичної одиниці, вони або закріплюють семантику волевиявлення, сконцентровану в матеріально виражених або нульових у випадку неповних речень граматичних показниках (частки, прислівники, фразеологічні звороти, вигуки), або самі стають організаційним центром волонтактивності (дієслова, категорія стану).

Розгляньмо детальніше систему засобів вираження волевиявлення у прозі В. Винниченка, яка виявляє у своїй структурі принцип функціонально-семантичного поля, що складається з ядра, приядерної зони та периферії. Інтонацію вважаємо «надрівневим», «над'ядерним» засобом.

Граматикалізоване ядро функціонально-семантичної категорії модальності становить категорія способу дієслова, зокрема грамема наказового способу (імператив). Категорія способу як граматична опозиція модальних дієслівних форм функціонує там, де має місце повідомлення, адресоване комусь, де відображено мовне спілкування. Тому найбільше дієслів у формі наказового способу в оповіданнях В. Винниченка міститься в діалогах. Так, відтворюючи телефонну розмову в романі «Записки кирпатого Мефістофеля», автор уживає цілий ряд форм наказового способу:

- *Але хоч приблизно ж **скажіть**, у чім річ!*
- *Варваро Федорівно, кожна хвилина дорога. Я вам сказав, уся його кар'єра залежить від цього. Довідаєтесь сьогодні ж, я думаю. А зараз **присилайте** його до мене!*

Декілька хвилин мовчання.

- *Добре! **Підождіть** хвилинку! (303).*

В оповіданні «Федько-халамидник», описуючи ситуацію небезпеки, В. Винниченко створює градаційні ряди імперативів:

- *Та що він, сказився, паршивець! – закричали вже інші на березі. – Куди його потягла нечиста сила? Ей ти, **вертайся** сюди зараз!*
- *Ну, **дивіться** на цього одурілого хлопця!*

– *Та біжіть, стягніть його, сукиного сина! (90).*

Спостереження над імперативними формами, вжитими в подібних діалогах, дає нам можливість стверджувати, що вони є засобом не тільки волевиявлення, а й створення напруги, загострення, кульмінації в сюжетній канві художнього твору. Допоміжним засобом при цьому виступає інтонація – речення часто оформлені як окличні.

Інтонаційна оформленість імператива завжди функціональна, і в мові це єдиний із дієслівних способів, який отримує вираження в синтаксичній категорії комунікативної настанови – виражає комунікативну скерованість висловлення із значенням спонукання. Інтонація відіграє тут вирішальну роль, оскільки, за висловом В. В. Виноградова, поза інтонацією наказового способу не існує. Ті самі дієслівні форми, але без імперативної інтонації можуть бути лише граматичними «омонімами» наказового способу [5, с. 479]. Так, речення з оповідань В. Винниченка, де предикативним центром є дієслова наказового способу, за способом вираження дійсності усі без винятку є спонукальними: *Йди до кухні, сиди там (71); Тісніше йдімо (45); А як вискочить на нас, ставаймо зразу один до одного спиною (66).*

Семантичні й формальні особливості імператива дають підстави висловлювати припущення про його периферійність у дієслівній системі й наближення до вигуку [5, с. 479; 7, с. 95]. Зокрема, в мовознавчій літературі є думки про можливість виключити імператив із категорії способу і зарахувати його до вербоїдів разом з дієприкметником, дієприслівником та інфінітивом. І справді, імператив часто інтер'єктивується або наближається у складі фразеологізованого вислову до вигука: *Мені дуже треба. На мене чекають. Прощайте. (331); Хм! А що ж на ділі? Що? Чорт його бери! (330); Слухайте! А вас тут, здається, трохи не в женихи наставили (319); Тю, бий його сила Божя... А диви!.. (35); Вибачайте, я зайнятий (140).* Слід відзначити, що в такій функції імперативи, крім власне волюнтативного значення, служать засобом активізації уваги, виявом емоційної реакції на події, експресії.

В емоційно-вольовому мовленні на перший план висувається мовець. Ю. С. Степанов зазначає: «З погляду семіологічної граматики модальність за змістом не є ні суб'єктивною, ні об'єктивною, вона є категорією об'єктивно-відносною. Модальність є представлення дійсності з погляду суб'єкта мовлення – «я» мовця, але з точки зору об'єктивованої «раз і назавжди – для даного стану мови засобами самої мови» [12, с. 241-242]. Вольовий акт і наміри мовця передусім виражає імператив, але й звертання має подібні виражальні можливості. Коли ж в одній синтаксичній одиниці поєднується імператив і звертання, волевиявлення досягає максимального вияву. Проза В. Винниченка насичена такими конструкціями: *Василю!.. Ходім уже! Тю! Та Василю! – шарпала, штовхала, щипала Василя Катря (34); Підтягни, Кіндрате! Оттак. Тягни, тягни! (149); На! Держи, товарищ (150).*

В апеляції до слухача в спонуванні його до дії на перше місце виступає намір мовця, а роль слухача деактуалізується. Можливо, це стає однією з причин того, що значна кількість спонукальних конструкцій односкладні. Іншою причиною є те, що об'єкт спонування названий у звертанні; по-третє, адресат волюнтативного наміру передається синтетично, особовою флексією імператива. Таким чином, наказовий спосіб як член граматичної опозиції модальних дієслівних форм функціонує там, де має місце повідомлення, адресоване комусь, тобто там, де існує мовне спілкування і функціональною одиницею такої комунікації є дієслово-присудок у структурі односкладного речення.

У сучасній лінгвістиці відсутня єдність у поглядах на визначення інвентаря імперативних форм. Проблема полягає в тому, що мовознавці розходяться в поглядах щодо дієслівних форм і конструкцій, які здатні виражати спонування. Очевидно, аналіз імператива повинен виходити із визначення ядерної й периферійної його площин. До визначальних належить форма 2-ї особи, традиційно аналізована всіма дослідниками як імперативна. У прозі В. Винниченка вона частотніша, ніж інші імперативні форми. Мовець безпосередньо спрямовує свій спонукальний потенціал на співрозмовника: *Анукась, **посторонись** там! Україна летит! Ну, Кіндрат, **слушай** команду: рраз!... (150); **Не бійсь**, не впаду! **Давай!** (82); **Іди спати** Галю й **не кажи** дурниць (259); Але **слухайте!** *Хто вам казав, що ми слабші?*(60); **Давайте** живо гроші (161); **Будьте** такі милостиві, **зжальтеся!** (142).*

Інші особові форми, вжиті в імперативній функції, не всіма мовознавцями зараховуються до наказового способу. По-перше, це синтетичні й аналітичні форми спільної дії або форми множини 1-ї особи типу *заспіваймо, давайте співати, давайте будемо співати*; по-друге, це аналітичні форми 3-ї особи однини та множини типу *хай/нехай заспіває, хай/нехай заспівають*. В україністиці їх зараховують до арсеналу імператива, зважаючи на те, що «тільки врахування синтетичних й аналітичних форм наказового способу дає можливість простежити всю різноманітність функціонально-семантичної парадигматики їх» [8, с. 96].

Периферійну площину особової парадигми наказового способу становить 1-а особа однини. У прозі В. Винниченка ця форма використовується досить рідко: *Ну, тепер **ходім!** Рішуче прошепотіла вона... (45); **Посидьмо** ще трохи... Гарно тут... (45); Здається, село там, за горбом. **Ходімте** (197); **Біжімо!** Швидче! Беріть мене за руки (196).* У таких конструкціях мовець, який віддає наказ, відчуває себе співучасником дії або певним чином інтимізується, наближається до особи, на яку спрямовано його власне волевиявлення.

Особливу увагу привертають конструкції з лексемою *давайте*, яка, власне, оформлена як форма 2-ї особи множини наказового способу, але семантично є недостатньою. Вживається *давайте*, як правило, з інфінітивом

чи формою майбутнього часу доконаного виду основного дієслова: *давайте співати*, *давайте будемо співати* (з дієсловом недоконаного виду) і *давайте заспіваємо* (з дієсловом доконаного виду). Традиційна граматики не зараховує ці форми до парадигми наказового способу. А. П. Загнітко називає їх аналітичними формами спільної дії і вказує на те, що проблематичність віднесення таких форм до наказового способу тонко відмітив О. В. Бондарко: ці форми можуть бути уведені в парадигму наказового способу, але не беззаперечно – за значенням ці форми є власне імперативними, формально ж вони не є рівноправними членами наказового способу [1, с. 139; 8, с. 96]. У прозі В. Винниченка таких конструкцій невелика кількість, і передають вони не стільки наказ, як бажання, просьбу: *Давайте сядемо й закриємо ноги. Ніби спочиваємо (43)*; *Ану, давай, старий, об заклад: от давай зав'яжемо мені очі, заткнемо вуха, й підводь мені вашого брата і нашого (173)*.

Значно частотніша форма 3-ї особи однини і множини: *Ну, хай нас розстріляють, що вам таке? (142)*; *Хай візьме собі розрешення (130)*; *Гроші хай дає... Бий його!.. (120)*. Специфіка форм 3-ї особи полягає в тому, що сфера впливу наказовості поширюється не тільки на особу-співрозмовника, а й на неживий предмет, чи абстрактне поняття: *Ну, й нехай собі дме. Хіба їй не все одно: чи дме, чи гріє, зручно чи не зручно (187)*; *Ну грай же, грай. Воно так і слід, хай плаче твоє горе, а ти в його пісню ... (32)*. «Тим самим в інтенціональному художньому світі розширюється сфера 2-ї особи, волюнтативна модальність іррадіює не лише на актуального співрозмовника, а й на навколишні явища» [11, с. 216].

Отож, серед спонукальних конструкцій, дібраних із творів В. Винниченка, є ряд речень, які безпосередньо призначені для вираження волевиявлення. Цим реченням притаманні специфічні граматичні особливості – імперативні форми, які можуть передавати кілька відтінків значення ірреальності: пораду, наказ, бажання.

В інших спонукальних реченнях волевиявлення детермінується лексичним змістом та умовами мовленнєвого акту, тобто соціальними ролями учасників і конкретною ситуацією, за якої висловлення здійснюється, вони становлять приядерну зону волюнтативності. Сюди включаємо: 1) інфінітивні конструкції, підкріплені інтонацією волевиявлення; 2) лексичні реалізатори ірреальної модальності.

У випадках використання неозначеної форми роль інтонації виявляється вирішальною в формуванні семантики волюнтативності. Проте й у самому інфінітиві потенційно закладено імперативні відтінки. В. Виноградов пов'язував це з тенденцією відходу інфінітива у сферу вигуків, що зумовлено акцентуванням у семантиці інфінітива саме апеллятивної, закличної функції мовленнєвого акту [4, с. 479, 490].

Як правило, інфінітив виступає головним (граматично й семантично незалежним) членом односкладних інфінітивних речень чи відповідних

частин складних речень: *Там низенький тинок. Перелізти. Бігти* зараз же до яру. *Там сховатись* (194); *Забастовка! Годі! Забастовка! Голосувати!!* (60); *Ти як смієш лежати, корово? Встать!* (170); *А як не хоче сьогодні виплатити усім, кидати* зараз же всім роботу... *До одного!* (107). Порівняно з іншими типами односкладних речень, інфінітивні вирізняються значною експресією, на тлі якої виділяється семантика наказу, абсолютизації волевиявлення.

Волюнтативне значення інфінітива може одержувати контекстуальну підтримку з боку наказового способу. У творах В. Винниченка це, як правило, емоційно навантажені ситуації, де семантика представляє градаційний ряд: волевиявлення – бажання – наказ. Наприклад, як у повісті «На той бік»:

Але хоч би який-небудь вираз на подлому лиці, – чи сумніву, чи недовіри, – рівне, холодне, байдуже, як машкара!

– *Покажіть* руки.

Доктор здивовано, не розуміючи підвів брови: які руки, для чого?

– *Руки показати, кажу! Ну!*

... – Гм... *Так. Тепер та хай покаже* (163).

В. Русанівський зауважує, що інфінітивним конструкціям, порівняно з імперативними, притаманні в змістовому плані більший ступінь категоричності, а у формальному – безособовість, і зараховує їх до особливого способу «долженствования» [16, с. 98]

Лексичні реалізатори модальної семантики волевиявлення мають цілий ряд особливостей, які не дозволяють кваліфікувати їх як власне-ядерні компоненти ФСП, але у значенні яких закладена семантика волевиявлення: *треба, потрібно, слід, повинен, хотіти, бажати, мусити* та ін. Частотною в аналізованих творах є лексема *треба*, яка В. Виноградовим зараховується до категорії стану відзначається яскравою модальною семантикою необхідності, обов'язковості, повинності. У поєднанні з інфінітивом лексема *треба* становить граматичний центр безособового речення, в якому акцентовано зміст дії, (виражається інфінітивом) та значення волевиявлення (формується не на рівні граматичних засобів, а виявляється лексично). Виконавець дії, таким чином, залишається на рівні глибинної семантики, не виявляється експліцитно: *Не треба вже бігти* (42); *Треба обережно йти тепер* (44); *Губернатора треба бачити – недбало кидає вона й шукає очима вішалку, де могла б повісити своє пальто* (105).

На відміну від ядерних конструкцій волевиявлення, де функціональною одиницею комунікації є дієслово-присудок у структурі односкладного речення, речення з короткою формою предикативного прикметника *повинен* та дієсловом *мусити* за своєю структурою є двоскладними. Лексеми *повинен, мусити* вживаються разом з інфінітивом, який передає основну дію, але волюнтативного значення набувають тільки у формі 2-ї чи 3-ї особи однини чи множини, коли їх вольовий потенціал направлений на дії інших

осіб: *Ти повинен бути в ліжку вже о дев'ятій годині (206); І ви мусите його виконати! Так, мусите, Олександро Михайлівно! Мусите одкинути дурні моралі й сказати собі: я хочу бути матір'ю, хочу передати в будуче переданий мені з минулого тисячоліттями святий вогонь. Чи законний чи незаконний, свій чи чужий, але в мене мусить бути чоловік, вільно вибраний мною, батько моїх дітей, стародавній і споконвічний приятель і товариш мій (301).*

Дієслово *хотіти* є основним модальним дієсловом волевиявлення, стилістично нейтральним. Лексема *хотіти* містить у своїй семантичній структурі компоненти волі й цілеспрямованості. У сполучі з інфінітивом *хочу* в формі 1-ї особи передає вольові інтенції мовця: *Я хочу сказати тобі одверто... Ти – людина глибоко ненормальна, негарна й жорстока (207); І я хочу зрозуміти в чому тут річ (277).* Для вираження бажання, направлено на дії інших осіб, уживається конструкція з підрядним з'ясувальним, що вводиться в речення сполучником *щоб*: *Ви мене примусили бути з вами брутальною. Через це я хочу, щоб ви лишились.(277); Але ви хочете, щоб я негайно пішов? Так? (281).*

Діалогічний текст з його суворю економією мовних ресурсів диктує використання В. Винниченком неповних контекстуальних, еліптичних чи навіть парцельованих речень, де часто граматикалізовані засоби вираження волевиявлення відсутні. Основним засобом вираження волюнтативної семантики в таких конструкціях є інтонація, дуже часто емоційно-вольові прислівники, фразові частки вигуки та цілі фразеологізовані вирази: – *Полеми будете йти... Аби здалека не впізнали... Неділя, в полі нікого нема... Хай Бог помагає... Хутчій! (42); – Тут! – хитнув я головою. Потім нахилився до неї, міцно взяв за руку і прошепотів: – Прожогом вперед! На крик і вистріли не зупиняйтесь! Все одно... Ну!.. (48); Ну, то прощайте... Гайда додому!.. Пошукайте краще!(196).*

До **периферійної зони** аналізованого ФСП належать контекстуальні реалізатори модального значення волевиявлення, тобто форми, за якими граматики закріпила вираження інших значень, подекуди навіть протилежних, зокрема дієслова у формі індикатива. За відсутності спеціалізованих граматичних структур інтонація залишається провідною ознакою формування волевиявлення, як-от у конструкціях з формами теперішнього, минулого та майбутнього часів дійсного способу.

Зі значенням 1-ї особи множини наказового способу вживаються форми минулого часу доконаного виду дієслів односпрямованого руху з префіксом *по-* чи його варіантами (пор. *пішли, побігли, поїхали, погнали*): *Хлопці! Додому! Пішли додому (114).* Дещо частіше трапляються в прозових творах В. Винниченка форми 1-ї особи множини теперішнього та майбутнього (доконаного) часу: *Спочинемо... – промовила панна (42); Василю!.. Ходім!.. Уже йдемо!.. Чуєш? (34); Будемо бігти горбом яру, їм трудно тут на конях (196).*

Значення 2-ї особи однини та множини наказового способу можуть передавати форми 2-ї та 3-ї особи однини або множини майбутнього часу: *Поле́м буде́те йти* (42); *Буде́те згадува́ти, як уб'ю́ть мене* (46); *І Ода́рку візьме́ш! От бу́дь я прокля́т, як не візьме́ш! – спалахну́в ентузіа́змом Ке́ндюх* (77); *Води́ при́несе́ш... – до́дає він, підніма́ючи ві́дро* (111).

Отже, в прозових текстах В. Винниченка можуть успішно функціонувати і взаємодіяти мовні одиниці різних рівнів ФСП ірреальної модальності волевиявлення: 1) ядерні компоненти (дієслова у формі наказового способу; 2) приядерні компоненти (інфінітивні конструкції, лексичні та фразеологічні реалізатори ірреальності); 3) периферійні компоненти (контекстуальні реалізатори ірреальної модальності – часові форми індикатива). Імператив є основним засобом вираження волевиявлення в українській мові загалом і прозових творах В. Винниченка зокрема, тому що він хоча і є дієслівною формою, виражає не процес, не дію, а волю мовця, його наказ або просьбу про те, щоб була виконана чи завершена дія. Інтонація визначає спонукальний характер речень з головним членом, вираженим імперативом чи інфінітивом. А за відсутності спеціалізованих граматичних структур інтонація стає провідною ознакою формування волевиявлення.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Бондарко А. В. Об актуализационных признаках предложения // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. – Л., 1975. – С. 139-147.
2. Брицин В. М. Модальна грамати́ка дискурсу як один із напрямів семантико-синтаксичних досліджень // Мовознавство. – 2006. – №2-3. – С. 101–110.
3. Винниченко В. К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Романи / Передм. Л. С. Дем'янівської. – К., 2005. – 928 с.
4. Виноградов В. В. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). – М., 1986. – 640 с.
5. Виноградов В. В. Избранные труды: Исследования по русской грамматике. – М., 1975. – 560 с.
6. Вихованець І. Р. Граматика української мови. – К., 1993. – 348 с.
7. Вихованець І. Р., Городенська К. Г. Теоретична морфологія української мови. – К., 2004. – 398 с.
8. Загнітко А. П. Теоретична грамати́ка української мови: Морфологія. – Донецьк, 1996. – 437 с.
9. Панфилов В. З. Категория модальности и ее роль в конструировании предложения и суждения // Вопросы языкознания. – 1977. – №4. – С. 37-48.
10. Сальникова О. О. Функціонально-семантичне поле як спосіб дескрипції мови // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. – Вип. 14. – Донецьк, 2006. – С. 49-53.
11. Семенець О. О. Синергетика поетичного слова. – Кіровоград, 2004. – 338 с.
12. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты, предложения. – М., 1981. – С. 241–242.
13. Степанов Ю. С. Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 440-442.
14. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. Л., 1990. – 253 с.
15. Ткачук В. М. Категорія суб'єктивної модальності. – Тернопіль, 2002. – 240 с.

16. Украинская грамматика / В. М. Русановский, М. А. Жовтобрюх, Е. Г. Городенская, А. А. Грищенко. – К., 1986. – 360 с.
 17. Українська мова // Енциклопедія. – К., 2004. – С. 367–368.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нестеренко Тетяна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: словотвір, морфонологія, проблеми граматики української мови.

ВІДОБРАЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ТА МОВНО-РИТОРИЧНИХ ПРИЙОМІВ ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Олег СЕМЕНЮК (Кіровоград)

У статті розглянуто віддзеркалення в художніх текстах основних прийомів і засобів політичної риторики, які активно використовувалися в мовленні перших десятиліть ХХ століття в Україні.

Ключові слова: Володимир Винниченко, політичний дискурс, мова початку ХХ століття, комунікативні стратегії

Reflecting of fundamental devices and means of political rhetoric, which were actively used in the discourse of the first decades of XX century in Ukraine are under consideration in the article.

Key words: Volodymyr Vynnychenko, political discourse, language of the beginning of XX century, communicative strategies.

Твори Володимира Винниченка доносять до сучасного читача дух часу, у який жив і про який писав митець. Про те, що за його текстами можна скласти уявлення про політичний словник епохи (другого десятиліття ХХ ст.), говорили, зокрема В. Білоус, Ю. Бойко, В. Русанівський та ін. [1; 2; 3]. Зверталися до цього аспекту аналізу мови письменника й ми [4].

У статті поставлено за мету розглянути дещо іншу проблему, а саме визначити, які комунікативні стратегії та мовно-риторичні особливості політичної риторики, притаманні часу, зафіксувалися в художніх творах Винниченка. Усі ми знаємо, що він увійшов до історії не тільки як письменник і маляр, а ще й як політик. Однією із рис особистості, яка займається політикою і реалізується в ній, є схильність і здатність до політичної риторики. Особлива мовна поведінка або навіть орієнтація політично активної особистості має виявлятися не тільки в ситуативно зумовлених ситуаціях, наприклад, під час публічного виступу, але й на інших рівнях спілкування. Тому можна передбачити, що у своїх творах як мовленнєвих проявах письменник у різний спосіб зафіксував елементи й особливості ситуативно зумовленого політичного дискурсу своєї доби. Мовленнєві фрагменти політичного дискурсу трапляються в мовленні персонажів або в ситуативно зумовленому (наприклад, виступ перед слухачами з промовою), або в повсякденно-побутовому (спонтанно

розв'язана політична дискусія в трамваї) тощо. Ми навмисно не зверталися до публіцистики Винниченка, намагаючись дотримуватися основної тези герменевтики про те, що саме в художніх творах письменників найбільш повно віддзеркалюється життя людського суспільства. Матеріалом для дослідження стали прозові твори письменника: «Божки», «Великий Молох», «Базар», «Студент», «"Уміркований" та "ширий"», «Малорос-європеєць».

Під політичним мовленням у статті будемо розуміти акти комунікації, у яких виявляються основні функціональні ознаки політичного дискурсу (або політично маркованої мовленнєвої ситуації) – переконати в доцільності поглядів та поведінки певної політичної групи, викрити опонента перед спостерігачами мовленнєвої ситуації, здійснити тиск на інших членів суспільства для зміни їхніх політичних поглядів тощо.

Як відомо, мова в «політичних» ситуаціях реалізує декілька пов'язаних між собою функцій, основною з яких є перзуазивна, тобто функція регулювання світогляду й поведінки громадян. Визначальною рисою процесу комунікації в політиці є його спрямованість на адресата з метою домогтися перлокутивного ефекту – спонукати аудиторію до суспільно-політичної реакції. Зазвичай, учасники політичної комунікації презентують певні суспільно-політичні позиції, а обмін інформацією відбувається з достатньо яскраво вираженими прагматичними цілями, тобто комунікативний процес у політиці завжди має інтенціональний характер.

Якщо політику розуміти як боротьбу за завоювання та втримання влади, то політичний дискурс являє собою демонстрацію боротьби, агону: «запекла боротьба за владу розігрується як змагання, як великі національні ігри, для яких важливі певні іміджі, театралізованість, форми вияву мовленнєвої агресії тощо» [Шейгал 2000: 24].

Усі комунікативні стратегії в межах політичного дискурсу мають одну мету – *боротьба за владу*. Під впливом чинника «наявність сторін, що змагаються» мовець змушений максимально зменшувати значущість статусу опонента, розвінчувати позиції свого політичного противника й максимально підвищувати свій статус, підносячи себе. Причому цей закон спрацьовує у будь-якому випадку, від діалогу в побутовому середовищі до виступу перед великою аудиторією.

Наявність адресата-спостерігача визначає можливість «гри на глядача», яким є потенційний прибічник або політичний опонент. Адресант намагається зробити процес спілкування більш видовищним, викликати емоційний відгук і тим самим залучити адресата-спостерігача, який сприймає політичні події як певні дієства, що розігруються для нього. Усе це обґрунтовує використання в політичному дискурсі як особливих мовно-риторичних стратегій (стратегії на пониження; стратегії на підвищення; стратегії театральності), так і прийомів зовнішнього впливу, зокрема створення певного зовнішнього й мовленнєвого іміджу, котрі доповнюють мовні стратегії. Ось, наприклад, як створює імідж «проєвропейського

політика» один із персонажів Винниченка: «В цей час якраз прийшов Скалозуб. Це був стрункий, сильно й гарно збудований, молодий ще чоловік, бездоганно поєвропейському одягнений, в смокінгу, рукавичках, в лякованих черевиках з верхом із жовтої замші. Трохи грубувате, але з виразно окресленими рисами лице його було чисто виголене... Зо всіма він поводився з якоюсь витонченою, підкресленою, офіційною чемністю. Говорив він як галичанин, хоч сам був у Галичині разів два, та й то дуже недовго. Любив уживати мало відомі на Україні вирази й трохи тим сам милувався. І одягався і поводився по-європейському, і балакав із зловживанням галицизмів Скалозуб не тільки з власного нахилу до цього, а теж з ідейності, з принципу...» («Божки»).

Важливе значення для дослідження мовно-риторичних особливостей політичних виступів (індивідуальних політичних текстів) має аналіз комунікативної ситуації, тобто всіх факторів, що впливають на дії адресата й адресанта. Риторика політичної спрямованості сприймається з урахуванням потрійного контексту: *контекст виступу* (значення слів і речень у системі тексту), *контекст мовної ситуації* (хто виступає, з якою метою, при яких обставинах), *контекст глобальної суспільно-політичної ситуації*.

Адресантом політичного виступу є представник певної соціальної, політичної та історичної групи, який озвучує ідеї, позиції й уявлення певної групи (партії, класу, організації і т.д.) і яким створюється відповідний текст.

Адресат політичного виступу – ті комуніканти, на кого адресант впливає відповідно до поставленої мети з використанням системи аргументації й мовних засобів. Важливою ланкою в ланцюзі адресант – адресат у такій комунікації є звертання й використання конкретних прономінальних форм, що є типологічною характеристикою будь-якого політично зумовленого контексту. Співвідношення певних прономінальних форм і звертань залежить від комунікативної ситуації та різновиду політичного мовлення. Наприклад, один із персонажів (Катря) за допомогою двох слів-звертань розставляє в невеличкому діалозі всі соціальні акценти: «Буває, *товаришу*... Чи то пак! Вибачайте, *добродію*...» («Великий Молох»).

Стосовно синтаксичної структури речень, то загалом у ситуації «політичного спілкування» персонажі В. Винниченка віддають перевагу простим реченням, а багато складних речень або мають характер формально простого, або головне речення не несе значного інформаційного навантаження, а лише вводить підрядне. Такі речення легше сприймаються, створюють видимість міркування з наступним висновком, мають апелятивний, стверджувальний характер. Усі питальні речення вживаються або у вигляді риторичного запитання, що залишається без відповіді, або на поставлене питання відразу дається відповідь самим промовцем, тобто використовується "питально-відповідний хід", що виконує функцію

актуалізації теми, полегшує адресату перехід до неї, а також виступає як засіб «інтимізації», оскільки «співрозмовником» є адресат, який представляється вже як послідовник, одностудент, виразник спільної думки. Такий прийом зближує риторику політичних ситуацій із театральною (драматургічною). Так, в оповіданні «Студент» не описаний докладно виступ промовця перед селянами, Винниченко передає його напруженість і виразність декількома реченнями: « - Хто я такий? – перепитав чоловік і на мент зупинився. Здавалось, в грудях йому було щось таке велике, що не могло все зразу вистрибнути, і, застрягнувши, здавило горло. А потім воно, се велике, болюче, стало вилітати йому з грудей шматками слів, шматками вогню, шматками гнівної муки». Уявлення про можливу мовно-риторичну складову дає невелике за обсягом продовження виступу (монологу), побудованого на риторичних питаннях та питально-відповідальних формулах:

«...Лице чужого чоловіка спалахнуло:

10. Брехав?! Я!? Так ви не вірите мені? Так ви не вірите моїм сльозам? Ви їм вірите? Ну, говоріть! Скажіть, кому вірите!

11. Вовчі сльози! – буркнув хтось позаду.

Чоловік повернув туди голову.

12. А хто хату запалив?..

Очі чужого чоловіка поширились:

13. Так то я запалив їх?! Я, що кров свою оддав би, щоб загасити їх? Я, я?! Та що ви, люди?!..» («Студент»).

Особливе значення для всіх різновидів політичного мовлення має використання прономінальних форм першої особи множини, тому що вони дають змогу мовцю реалізувати свої цілі: звертатися до різноманітних груп населення, установлювати зв'язки в рамках групової свідомості залежно від своїх намірів, створювати почуття спільності, залучати адресата на свій бік, прямо звертаючись до нього, і побічно представляючи себе і свою програму. Відповідно до прийомів ідентифікації та інтимізації, використання прономінальних форм пов'язане з оцінністю. Говорячи про "ми", "нашу групу", зазвичай використовують тільки позитивну конотацію, політичний же противник характеризується в негативному плані. Як приклад наведемо дискусію в вагоні:

«Недоторканий вмент суворо нахмурюється і з натиском говорить:

— Україна для українців. *Ми* не потребуємо вашої автономії! Туг...просовується наперед якийсь чорнявий студент в червоній косоворотці...

— Вибачайте...Ви це про кого кажете: «*Ми* не потребуємо автономії»!

— Про *нас*, про *всіх українців*!

— Вибачайте, — посміхається студент, — я сам українець, але можу сказати, що ви дуже помиляєтесь, коли беретесь за всіх одповідать. («Уміркований» та «ширий»).

Або, наприклад, показове звертання одного з персонажів п'єси «Гріх» (Сталінського) до своєї товаришки: «...А через що саме *ви* мене вбили, стане відомо і *вашим* і *нашим*. Це *ви* не сховаєте, ким *ви* були для *них*... Того, хороша моя, що *ви* виступаєте проти *своїх*, а *я* виступаю проти ворогів. *Ви* продаєте *своїх*...»

Категорія оцінки є однією з головних для будь-якого політично маркованого тексту, а оцінні прикметники – одним із найважливіших засобів для її вираження. У політичному дискурсі вони орієнтуються на біполярну систему оцінок (правильний – неправильний) і співвідносяться із системою ідентифікації: «ми/своя група – позитивно» – «вони/чужа група – негативно». Таким чином, провадиться спроба нав'язати адресату певну систему оцінок (ширше – картину світу) і позицію в системі координат «ми – вони». У різновидах політичного мовлення оцінні прикметники вживаються відповідно до напрямку усього оцінювання.

Так, у продовженні діалогу (полеміки), початок якого ми навели вище, як один із засобів, коли всі логічні аргументи закінчилися, мовець виголошує:

«— І це говорить українець? Ви — українець? У кацапській сорочці? — Та ви *кацапський прихвостень*, а не українець...» («"Уміркований" та "ширий"»).

Важливим для нашого дослідження є аналіз лексико-семантичного аспекту «політичного виступу»: в основі будь-якого політично маркованого комунікативного акту лежить використання загальнозживаної літературної лексики, відомої усім членам комунікативного співтовариства, котра набуває політико-ідеологічних значень і відтінків: мова починає пристосовуватися до тих цілей, які політика ставить перед собою, у результаті чого наявні в загальному словниковому запасі слова стають тематичною (політичною) лексикою. Одним із прикладів актуалізації загальнолітературної лексики в політичному тексті є використання ключових слів, слів-гасел, що стають такими завдяки своєму семантичному змісту й частоті вжитку.

Ключові слова та слова-гасла пов'язані між собою, є найважливішими елементами й типологічною особливістю будь-якого політичного дискурсу. Можна зробити висновок про їхню провідну роль у впливі на адресата завдяки певним особливостям: по-перше, стислості, простоті і водночас певній семантичній нечіткості, що дає можливість уживати ці слова часто в різноманітних ситуаціях і контекстах, а також їхній емоційній зарядженості й оцінній поляризації, що сприяє розмежуванню груп "свої/чужі".

Слова-гасла та ключові слова повинні якнайшвидше викликати в адресата очікувану реакцію – асоціацію. Успіх комунікативної ситуації пов'язаний із простотою у вираженні складного, чому значною мірою сприяє вжиток ключових слів і слів-гасел. Цей аспект використання мови зафіксований, наприклад, у фрагменті дискусії в оповіданні «Малорос-

європеець»: «Дорогий добродію! Ви – прогресивний чоловік, і я — прогресивний чоловік. Обоє ми хочемо добра, правди... Я сам поділяю погляди тої партії, яка вимагає землі селянам... Але... Будемо говорити по ширості. Одне – лозунг, а друге – життя. Селянам треба дати лозунг «землі!», бо без цього вони не будуть боротись за політичну волю... Але ж не будемо кривити душею... Чого наші селяни бідні? Хіба справді од недостатка землі? Це ж... ну, по меншій мірі, це – помилка. Наш селянин – азіат. Ось в чому гвоздь... *Культури, європи* йому треба! *Школи!* І перш усього зрозумілої, української школи».

Ключові слова епохи не тільки оточують героїв Винниченка (так, один із персонажів у листі до своєї дружини пише: «Горе, тепер, Олю, та й годі: куди не поїдь, скрізь у поїзді тільки й чуєш: *революція, резолюція, конституція, інтелігенція!*») («Уміркований» та «щирий»), але й активно вживаються ними (наприклад, промова студента під час дискусії: «...Українській *буржуазії*, та й то деякій тільки частині, може, потрібна *самостійність* України, але українському *пролетаріатові* вона зовсім не потрібна. Українському робочому люду, як і всякому, потрібна така політична форма, яка сприяла б його розвитку. От, наприклад, *автономія*. Але відокремлюватись цілком від своїх братів руських чи поляків йому зовсім не треба...»).

У політичних дискусіях і промовах, змодельованих у творах В.Винниченка, знаходимо досить велику кількість іншомовних одиниць, які, по-перше, були ознакою часу, по-друге, слугували для створення експресивно-емоційного фону, і по-третє – використовувалися для кінцевого оформлення образу персонажів як творчих, освічених, сучасних особистостей. Серед таких неологізмів доби: *страйк, стачка, штрейкбрехер, конспірація, гурток, соціаліст* тощо.

Особливу функцію в політичному мовленні відіграють евфемізми. Вона полягає в поданні позначеного змісту в більш вигідному світлі, ніж це дозволяє слово, що вживається звичайно й не має «пом'якшувального» елемента. Політичні евфемізми є складовим структурним елементом будь-якого політичного виступу або промови. Наприклад, у п'єсі «Базар», аби прямо не говорити про вбивство охоронника тюрми, революційний ватажок уживає слово «*нейтралізація*» або прикриває дію фразеологізмом «*ліс рублять, друзки летять*».

Розмовна лексика є складовою політично маркованих комунікативних ситуацій, зокрема й періоду, який віддзеркалено у творах письменника. Продуцент тексту нерідко свідомо пристосовується до стилю усної розмовної мови, тому що розмовні елементи впливають на адресата й іноді викликають реакцію, яка неможлива при вживанні тільки літературно нормативних елементів. Показова в цьому аспекті фраза з одного політичного диспуту: «...Їй ваша правда потрібна як *сироті тряся*» («Базар»).

Широко використовуються метафори, які роблять текст простішим для сприйняття, цікавішим, привертають увагу адресата незвичайністю сполучень. Метафори можуть створити ефект освіченості й натхненності оратора, а також можуть відвернути адресата від слабких місць у системі аргументації. Важливою є здатність метафори виражати оцінку. Ось, наприклад, один із зразків промови, насиченої метафорами: «...І це говорить революціонер! А дух ваш де?..Я бантиком понесу *світ правди* народу! Вся ціль наша, щоб людськість вийшла з *рабства тіла*, а ви кличете мене підлягати йому! ...Ні! Революціонери, настоящі революціонери не такі!» («Базар»). Або в цій же п'єсі: «*Життя*, любчику, *базар*. Хочеш бути багатим? Виходь з товарами, торгуйся, обмінюй, рости, сам давай і у других бери! А як сам не маєш ні чорта, то візьмеш й чорта пухлого. Так було, так буде до кінця віку!»

Читаючи твори письменника, ми ловимо себе на думці, що деякі політичні події, поведінка людей, ключові фрази та прийоми політичної агітації дуже схожі на сьогоднішні. Наприклад, якщо перенести в сьогоднішній вже наведений нами приклад із оповідання «"Уміркований" та "щирий"», то він може мати такий вигляд: «Горе, тепер, Олю, та й годі: куди не поїдь, скрізь у поїзді тільки й чуєш: *коаліція, європеїзація, інфляція, рекапіталізація!*». У цьому немає нічого дивного, адже основні канони і засоби ведення політичних дискусій та їхній вплив на суспільство були визначені ще античними філософами, стали загальновідомими й активно використовувалися протягом століть. Тому можна з розумінням сприймати тотожність політичної риторики, політичного мовлення початку ХХ та початку ХХІ ст. Прикрим є подібність політичних проблем, що віддзеркалені у творах видатного письменника й державного діяча, та проблем сучасної України. Більша частина з них так і не була розв'язана протягом майже століття.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Білоус Віктор. Мова та революційні перетворення (соціальне та лінгвокультурне дослідження на матеріалі драматичних творів Володимира Винниченка): Монографія. – Кіровоград: «Антураж А», 2008. – 128 с.
2. Бойко Юрій. Драма «Між двох сил» В.Винниченка як відображення української національної революції // Слово: Зб. 3. – Нью-Йорк, 1968. – С. 331–343.
3. Русанівський В.М. Сила і краса (Особливості мови творів В.Винниченка) // Українська мова і література в школі. – 1992. – № 2. – С. 41–46.
4. Семенюк О.А. Мова доби у творах Володимира Винниченка (відображення лінгвокультурної ситуації) // Наукові записки. – Випуск 27. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В.Винниченка, 2000. – С. 176–186.
5. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: Монография / Ин-т языкознания РАН; Волгогр. гос. пед. ун-т. Волгоград: Перемена, 2000. – 368 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Семенюк Олег Анатолійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри перекладу та загального мовознавства, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: вплив екстралінгвальних факторів на мову, комунікативна лінгвістика.

СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ОКСИМОРОНУ В МОВІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «РАБ КРАСИ»

Оксана ТАРАСЕНКО (Одеса)

У статті здійснено аналіз стилістичної фігури-оксиморон. Подано характеристику оксиморонів з погляду граматичного складу. Звернено увагу на стилістичну роль фігури, що відіграє важливу роль у розкритті ідейного і художньо-естетичного навантаження оповідання.

Ключові слова: антоніми, оксиморон, заголовок, символ, художня деталь.

The analysis of stylistic figure-oxymoron is made in the article. The characteristic of the oxymorons is given from the point of grammar composition. The stylistic role of the figure which allows to expose ideological and art-esthetic loading of the story is paid attention to.

Key words: context, antonyms, oxymoron, symbol, artistic detail.

Стилістичне варіювання засобів може пов'язуватися з різноманітними семантичними зіставленнями й протиставленнями на основі внутрішньомовного значеннєвого колориту. Саме у зв'язку з цим виникає лексично-стилістична категорія антонімів-слів, що мають діаметрально протилежне значення. Антоніми потрапляють до стилістичних засобів як завдяки своїм власним внутрішнім семантичним властивостям, так і тому, що антонімічні протиставлення не є чимось застиглим, обмеженим, і мовець може вживати антонімічні слова не тільки за усталеною в лінгвальному обігу схемою, але й залежно від особливостей власного, індивідуального світосприймання. Семантичні зв'язки між антонімами не завжди бувають нерозривними й здебільшого антонімічні відношення пов'язуються за певними стилістичними функціями, що їх виконують слова-антоніми в контексті. Антоніми сприяють підсиленню певного поняття. На основі цього виділяють найбільш виразні функції зіставлення, протиставлення й антонімічної градації. Виразально-зображальні можливості антонімів найчастіше реалізуються в оксиморонних побудовах. «Оксиморон чи оксюморон (від гр. *οχυμογον* – дотепно-безглузде) – це риторична фігура, яка є сполученням двох непоєднувальних понять, що мали б виключати одне одного. У такий спосіб виникає ефект несподіваності і від того свіжість образу. При подальшому вдумуванні в такі сполуки можна помітити, що в цьому поєднанні дві його частини є двома ознаками одного явища (сумна радість, гірке щастя, солодкий біль)» [12, с. 374]. Оксиморон як стилістична фігура ще в давні часи активно використовувався в стилістиці та риторичі як

засіб контрасту. Вчені велику увагу приділяють дослідженню цієї мовностилістичної фігури: В.Чабаненко «Стилїстика експресивних засобів української мови», Н. Бобух «Оксиморон у мові художньої літератури», Л.Мацько «Стилїстика української мови», П.Дудик «Стилїстика української мови», Л.Новіков «Искусство слова» та інші. Науковці здебільшого подають теоретичні трактування щодо оксиморону, аналізують граматичний склад фігури, наводять як приклад цитати із творів різних письменників, поетів. Наукових студій, де проводився б повний лінгвостилїстичний аналіз оксиморону на матеріалі певного твору, не бачимо.

Творчість Володимира Винниченка заслуговує на особливу увагу. Слід відзначити, що критики, літературознавці завжди цікавилися його життєвим та творчим шляхом. На сьогодні розвиток винниченкознавства активно поповнюється науковими розвідками (Н.Алексєєнко «Експресивність як сутнісна ознака зображення людини у малій прозі Винниченка», О.Бровко «Генетико-контактні та порівняльно-типологічні підходи до вивчення вставних новел у творчості В.Винниченка», О.Чумаченко «Особливості вираження дієгетичного наратора у прозовому творі (на матеріалі малої прози Володимира Винниченка» та інші). Попри все це, мовотворчість митця залишається недостатньо дослідженою. Відсутні праці, де визначено роль оксиморону як потенціальної стилїстичної фігури в розкритті ідейно-естетичного змісту художнього твору. Це визначило *міру новизни*, що зумовлює *актуальність* нашого дослідження.

Мета статті: детально проаналізувати мовностилїстичну фігуру – оксиморон на матеріалі оповідання В.Винниченка «Раб краси». Поставлена мета передбачає *розв'язання таких завдань*:

- 1) виокремити із тексту оповідання антонїмічні конструкції – оксиморони;
- 2) охарактеризувати оксиморони за їхніми граматичними ознаками;
- 3) визначити, яку роль відіграє оксиморон у заголовку;
- 4) простежити зв'язок заголовка із символічними номїнаціями;
- 5) з'ясувати стилїстичне значення оксиморонів у мові оповідання.

Основа експресивного ефекту оксиморону полягає в несумісності його складових частин. Оксиморон належить до різновидів парадоксу, він не є просто грою слів. На відміну від каламбурів, які ґрунтуються переважно на гумористичному чи комічному використанні різних значень того самого слова або слів, подібних за звучанням, оксиморон – це поєднання слів з протилежною семантикою. Такі слова зазвичай належать до різних граматичних класів. В.А.Чабаненко констатує: «В українській мовній практиці найчастіше вживаними є оксиморонні зіткнення, що граматично оформлюються як двочленні словосполучення типу: іменник + прикметник-означення; значно рідше в експресивні оксиморонні зіткнення вступають два прикметники-атрибути; два іменники – компоненти антонїмічного складення; два дієслова – компоненти антонїмічного складення; два

прислівники – компоненти антонімічного складення; два компоненти складних іменникових та прикметникових утворень»[19, с. 28]; Н.М.Бобух твердить: «оксиморон може утворюватися поєднанням дієслова та іменника, дієслова з прислівником, дієприслівником»[1, с. 7]. Варто зазначити, що найпоширеніші конструкції оксиморонів (прикмет. + ім.) отримали назву – епітети-оксиморони: «*Епітет-оксиморон* – це поєднання пов'язаних між собою підрядним зв'язком слів із протилежними значеннями» [20, с. 133]. На основі поданих вище характеристик проаналізуємо оксиморони, що трапляються у творі. Особливо нас цікавить роль оксиморону як стилістичної фігури.

Перше, що привернуло увагу – назва твору: «Раб краси». Підібраний автором заголовок одразу вразив та заінтригував. Стосовно заголовка в художньому творі наводимо твердження: «Заголовки органічно вписуються письменником у контекст і виконують важливу роль у художньому творі. Передусім, це роль цементуюча, «каркасна» в будь-якому тексті. Змодельовані в найрізноманітніший спосіб, вони завжди органічно вмонтовані в текст, щільно пов'язані з сюжетним рухом, логічно зумовлені підтекстовим плином, стають виразниками авторського голосу» [11, с. 62]. Для виразності заголовок використано індивідуально-авторський оксиморон: «**раб краси**» (ім.+ім.) [3, с. 91], який за смисловим навантаженням подібний до загальнономовного – **раб волі** (воля для раба – це завжди тяжіння до свободи, краси, незалежності). За словниками знаходимо такі тлумачення лексеми раб: «1. У рабовласницькому суспільстві підневільна людина, яка була повністю позбавлена прав і засобів виробництва та перебувала у власності свого господаря-рабовласника;

2. людина, яка потрапила в політичну, економічну залежність від чого-небудь, утратила свої права, зробилася підневільною; 3. той, хто сліпо виконує чийсь волю (зазвичай з вищих суспільних верств) або повністю підкорюється кому-небудь у своїх вчинках» [21, с. 460]; «залежна, пригноблена людина» [9, с. 379]; «повністю залежить від пана; невільник» [15, с. 422]. Відомий німецький психолог Е.Фромм у праці «Анатомія человеческой деструктивности» зауважує, що навіть в античні часи раби не вважалися людьми в повному розумінні слова; до такого іншого, стороннього, дозволялось застосовувати силу – аж до фізичного знищення. Отже, раб завжди асоціюється з тяжкою підневільною працею, має підкорюватися волі експлуататорів. Це людина, яка позбавлена справжнього щастя, мрії.

Рабами соціально-економічних обставин змальовано головних героїв оповідання – Василя, дядька Софрона, Катрю, які з багатьма іншими селянами із-за нестатків, убогості вимушені найматись до багатіїв. Постійні поневіряння, бідність, вимученість відбилися на їх зовнішньому вигляді. Василь завжди безпорадний, сумний: «... повернувши своє бліде, худе лице...» [3, с. 91]; «**Весь блідий, з своїми запалими щоками...**» [3, с. 101].

Ось як про себе говорить герой: **«Мені од всього сумно. Сонце заходить – сумно; дощ іде – сумно ... У церкві співають, а я плачу...»** [3, с. 96]. Так описано Софрона: **«...був невеличкий на зріст, жовтий і зморщений, як зів'яла вилежана груша»** [3, с. 91]; **«Вони всі дивились на його жовте, зморщене лице з хворими очима...»** [3, с. 136]. Безпомічна й Катря, молода дівчина, яка залишила домівку і змушена тяжко заробляти на хліб: **«Лице її було хмуре й дивилось кудись не на станцію. Босі, порепані ноги, перекладені одна на одну, машинально похитувались...»** [3, с. 93].

Слід зауважити, що вищезгадані персонажі – типові, за допомогою яких письменник змалював тогочасне життя селян на Україні. Доказом того, що розпач, голод, безгрошів'я, шукання роботи були непоодинокими випадками, є підтвердження із тексту: **«Тоді дядько Софрон і Василь разом з іншими такими ж, як і вони, стомленими нудьгою й голодом людьми, жадними і злими, обступали наймачів і силкувались попасти наперед»** [3, с. 91]; **«Під деревами у затінку недвижні, мов знесилені з одчаю, лежали робітники»** [3, с. 91]. Знайти на той час роботу («найнятись» [3, с. 99]) було нелегко, а якщо вдавалось, то платили копійки. Цитуємо: **«Дні минали. Дядько Софрон і Василь уже не раз спускались в город за яким-небудь городським наймачем і щоразу вертались, несучи кожний по кілька десятків копійок в кишенях. І важко, мабуть, було нести ті копійки.**

Бо вони так помалу раз у раз вертались і так мляво посовувалися їм ноги!» [3, с. 99].

Автор особливо підкреслив лиховісний період, використавши в контексті лексему *чорний*. Наводимо приклади: **«з чорним волоссям і чорними, напруженими, журливими очима...»** [3, с. 91]; **«...гострі, колючі думи, які на чорних, незримих крилах летіли від рівчака і билися в душі»** [3, с. 95]. Чорний колір трактується: **«...чорний-ознака журби, суму, біди»** [5, с. 37]; **«Основне символічне значення чорного кольору як траурного наклало відбиток на емоційно-психологічне сприйняття всього того, що має чорний колір, його відтінки та процеси, що призводять до потемніння. Чорний колір вважається символом злих сил, нещастя, трагізму»** [12, с. 345]; **«Чорний – один з найбільш символічних кольорів. Будучи протилежним за фізичними властивостями та символікою білому кольору, він асоціюється з «темними» сферами життя природи і людини. Практично в усіх етнокультурах чорний співвідноситься з негативними подіями чи емоціями»** [17, с. 29].

Літератор майстерно поєднав чорний колір із символічним образом – *ворон*. Образ талановито вкраплено в канву художньої оповіді: **«Тужливо ллється мова доні. Благаючи ворона однести вісточку неньці. І криче ворон в темнім гаї, неньку сповіщаючи»** [3, с. 96]. Такі значення має цей птах: **«ворон – великий хижий птах із блискучим чорно-синім оперенням, що живе подалі від осель; нечистий птах, пов'язаний зі світом мертвих; не**

користується симпатіями передусім через чорне оперення; з глибокої давнини вважається лиховісним птахом, вісником смерті, що широко відбито в українському фольклорі; у «Слові о полку Ігоревім» ідеться про зловісне крякання воронів, а поганий половчанин зветься чорним вороном; за поведінкою птаха вгадували погоду й ту чи іншу подію, - «ворон кряче – на нещастя...» [8, с. 115–116]; «Деякі птахи з глибокої давнини стали лиховісними. Напр., ворон чи ворона, а також галка, що можуть накаркати біду» [10, с. 75]; «Птахи персоніфікуються в міфах у носіїв доброї чи поганої звістки, вчинку: ворон – зла сила» [12, с. 76].

Отож, використані автором лексеми з образно-символічними значеннями, підтверджують вищевикладені факти й указують на неминучість скрути, лиха в житті селян.

На противагу вищенаведеним описам, Винниченко змалював своїх героїв добрими, відкритими, працьовитими. Вони, незважаючи на нестатки, не обрали «брудний шлях», не стали злочинцями, бунтівниками, а терпляче чекали, жили надією і вірою. Перед нами персонажі постають «чистими», добросовісними, людяними. Зокрема, Василь постійно тягнеться до краси, природи й має талант грати на сопілці. Саме через мелодію парубок може передати тугу, страждання, душевні переживання: **«Згуки вже й голосів не лякались. Вони несли з собою шматки страждання, шматки невиплаканої журби й були сміливі і горді через те»** [3, с. 95].

В. Винниченко підтвердив давно відому істину: людина й природа – одне ціле. Природа тонко відчуває біль, сум героя, з ним співпереживає, плаче та радіє. Наводимо яскраві приклади: **«І жито журно слухало ті згуки, хиталось колосом і м'яко шепотіло з вітром, згуками і Василем»** [3, с. 93]; **«Сопілка плакала й жалілася на долю, зорі кліпали, ніби їм на очах стояли сльози, і вітер сумно зітхав з житом»** [3, с. 100].

Письменник також звертає увагу на те, що людина створена для щасливого життя, має право на кохання. Тому не дивно, що Василь і Катря закохуються: **«А сьогодні, як ти розсердилась на мене, мені наче клешнями здавило серце... – Не сердься, я так. Я більш не буду...»** [3, с. 97]; **«Катря помалу взяла Василеву руку й, поклавши її собі на плечі, пригорнулася до його. – Ач, як б'ється твоє серце...»** [3, с. 97]; **«На другий день, коли Катря проходила повз дядька Софрона й Василя, очі її були потуплені вниз і вона не посміхалась. Василь бліднів і, як соняшник до сонця, повертався за нею»** [3, с. 97].

Втома від постійних бідувать ще більше посилює бажання людини жити в достатку, насолоджуватися красою, любити. До сказаного доречно навести цитату, де описано враження заробітчанин від почутої музики: **«...вирвався цілий вихор чудових згуків і сильно вдаривсь їм в серце. Від сього очі їм одразу стали знов широкими, на устах заграла радісна посмішка...»** [3, с. 101]. З усіх найманців найбільше краса згуків збентежила Василя. Він жадав цієї краси, неначе спраглий чоловік

джерельної води. Подаємо найяскравіші приклади: «...горіли якимсь чудним і страшним світлом очі; з криво – болісно стуленими губами, він дивився в той сад і не рушився. Тільки руки його, що держались за пруть тину, дрижали та груди дихали важко і часто» [3, с. 101]; «І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись» [3, с. 102].

З наведених уривків видно, що слово раб втратило первісне значення й набуло переносного. Змальовуючи головного героя з рабською покірливістю не перед багатіями, наймачами, а перед красою, автор указує на його протест проти «чорної буденщини», несправедливості, соціальної нерівності.

Отже, використавши стилістичний засіб – оксиморон, В. Винниченко вдало змалював різний рівень життя людей, показав існування двох соціальних класів: багатії-селяни. На жаль, письменник не вказав, що в майбутньому життя героїв зміниться на краще. Поділ суспільства на багатих та бідних складався віками. Заможні й бідні – два різні світи, тому з давніх-давен у народі побутують вислови: ««Ситий голодного не розуміє, багатий – бідного», «Багатому свято, а вбогому діла багато»» [16, с. 47]. Сказане підтверджуємо реченням: «І тепер сі ніжні, випещені люди озирались на сих грубих людей, сторонились їх і довго дивились їм услід, як дивляться на рідку та дивну процесію» [3, с. 101]. Цей приклад свідчить про відчуженість багатих міщан від простолюдинів, останні ніколи не стануть своїми, вони чужі й незрозумілі для них.

Неможливість щось змінити, зруйнувати «віковічну межу» автор довів, використавши у творі художню деталь: тин із залізних прутів («залізний – зроблений із заліза; міцний, сильний, незламний» [9, с. 143]). Цитуємо: «...Вони, як вівці з кошари, збились до того тину й, встромивши голови між залізні пруть тину, жадно глтали ті згуки» [3, с. 101]. Бідні лише можуть спостерігати за багатими та мріяти про прекрасне: «А згуки в саду зітхали й говорили щось про бажане хороше й недосяжне» [3, с. 104]. Василь, бажаючи ближче побачити красу, вишуканість «вищого світу», спробував подолати бар'єр: переліз через залізний тин (дядько Софрон знаходить його під кущем у саду, коли він ридав). Та це не означає, що заможні пани його приймуть, зрозуміють. Вони розгледіли такий вчинок лише як забавне видовище: «Василю! – пошепки прошепотів Софрон у дірку. – Це ти? – Я... – грубо й товсто вирвалось з-під куща, і за ним зачулось шумне й дрижаче зітхання.

В саду розлігся лопотячий, дрібний шум оплесків і крику, неначе там зраділи, що це був таки Василь» [3, с. 105].

Так, при дослідженні встановили, що заголовок виражений оксимороном ««задіяний» у лексичне поле твору, трансформується митцем у потрібному для нього ракурсі» [10, с. 61] й пов'язаний з іншими, не менш важливими за ідейним навантаженням, оксиморонами.

Маємо зазначити, що оксиморони типу: «злорадною посмішкою» (прикм.+ім.) [3, с. 91]; «радісною погрозою» (прикм.+ім.) [3, с. 92] дають змогу автору передати душевний стан Софрона. Оксиморон «ласкава боязність» (прикм.+ім.) [3, с. 98] указує на зміни в настрої героя: з одного боку, він задоволений, що Василь і Катря закохались, з іншого – вимушені залишити дівчину. У цей час помічаємо роздвоєність і самого Василя. Радість від того, що його беруть на роботу і сум: не може залишити кохану. Складні душевні переживання передано за допомогою оксиморону «тужлива радість» (прикм.+ім.) [3, с. 98], що повторюється у двох абзацах і цим посилює експресію вислову. Подаємо приклад: «...Лице йому зблідло, очі були напружені, й губи кривились од якоїсь *тужливої радості*.

Гурт найнятих чогось топтався на місці, чогось там сміялись, кричали, чоловік в комірчиках щось говорив до їх. А Василь сидів спиною до їх і з задумою, *тужливою радістю* в очах грав на сопілці» [3, с. 98]. Виділяємо індивідуально-авторський оксиморон «сумно-солодко» (присл.+присл.) [3,100], що уможливорює заглибитись у внутрішній світ героя: «І було так чудно й *сумно-солодко* від того, що їх було тільки троє тут, у полі, під житом: вони двоє та ридаючі згуки сопілки» [3, с. 100].

В. Чабаненко, характеризуючи оксиморони за граматичним складом, виділяє й інші типи, що визначаються особливістю структури, оригінальністю, експресивністю. Саме оригінальним, на наш погляд, видався оксиморон «раювання криком» (ім.+ім.) [3, с. 102], який надає вислову емоційної забарвленості: «...І Життя сміялось в них, і чуть було, як воно кричало незрозумілим для людей, але повним сили й *раювання криком*» [3, с. 102].

Слід узяти до уваги, що аналізовані оксиморони відрізняються від загальнономовних своєю неординарністю, тому «є авторськими і засвідчують індивідуально-художнє мислення й особливості світогляду митця» [11, с. 215]. Стилістичну роль вищеописаних оксиморонів у мові твору можна охарактеризувати: «при такому зіткненні значень словам буває тісно, а думкам простору» [11, с. 215].

Майстерне використання автором лексичних одиниць у мовній царині оповідання доречно підтвердити висловленням В.Виноградова: «У художньому творі нема і в будь-якому разі не повинно бути слів немотивованих, котрі проходять тільки як тіні непотрібних предметів. Відбір слів тісно пов'язаний зі способом відображення і вираження дійсності в слові» [4, с. 280–281].

Таким чином, оксиморон як стилістичний засіб підкреслює діалектичну сутність того чи іншого явища, показує всю складність і суперечливість зображуваного факту, «спонукає читача до глибокого осмислення індивідуально-художнього прийому поєднання непоєднуваного» [12, с. 374–375]. Такі образні вислови допомагають увиразнити мову письменника, надати творам тільки їм властиве звучання.

Здійснене дослідження дає змогу зробити такі *висновки*:

1. оксиморон – мовностилістична фігура, що відіграє значущу стилістичну роль в оповіданні;
2. заголовок, виражений оксимороном, несе важливе ідейне та художньо-естетичне навантаження;
3. використані символічні значення та художня деталь посилюють розкриття ідейного задуму автора;
4. виокремлені з тексту оповідання оксиморони граматично оформляються за типом: двочленні словосполучення (прикметник+іменник); поєднання одночастинномовних слів (іменник+іменник, прислівник+прислівник);
5. проаналізовані оксиморони відзначаються неповторністю, оригінальністю, тому визначили їх як індивідуально-авторські.

Отже, Володимира Винниченка по праву можна назвати майстром оксиморонів. До того ж автор постав перед нами людиною, яка хотіла бачити людство щасливим. Саме про цю особливість писав відомий дослідник літературної спадщини митця Г.Костюк: «Як письменник-гуманіст, Винниченко глибоко вірив, що в людині, у людській спільності цілої нашої планети переможе добро, правда, щастя. Він пристрасно, до самої смерті вірив, що людство вийде...на радісний шлях сонцеїзму і вселюдського узгодження. Ідея людського щастя проймає всю його творчість від перших оповідань і романів до останніх і досі ще не друкованих творів» [2, с. 292].

Безперечно, специфіка художньої мови письменника не вичерпується згаданими явищами і являє собою широке поле для подальших досліджень, які створять у майбутньому комплексну картину Винниченкового ідіостилю.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бобух Н.М. Оксиморон у мові художньої літератури / Н.М.Бобух // Культура слова. – 1988. – Вип. 35. – С. 6– 8.
2. Винниченко В. Вибране: для серед. та ст. шк. віку / В.Винниченко. – К.: Школа, 2002.– 304 с.
3. Винниченко В.К. твори: [у 2 т.] / В.К. Винниченко. – К.: Дніпро. – Т.1. – 2000. – 584 с.
4. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М.: Высш. школа, 1981. – 320 с.
5. Грибова Л.О. Яскравий сірий колір / Л.О. Грибова // Культура слова. – 1981. – Вип. 20. – С. 37 – 43.
6. Дудик П.С. Стилистика української мови: навч. посібник / П.С. Дудик. – К.: Академія. 2005. – 368 с.
7. Истомина Н.А. Энциклопедический словарь символов / [авт. – сост. Н.А. Истомина]. – М.: Астрель, 2003. – 1056 с.
8. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В.В.Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
9. Забіяка І.М. Тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. І.М.Забіяка]. – К.: Арій, 2007. – 512 с.

10. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: іст. – реліг. монограф. / Митрополит Іларіон. – 2-ге вид. – К.: Обереги, 1994. – 424 с.
11. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посібник / І. М. Кочан. – 12. 2-ге вид. [перероб. і допов.]. – К.: Знання, 2008. – 423 с.
13. Мацько Л.І. та ін. Стилїстика української мови: підручник / Л.І.Мацько, О.М.Сидоренко; за ред. Л.І.Мацько. – 2-ге вид. [випр.]. – К.: Вища школа, 2005. – 462 с.
14. Новиков Л.А. Искусство слова / Л. А. Новиков. – 2-е изд. [доп.]. – М.: Педагогика, 1991. – 144 с.
15. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. –М.:Русск. яз.,1988. – 304 с.
16. Полюга Л.М. Словник українських синонімів і антонімів / Л.М. Полюга. – К.: Довіра, 2007. – 575 с.
17. Плющ М.Я. Сучасна українська літературна мова: навч. посібник / М.Я.Плющ, О.І.Леута, Н.П.Гальона; за ред. М.Я. Плющ. – К.: Вища школа, 1995. – 284 с.
18. Семотюк О.П. Семантика та стилїстичні функції кольороназв у поетичній мові А. Кримського / О.П. Семотюк // Лінгвістичні дослідження: [зб. наук. праць].– Харків, 2009. – Вип. 28. – С. 26 – 31.
19. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. – М.: АСТ, 2006. – 635 с.
20. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя, 2002. – 344 с.
21. Шевченко Л.Ю. та ін. Сучасна українська мова: довідник / Л.Ю. Шевченко; за ред. О.Д. Пономаріва. –К.: Либідь, 1993. –336 с.
22. Яковлева А.М., Афонська Т.М. Сучасний тлумачний словник української мови / [уклад. А.М. Яковлева, Т.М. Афонська]. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – 672 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тарасенко Оксана Дмитрівна – аспірантка кафедри української філології історико-філологічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського; викладач кафедри українознавства Одеської національної морської академії.

Наукові інтереси: енантіосемія як різновид антонїмії.

ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ЗБІРКИ В. ВИННИЧЕНКА «НАМИСТО» В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНОГО СТАВЛЕННЯ ДО ЛЮДИНИ

Ольга ТРЕТЯК (Кіровоград)

Творчість письменника Володимира Винниченка є дуже доречною для вивчення в молодшій школі. Вона характеризується посиленням інтересу до життя людини, до її психологічного світу, гуманістичних ідей, а відтак і виховання ціннісного ставлення до людини.

Ключові слова: моральне виховання, початкова школа, ціннісне ставлення до людини, урок позакласного читання, творчість письменника.

Literary works of Volodymyr Vynnychenko are very good for studying at primary school. They are characterized by an increased interest in human life, a person's inner world, humanistic ideas, and thus they help in developing schoolchildren's attitude to a person's life as a great value.

Key words: moral upbringing, primary school, person's life as a great value, extra-curricular reading lesson, literary works.

У сучасному суспільстві спостерігається глибокий процес змін у всіх його структурах. І, як результат, відбувається переоцінка цінностей, вимог до особистості, що виражає ціннісне ставлення до людини та має свою специфіку на кожному віковому етапі розвитку особистості, що необхідно враховувати в педагогічному процесі.

У молодшому шкільному віці акцент слід робити на вивченні особливостей моральної вихованості дитини, її морального розвитку, адже ціннісна проблематика є об'єктом вивчення морального виховання.

Проблему морального виховання молодших школярів досліджували чимало науковців як минулого, так і сьогодення. Серед них В.Г. Кремень, С.У. Гончаренко, Г.О. Балл, І.Д. Бех, Н.М. Бібік, А.М. Бойко, І.А. Зязюн, Н.Г. Ничкало, О.В. Сухомлинська, О.Я. Савченко, Е.М. Степанов, Л.М. Лузіна, Н.Є. Щуркова та інші.

Питання виховання ціннісного ставлення до людини у молодших школярів, як свідченням попередніх пошуків, є недостатньо дослідженою. Найбільш висвітленим є аспект формування ціннісного ставлення в учнів до природи. Загалом, саме з причин малодослідженості, проблема виховання ціннісного ставлення до людини в учнів початкової школи залишається актуальною.

У центрі уваги сучасної школи має бути людина, її духовний світ, творчі здібності, високі моральні якості. При цьому великий вплив на формування особистості належить художній літературі. Однак в наш час виховати школяра допитливим і вдумливим читачем не так просто. Здійснити це можливо за умови, коли інтелектуальне життя школяра проходить серед книжок. Все це успішно можна реалізувати на уроках позакласного читання, де формується читач, який самостійно набуватиме необхідних знань через "діалог" з автором твору.

У молодших класах проблема позакласного читання вважається однією з найважливіших і найяскравіших, до того ж, варто саме через увагу до художнього слова виховувати мораль, адже саме такі уроки, наприклад авторські (одного окремого письменника) чи зі збіркою, мають бути уроками роздумів, глибоких переживань.

Так, вагомий внесок у благородну справу морально-етичного виховання та й розвитку української дитячої літератури загалом зробив Володимир Винниченко. Автор збірки "Намисто", оповідань "Кумедія з Костем", "Федько-халамидник", "Бабусин подарунок" виявив себе тонким знавцем дивовижного внутрішнього світу маленьких героїв. Велика любов до дітей допомагала письменникові зворушливо-ніжно, зі співчуттям і боєм сприймати, переживати, зображувати тяжку, а часто й трагічну долю "маленьких грішників". З любов'ю, на повну силу свого таланту писав він про дітей, про їхні чисті і високі мрії, добрі помисли серця. Справді,

захоплюючись моральною красою персонажів твору, прагнучи наслідувати їхні вчинки, дитина починає думати про себе, оцінювати свої дії і поведінку.

На жаль, твори Володимира Винниченка не вивчаються на уроках читання в початкових класах, але їх можна розглядати на уроках позакласного читання та в позаурочний час. Тож розглянемо орієнтовну методику вивчення збірки «Намисто» на уроці позакласного читання.

Тематика Винниченкових творів про дітей дуже різноманітна, причому в одному оповіданні часто переплітаються кілька тем. Це і сирітство, і знедоленість дітей, як бідних так і багатих – "Кумедія з Костем", "Віють вітри, віють буйні...", "Та немає гірш нікому...", "Гей, ти бочечко..."; формування характеру у нелегких випробуваннях – "Гей, не спиться...", "Ой випила, вихилила...", "Федько – халамидник" та інші.

Перед нами постають образи різних за віком, характером і становищем у суспільстві дітей. Якщо у В. Стефаніка, М. Коцюбинського, С. Васильченка – це передусім селянська дитина, то у Винниченковій творчості з'являються нові герої – діти міських робітників, купців, панів, дрібних орендарів. Вони зображені у складних і багатоманітних, часом суперечливих стосунках як між собою, так і з дорослими. Тому й з'являється тема зворушливої дружби двох сиріт – панича і шевського попихача з оповідання "Та немає гірш нікому...", що була і неможлива у творах соціально-побутового реалізму – адже ж це не типове, вони можуть бути тільки класовими ворогами.

Перед тим, як розглянути оповідання, вчитель повинен підготувати дітей до сприймання твору. Твір сприймається з більшою зацікавленістю, якщо його вивченню передують розповідь про автора, про обставини, які спонукали його взятися за перо. Безперечно, навчальні програми не спрямовують учителя на ознайомлення молодших школярів з життєписом митця, а відсутність розробленої методики роботи над вивченням біографії письменника у початкових класах дає змогу вчителю використовувати окремі факти у довільній формі. Використання на уроці яскравих подій з життя письменника допоможе глибше усвідомити зміст твору, зацікавити учнів особистістю автора, на прикладі його життя формувати у дітей певні моральні якості.

Твори, прочитані самостійно, обов'язково повинні схвилювати дітей, викликати відповідні почуття. Тому під час аналізу твору краще йти від особистісних вражень учня про прочитане. – "Чи хотів би я мати такого друга, як Федько?" Подумайте над тим, що важать дружба і друзі у вашому житті.

Усвідомлення понять вимагає від дитини певного уміння аналізувати, порівнювати, узагальнювати. Кожне поняття формується на основі відокремлення суттєвих, постійних ознак в предметах і фактах від несуттєвих, змінних. Суть понять кожного разу збагачується і заглиблюється у свідомості з мірою накопичення життєвого досвіду.

У словниковому запасі молодшого школяра вже є абстрактні слова: *краса, справедливість, добро, зло* і т.ін. Механізм засвоєння таких понять заключається в тому, що при їх появі, молодші школярі звертаються до аналогій та метафор. Формування морального уявлення дитини про ціннісне ставлення до людини розпочинається не із взаємодії з предметом і не зі словникового визначення слова (або як наукового поняття), а з комунікативної ситуації. Якщо хто-небудь у спілкуванні вживає в конкретному випадку слова на позначення понять «добро», «зло», «справедливість», у дитини виникає певне уявлення. Моральні поняття вживаються в різноманітних ситуаціях, при цьому розуміння дитини розширюється, розкриваються нові можливості для дитячої свідомості. Тому формування ціннісного ставлення до інших людей у молодших школярів залежить від кількості і якості комунікативних ситуацій. Чим частіше дитина буде стикатися з моральними поняттями, обговорювати їх сутність, тим швидше й глибше у неї закріпиться правильне моральне уявлення. І в цьому велику роль відіграє учитель, який використовує можливості спілкування, допомагає дітям у розширенні суті етичних понять. У молодшому шкільному віці є великі можливості для розвитку етичних знань, для виховання ціннісного ставлення до людини. Психологами доведено, що молодші школярі підвищено сприймають зовнішні явища. Вони емоційно відгукуються, щиро співпереживають разом з героям художніх творів, кінофільмів. Діти, а особливо першокласники, схильні вірити в те, чому їх навчають, вони переконані в необхідності моральних норм. При цьому вони відрізняються безкомпромісністю до інших в моральних вимогах. Якраз "у цьому віці виникають можливості для систематичного і послідовного морального виховання дітей" [2: 100].

Художні образи здебільшого впливають на емоційну сферу суб'єкта сприймання. Характер і роль почуттів, що виникають у процесі сприймання художнього твору, залежать від того, наскільки логіка розвитку художніх образів відповідає уявленням сприймаючого, від взаємозв'язку образів, тих обставин, які зумовлюють розвиток характерів героїв, тих "перешкод", що постають перед ними. Школяр, читаючи твори художньої літератури, обов'язково "стає" на бік одних героїв і "веде боротьбу" поруч з ними проти інших. "Потреби" героїв твору, за яких він вболіває, немов зливаються з його власними потребами, а їхні дії він переживає, як переживав би свої.

Почуття викликаються наочністю, цілісністю, конкретністю і взаємодією художніх образів. Виникнення почуттів та їхня активна роль в процесі сприймання органічно зв'язані із фантазією, уявою, пам'яттю.

Винниченко часто аналізував підсвідомі першопричини поведінки людей, їхні інстинкти, соціальне та біологічне у вчинках. Такою є історія "паршивого байстрюка", абсолютно не потрібного для оточення, яке переростає в трагедію, що змушує замислитись і героїв твору, й читачів ("Кумедія з Костем"). Винниченко зумів майстерно відбити соціальні та

моральні болячки суспільства, не через прямий осуд конкретних винуватців народження "байстрюків", а завдяки розкриттю обставин життя й психології самих жертв. Є у Винниченка оповідання про трагічну долю бешкетника-лідера "Федька-халамидника", який був не менше шибайголовою, а й чесною, благородною людиною.

Іншими словами, успіх процесу виховання ціннісного ставлення до людини в молодших школярів зумовлений з одного боку, психологічною здатністю самих молодших школярів, з іншої – умовами навчання і виховання. Соціальні умови шкільного життя, різноманітність людських взаєностосунків і видів діяльності є сприятливим ґрунтом для розвитку етичного, філософського мислення.

Автори програми "Філософія для дітей", очолюваної американським педагогом М.Ліпманом (посилаючись на праці Л.С.Виготського), обґрунтували психологічні можливості молодшого шкільного віку для вивчення засад філософії. Саме у віці шести-семи років діти найбільш сприятливі до розв'язання філософських проблем. Вивчення змісту філософії, етики дозволить дитині знайти відповіді на питання, які виникнуть у неї при вступі до шкільного життя.

Оповідання закінчується якимись на диво страшними своєю буденністю словами про смерть Федька: "на кладовище йшли хлопці зо всіх сусідніх вулиць. Спірка, Стьопа і Гаврик плакали навзрид." Як бачимо, жодної авторської оцінки. Оце і є найвища майстерність в зображенні людської психології. Так само майстерно через економні художні засоби постають й інші підлітки в оповіданні, передусім Толя. Раннє і, мабуть, остаточно моральне спустошення цієї нечесної боягузливої дитини показано в фіналі, коли Толя, не почувавши й трохи власної провини за смерть Федька, з цікавістю роздивляється його похорон і, перекрутившись на одній нозі, біжить гратися Федьковим чижиком.

"Федько-халамидник" має велике виховне значення не тільки для дітей, а особливо в наші часи жевріння, кволості, занедбаності й обпльовування цінностей, властивих вдачі героїчній" [4: 63].

Самий факт звернення до психології дитини яскраво свідчить, що відновлення морального здоров'я людини не було чужим для Володимира Винниченка. Адже саме в дитинстві формується характер людини, закладається фундамент її майбутнього. З любов'ю, на повну силу свого таланту писав про дітей, про їхні чисті й високі мрії, добрі порухи серця і Володимира Винниченка. Збірка "Намисто" увібрала в себе всі найкращі досягнення Винниченкової творчості і може вважатися однією з вершин майстерності письменника. Вона проникнута світлим гуманістичним пафосом, оптимістичною вірою в маленьку людину, вирішена в піднесеному романтичному дусі. Тут немає мотивів розчарованості в людях, як це ми помічаємо в його інших творах, де вони викликали зображення потворних,

хворобливих явищ і характерів у творчості письменника, за що його неодноразово критикували.

Великий вплив навчальної діяльності на самооцінку, саморегуляцію поведінки дітей свідчить про важливість розвитку мислення, свідомості дитини. Чим в більшій мірі сформоване мислення, уміння встановлювати взаємозв'язки між предметами і явищами, тим успішніше формуються навички управляти собою, своїми діями. Завдяки навчальній діяльності, розвитку мислення, можна говорити про першочергове значення у вихованні ціннісного ставлення до людей, використання комунікативних ситуацій.

В оповіданнях, що увійшли до збірки "Намисто", часто відсутня безпосередня авторська оцінка подій і персонажів, і в той же час відсутня пряма мова, при передачі думок героїв. Автор ніби фіксує "потік" безпосередньої свідомості героя і важко відрізнити, де закінчуються слова автора і де починаються думки персонажа. Щоб ще більше утруднити це розрізнення, в дитячих оповіданнях звучать постійно ніби два голоси – дитяче й доросле сприйняття світу. Дорослі й діти розмірковують над одними й тими ж подіями та фактами, оцінюють одне одного, кожен зі своєї точки зору. Ці оцінки часом співпадають, частіше розходяться, особливо в тому, що стосується різних витівок юних бешкетників. Таке "подвійне бачення" дійсності без зайвих описів і авторських аналізів допомагає краще розкрити особливості дитячої психології в порівнянні її з психологією дорослих, підкреслити особливості дитячого бачення світу.

Для прикладу візьмемо оповідання "Гей, хто в лісі, обізвися...", де Володимир Винниченко блискуче змалював психологію малого хлопця, його ставлення дорослих до тих же самих подій. Хитрий дотепний хлопчак уже зрозумів, чого від нього хочуть старші, і лукаво цим користується:

"Зінь – дуже слухняний та лагідненький. Він майже ніколи не сперечається, ні з ким не свариться, не верещить, не пацає ногами. А тим часом добивається всього, чого хоче. Так же сумирненько схиляє голівку до плеча, так щиро-щиро дивиться чорненькими, хитрими оченятами, так ласкавенько посміхається, просто-таки соромно відмовити йому." [1; 28]

Своїм гострим розумом і невеличким життєвим досвідом Зінь аналізує всі заборони і пострахи, що на нього покладають батьки, щоб він менше бешкетував. Його не лякає і Бог, бо малий уже втямив, що і його можна задобрити: "треба тільки гарненько скласти ручки, пошепотіти губами перед іконами, сильненько постукати лобом багато-багато поклонів – і бог вже задобрений". [1; 28]

Оскільки його ніяк не можна почути і побачити, то Зінь і не дуже вірить в його існування. Більше лякає його босяк Корчун, оскільки він цілком реальний і страшний на вигляд. Отож, Зінь починає його вивчати, щоб зрозуміти, як його знешкодити. І поступово приходиться до думки, що Корчун зовсім не такий, яким його бачать дорослі.

Якщо для старших Корчун – лише бридкий халамидник, волоцюга і злодій, від якого треба триматись подалі, то Зінь сприймає його зовсім інакше. Оскільки Корчун – всевладний, бачить усі його капості (як запевняють Зіня батьки), і може його в будь-який момент покарати, то Зінь вважає, що Корчун і є справжній Бог. І поступово хлопець приходить до висновку, що його бог не такий уже й поганий. Зіня заворожують його пісні, величезна сила – адже він сам – один витяг застряглого в болоті воза; його весела вдача, вільнолюбна й широка натура. А якщо він часом сердить і робить комусь зло, – міркує Зінь, – це від того, що йому ж ніхто ні свічки не поставив, а всім же богам треба ставити, щоб були добрими. І Зінь вирішує виправити цей недогляд і, вибравши слухну мить, таки задобрити Корчана.

І коли хлопець побачить загибель Корчуна – це стане для нього справжньою трагедією – як же ж можна вбивати всемогутнього бога.

Так Володимир Винниченко у невеличкому оповіданні зобразив, як трансформується міф у свідомості дитини, яких форм набуває. Письменник показує, як мала дитина мислить – здебільшого конкретно та образно, зображує весь процес розмірковування та аналізу дитячим мозком абстрактного поняття; як воно знаходить конкретне і реальне втілення у дитячій свідомості.

Проведена в рамках нашого дослідження діагностика рівнів вихованості у молодших школярів ціннісного ставлення до людини дала можливість виявити наступні особливості. Діти мають бажання до пізнання нового, до вивчення різних явищ оточуючого світу. Але коло знань про соціальний світ, ціннісне ставлення до людини у дітей обмежений. Тому творчість письменника Володимира Винниченка є дуже доречною для вивчення в молодшій школі. Вона характеризується посиленням інтересу до життя людини, до її психологічного світу, посиленням гуманістичного пафосу, чому найяскравішим свідченням є збірка "Намисто", що ввібрала в себе всі найкращі досягнення творчості Володимира Винниченка і може вважатися однією з вершин літературної майстерності письменника. Вона проникнута світлим гуманістичним пафосом, оптимістичною вірою в маленьку людину, вирішена в піднесеному романтичному дусі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Намисто: Оповідання – К.: Веселка, 1989. - 380с.
2. Богданова О.С., Петрова В.И. Методика воспитательной работы в начальных классах. – М.: Просвещение, 1975. – 208с.
3. Зінчук С.С. Володимир Винниченко (1880-1951) // Нові імена в програмі з української літератури: Посібник для вчителя. - К.: Освіта, 1993. – С.125-145.
4. Скобелева-Салогуб Н. Володимир Винниченко: про дітей і для дітей // Слово і час. - 99. - №7. - С.60-67.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Третяк Ольга Петрівна – учитель початкових класів, вчитель-методист навчально-виховного комплексу «ЗОШ № 34 – ліцей «Сучасник» – дитячо-юнацький центр» Кіровоградської міської ради.

Наукові інтереси: проблеми ціннісного ставлення до людини у молодших школярів.

**ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ
ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ДІЄСЛІВНОГО ТИПУ НА
ПОЗНАЧЕННЯ ЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ У МОВІ
ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Наталія УСТЕНКО (Кіровоград)

У статті характеризуються фразеологічні одиниці (ФО) дієслівного типу на позначення емоційних станів неспокою, тривоги, страху, жаху мови художніх творів В. Винниченка. Аналізуються особливості їх функціонування у творах різних жанрів.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, компонент фразеологізму, емоційний стан, тематична група, фразеологія мови творів.

This article deals with the characterizing of phraseology units of verbal type that denotes the emotional states of anxiety, alarm, fear, horror in Volodymyr Vynnychenko's compositions. The features of their functioning in compositions of different genres are analysed.

Key words: phraseology unit, component of phraseological unit, emotional state, thematic group.

Людина не лише пізнає світ, усвідомлює його, змінює чи бореться, а й переживає, відгукується на ті чи інші предмети, явища, обставини. Саме емоціями людина виявляє ставлення до того, що її оточує [2, с. 91]. Твори видатного українського письменника В. Винниченка характеризуються глибокою психологічністю, виразністю у відображенні найтонших порухів душі особистості, її глибокого емоційного світу. Складність і багатогранність відображення психічної організації людини у непростих життєвих обставинах, стані неспокою, тривоги, страху засвідчує і фразеологія мови художніх творів письменника. Дослідники мови художніх творів В.К. Винниченка докладно не зупинялися на вивченні фразеологічних одиниць на позначення емоційних процесів [1; 3], зокрема об'єктом аналізу не були вербальні одиниці на позначення неспокою, тривоги, страху, жаху.

Мета визначила наступні завдання: виділити із ФО дієслівного типу на позначення емоційних станів неспокою, тривоги, страху, жаху людини; проаналізувати наповнення цих тематичних груп та особливості функціонування у мові різножанрових художніх творів письменника. Стаття є продовженням вивчення фразеології мови творів В. Винниченка [4; 5].

Тематична група ФО “Неспокій. Тривога” за кількістю одиниць та частотою вживання належить до беззаперечних фаворитів, поряд з

одинацями на позначення емоцій страху та загального збудженого стану особи, оскільки художнім творам В. Винниченка притаманний глибокий психологізм і виразність зображення емоційних станів персонажів. Схвильований, тривожний стан людини насамперед позначається на роботі серця, що й підкреслює письменник, зокрема фразеологізмами: *замерло в грудях, серце замирає (завмерло, мре)* — хто-небудь дуже хвилюється, відчуває неспокій [6, с. 795], *штовхати в серце (в груді)* — дуже хвилювати, тривожити [6, с. 968], *серце стискується* — хто-небудь тривожиться, хвилюється, відчуває неспокій за когось [6, с. 797], *серце б'ється (забилося)* — хто-небудь почав хвилюватися, тривожитися [6, с. 793]: “І чи од цього питання, чи од якої невизначної думки мені якось *завмерло серце*” (Дрібниця); “Довгалеві якось чудно *замерло в грудях*, але не встиг він нічого подумати і згодився” (Таємна пригода) (загострення стану неспокою автор виражає тим же фразеологізмом розширеної структури: “Довгаль скося поглядав на білу простиню і *в грудях йому ще більше замирало*” (Таємна пригода); “І раптом Тарас почув в темноті згуки, котрі сильно *штовхнули його в серце*” (Чесність з собою); “Ви ще стоїте біля неї, а вже чуваєте, як важко *стискується ваше серце* від думки, що самотою маєте через годину або дві стояти десь далеко...” (Боротьба); “За собою я чую галас, ридання, тупотіння ніг у кухні і ще ледве чутний, жалібний і ніжний згук, від якого мені тривожно *б'ється серце*” (Записки Кирпатого Мефістофеля).

Стан тривоги, неспокою позначається на відчуттях людини, що знаходить відображення у фразеологізмах цієї тематичної групи. Мова художніх творів письменника багата на ФО, що виражають стан тривожності через відчуття: *давити душу (груді)* викликати безрадісний душевний стан, гнітючий настрій [6, с. 218], *ссати в грудях* — дуже непокоїти, мучити, тривожити кого-небудь [6, с. 855], *серце перевертається, серце опускається, йокає в грудях, скидається в грудях; серце наче клешнями здавило, щемить на серці* — хто-небудь відчуває неспокій, тривогу з приводу чого-небудь, *затаїти дух* — принішкнутися, завмерти (внаслідок сильного потрясіння, хвилювання) [6, 318]: “Туман і вулиця були вогкі, холодні, але все таки тепліші, ніж той клубок, що *давив мені груді*” (Чудний епізод); “Лежу, а воно щось *ссе в грудях*, хоч ріж” (Раб краси); “Признаюсь, мені неприємно *йокнуло в грудях* од цього загадкового вступу” (Маленька рисочка); “[Оля] Сказав він це й так посміхнувся, що просто *серце перевернулося*” (Чесність із собою); “А сьогодні, як ти розсердилась на мене, мені *наче клешнями здавило серце...*” (Хто ворог); “А Мотря все дивилась на його і теж прислухалась, як щось *давило-щеміло на серці*” (Краса і сила); “Дара... неначе *затаїла дух*, чекаючи відповіді” (Чесність з собою).

У фразеологічних одиницях цієї тематичної групи відобразилася особливість людини зазнавати відчуття холоду, коли вона тривожиться,

непокоїться через щось. Такі фразеологізми непоодинокі й у творах В. Винниченка: *серце похололо, у середині усе помертвіло (похололо), кинуло в холод, холод у грудях, холод пробігає по серцю, морозом проходить по душі*: “Вона весь час бризкала сміхом і не одступала од його; вона ждала, ловила його слова і сміялась так, що мені *в середині все помертвіло*” (Історія Якимового будинку); “Мене так і *кинуло в холод*. Це вже не спроста! (А роботу в цій організації я взяв таку, що менше каторги не жди!)” (Рабині справжнього); “Іноді, чомусь, по задурманеній душі *морозом проходило* щось непокоїне, жахливе, тоскне” (Щось більше за нас).

Іноді складно визначити, що ж непокоїть людину, тривога наростає ніби з нічого. Такі ФО також функціонують у творах письменника, зумовлюючи нагнітання вияву мовної експресії: *не мати спокою* — постійно перебувати в стані тривоги, психологічного напруження [6, с. 478], *не давати покою* — дуже турбувати, тривожити, хвилювати кого-небудь [6, 217], *брати близько (гаряче) до серця* – болісно сприймати, переживати що-небудь [6, с. 56], *нудити світом* – виявляти неспокій, тривогу [6, с. 559]: “[Жан] І все таки я *не маю того спокою*. Не маю, Жаку. Не маю через те, що, як я сказав, не маю миру з самим собою” (Нова заповідь); “І казка росте, гомонить, хвилює, *не дає покою*” (Сонячна машина); “А в тім, бог з нею, їй може допомогти Григор. Дивно, що вона так *близько до серця бере* його відсутність” (Босяк); “А для чого ж іншого?! - здивовано перебив Кіндрат. - А для чого ж ми тут сидимо й *нудимо світом?*” (Нова заповідь).

До цієї ж тематичної групи належать ФО на позначення протилежних емоційних станів: *приходити до пам'яті; прийти до себе, опанувати собою* – опам'ятатися, заспокоїтися (після страху, хвилювання і т. ін.) [6, с. 962], *триматися твердо* — бути упевненим у своїх діях, спокійним [6, с. 898], *тримати (взяти) себе в руках(в руки)* — не хвилюватися, не роздратовуватися, заспокоїтися [6, с. 898], *скинути вагу з душі* — звільнитися від чого-небудь гнітючого, позбутися чогось небажаного, відчуваючи полегкість [6, с. 815]: „Морочинська...Сину! Антось дивлячись на неї божевільними очима, *приходить трохи до себе*” (Молода кров); „І тільки в автомобілі Таня поволі стала *приходити до пам'яті*” (Рівновага); „Жак *тримався твердо*. Правда, покусював нижню губу...” (Нова заповідь); “[Петро] Ех, Грицю, страшенно я радий, що ми побалакали... *Спала вага якась з душі*” (Нова заповідь); “Я знесилено спираюсь на спинку канапи й заплющую очі. Тепер мені не треба *тримати себе в руках*” (Записки Кирпатого Мефістофеля); “Треба *себе* рішуче *взяти в руки*” (Сонячна машина).

Кількісно та за вживаністю ФО тематичної групи “Неспокій. Тривога” належать до фаворитів у мові художніх творів письменника. Вони властиві як мовленню персонажів, так і авторському для відтворення складних і багатогранних почуттів людини, для нагнітання емоційного фону оповіді. Точно передати емоційний стан страху, жах людини лексичними засобами

досить складно, оскільки слова не дають такої образної, експресивно насаженої картини, як фразеологізми. Страх діє на зір і слух, відбивається на усьому зовнішньому вигляді людини, вона тремтить, непритомніє [2, с. 99–100], що знайшло відображення й у фразеологічній системі української мови. В.К. Винниченко у художніх творах різних жанрів майстерно передає емоційний стан страху, відобразивши найтонші його відтінки: “Молодчина старенька, – *умліває від страху*, а не пускає, як сказано” (Сонячна машина); “Вона аж схвилювалась і так почала дякувати, що мене знов *обхопив страх*” (По-свій); “І серед мовчання палко-дихаючої юрби вийшов новий оратор. Це був Олександр. Таня *притаїла дихання*.” (Рівновага); “Секлета Лаз... Це ж буде смерть України, це ганьба, не дай боже що буде. У мене *волосся догори лізе*, як я тільки подумаю...” (Співочі товариства); “Марія. А *мороз не ходить у вас по тілі?* Га? Сталинський. Ні-ні, цього не буває...” (Гріх); “Ніна. Ну, Манька, погана! У мене *в пучках комашки позалазили*, так ти мене перелякала...” (Гріх).

Ознакою того, що людина боїться, є також відчуття холоду: *холод (мороз) проходить по тілу* – когось охоплює сильний озноб від переляку [6, с. 933], *кидати в холод* – викликати в кого-небудь стан надмірного хвилювання, страху [6, с. 369], *страх холодить серце, в грудях захолинуло, холоне в серці (грудях)* – кому-небудь страшно, боязно [6, с. 792], *страх (жах) проходить по грудях (тілу)* – комусь стає неприємно, страшно, моторошно [6, с. 508]: “Вона [свідома, інтелігентна людина на цвинтарі – УН] знає, що ніяких мертвяків нема й не може бути, а тим часом весь час *почуває на тілі хвильки морозу*” (Записки Кирпатого Мефістофеля); “Мене *кинуло в холод*” (Антрепреньор Гаркун-Задунайський); “Скажу тільки, що, коли я дивився в той час на Кравчука, то я бачив у нього в очах таку гостру ненависть, що у мене *в грудях захолинуло*” (Боротьба); “І проти волі, з злістю, я почув, як *по мені пройшов* несвідомий, тоскно-хвилюючий *страх*” (Маленька рисочка); “Щось війнуло в лице. *Жах пронизав усе тіло* Юхимові, він тісно заплющив очі й з усієї сили надушив ухо...” (У графському маєтку).

Характерним для художніх творів письменника є поєднання кількох фразеологізмів у близькому контексті, що дозволяє якнайповніше відобразити стан персонажа: “*На серці й у животі ставало якось тоскно, нудно, важко, як дивитись униз, ноги робились м'якими*, підгинались, руки слабли, *по всьому тілі прокочувався* гидкий, млосний *холодок*” (Федько халамидник); “Сидір Іванович блідніє. Очі йому злякано дивляться на Козявку, *холод з грудей проходить по животі, по ногах і наче наливає їх оливом*” (Мнімий господін); “І знов *холод пройшов по тілу, в грудях* ніби зразу *порожньо стало* і навіть чогось страшно” (Заручини); “Мені якось *стало холодно в грудях і завмерло серце*” (Момент); “А гойднеться вниз і *серце мліє, холод серцем пробігає*, думи нишкнуть, мов зігнувшись, пробігають темним яром” (Купля).

Серед найпоширеніших компонентів фразеологізмів цієї тематичної групи – слова *серце*, *душа* (як місце зосередження страху): *серце стискається* – хто-небудь відчуває страх за когось [6, с. 797], *серце завмерло, душа завмерла* – хто-небудь відчув раптовий переляк [6, с. 795], *серце як не вискочить, серце тьохнуло (йокнуло)* – хто-небудь раптом відчув сильне хвилювання, переляк [6, 797]; *серце (під серцем) мліє (ниє), серце розривається* – зазнавати болю, страждань через страх [6, с. 794]: “Йому ж *розірветься серце* від жаху, він же упаде мертвим, як торкнеться того вузлика...” (У графському маєтку); “*Серце* йому сильно *завмерло* від цієї думки, й тієї ж миті наче хтось чужий узяв його за плечі, ...нахилив до хустки” (Нова заповідь); “Тут також часто з’являлась одна постать, від якої у нас жалісно й з гидливим страхом *стискувалось серце*” (Чудний епізод); “Мені аж у *серці йокнуло*, а звощик так і жахнувся” (Зіна); “А як не ослабнути рукам, коли...стає так страшно, що...*під серцем так ниє*, що аж плечі починають боліти” (Федько-халамидник); “Ромчик. А з ким же ти гомоніла тут? Прися. Та з совою, щоб вона йому погинула, проклята. *Серце от-от аж не вискочить* через неї, лупасту” (Панна Мара).

Для творчості В. Винниченка притаманне створення образних картин, портретів, описів, у яких не останню роль відведено фразеологізмам, що підкреслюють, увиразнюють вияв емоцій, зокрема й страху. Наприклад, ФО, яка належить до беззаперечних фаворитів у мові художніх творів письменника, *дивитися (глянути) великими (широкими) очима* – хтось відчуває страх, переляк від чогось [6, с. 597], *в очах блискає жах, очі бігають* – хто-небудь виявляє страх [6, 598], *вилупити очі* – широко відкрити очі, виявляючи страх [6, с. 108]: “Балакали зо мною пошепки, щохвилини *озираючись великими очима* назад і блідіючи; за кожним голосним гомоном на вулиці мертвіли й мінялись на лиці” (Вривок зі споминів); “Ось з валки...випручалась якась дівчина і почина їсти..., й *очі її бігають на всі боки* од страху, щоб ніхто не одняв” (Контрасти); “Що може бути в такому лісочку? Впаде гіллячка з дерева, пташка наступить лапкою на віточку, а може заяць, *вилупивши злякані круглі очі*, опукою пострибає кудись у гліб ліска” (У графському маєтку); “Мені приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз. І той момент, коли *в очах*, поширених надією й захватом, *блискає жах*, є найкращий” (Записки Кирпатого Мефістофеля).

Одиниці тематичної групи “Страх. Жах” частково співпадають із фразеологізмами тематичної групи “Неспокій. Тривога”, що є закономірним, оскільки емоційні стани близькі, спричиняються подібними умовами та обставинами, викликають подібні реакції організму. У контексті розрізнити ФО тієї чи іншої тематичної групи можна зокрема за допомогою слів-ідентифікаторів (страх, жах, страшно, боятися, зляканий та ін.), що підтверджує ілюстративний матеріал.

Крім одиниць на позначення емоцій страху, у цій тематичній групі розглянемо і фразеологізми, які позначають дії та емоційні стани людини, викликані страхом: *не показувати на світ носа* – не приходити, не з'являтися куди-небудь [6, с. 664], *позалазити в нори* – сховатися; *сховати голову в пісок* – уникати небезпеки, тікати від неї [6, с. 928]: “Сидів-сидів у хуторі, двадцять літ *не показував на світ носа*, раз вирвався...” (“Уміркований” та “ширий”) (у романі “Сонячна машина” знаходимо більш експресивно насажений варіант ФО: “Законодавець і владар твоєї краси...положливо сидить у своєму палаці, не сміючи *вистромити з нього іклів своїх*, оточений людьми, які не розуміють краси твоєї”); “Але страшно трудно вишукувати своїх: усі ж покидали свої помешкання, ... *позалазили в нори*” (Сонячна машина). Зазвичай ФО цієї тематичної групи позначають емоційний стан окремої особи, проте у контексті зрідка можуть сполучатися і з назвами неістот, набуваючи узагальнюючого характеру: “А уряд... *сховав голову в пісок* і думає, що все гаразд” (Сонячна машина).

Цікаву антонімічну пару становлять фразеологізми *не вистачило (хопило) духу* – хто-небудь не наважується, не рішається на щось [6, с. 106] та *набралася духу* – переборюючи страх, ставати рішучим, сміливим [6, с. 517]: “Слеонський. Ну, та здається, *духу таки не хопило*. Не поїхала сама арештовувати...” (Панна Мара); “Потім Катя трошки пом'ялась, *набралась духу* і додала: Кидайте й ви, паничу. Єй-бо, кидайте. І мама ваші будуть спокійніші” (У графському маєтку).

Тематична група фразеологізмів “Страх. Жах”, які функціонують у мові художніх творів В. Винниченка багата і різноманітна. Такі ФО виступають переважно у мовленні персонажів для опису власних емоційних станів. Одиниці, в основі яких лежить зовнішній вияв страху, позначають емоційний стан іншої особи. Функціонування кількох фразеологізмів однієї тематичної групи у близькому контексті увиразнює, висловлювання, підвищує ступінь вияву мовної експресії.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Науменко Л.О. Мова ранніх творів Володимира Винниченка: автореф. дис....канд. філол. наук: 10.02.01. ”Українська мова” – Київ, 2003;
2. Прадід Ю.Ф. Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень)/ НАН України, Ін-т української мови; Відп. ред. О.О. Тараненко/ Ю.Ф. Прадід. – К.; Сімферополь, 1997. – 252 с.
3. Русанівський В.М. Сила і краса (Особливості мови творів В.К. Винниченка)/ В.М. Русанівський // Українська мова і література в школі. – 1992. – №2 – С. 41–46;
4. Устенко Н. Фразеологічні одиниці на позначення процесів пам'яті й уяви у мові художніх творів Володимира Винниченка / Н. Устенко // Мовознавчі студії – Випуск 2: Фразеологізм і слово у тексті і словнику / Упорядники: К. Іваночко та ін. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 414–420;
5. Устенко Н. Фразеологічні одиниці на позначення розумової діяльності у мові художніх творів В.К. Винниченка/ Н. Устенко // Наукові записки. – Випуск 89 (3). –

Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 5 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010 – С. 225–228;

6. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко та ін. – К.: Наук. думка, 1999. – 984 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Устенко Наталія Володимирівна – методист навчально-методичного відділу КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: фразеологія української мови, лінгвістика тексту.

БІБЛІОНІМИ МЕМУАРНО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ ПРАЦІ В. ВИННИЧЕНКА «ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІЇ»

Валентина ШЕВЦОВА (Луганськ)

У статті проаналізовано вербальні бібліоніми, ужиті в мемуарно-публіцистичній праці В.Винниченка «Відродження нації». Зроблено спробу встановити синсематичну матеріальну однорідність бібліоніма з номінованим об'єктом. З'ясувати мовне багатство, використане автором з метою зробити бібліонім лаконічним та емоційно наснаженим. Установлено, що образність охоплює значну частину аналізованих бібліонімів.

Ключові слова: бібліонім, вербальні бібліоніми, метафора, оксиморон, каламбур, гра слів.

In this article the verbal biblionyms, which are used in memoir and publicity work by V. Vynnychenko named «Renaissance of the nation» are analyzed. The author made an attempt to reveal sinsematic and material homogeneity of biblionym with nominative object. To clarify linguistic richness used by author with a goal to make biblionym laconic and emotionally saturated. It's clarified, that imagery covers the major part of analyzed biblionyms.

Key words: biblionim, verbal biblionimy, metaphor, oxymoron, pun, play on words.

Бібліоніми посідають особливе місце в тканині мемуарно-публіцистичної праці. Вони підпорядковуються загальним законам власних назв, виражають основний задум, тему, ідею, “концепт творця” [4, с. 5], створюють експресію, виокремлюють текст з ряду інших, зумовлюють місце праці в писемній спадщині автора, репрезентують імена автора в культурно-історичному світі [7, с. 30].

Бібліоніми є першим знаком тексту [8, с. 63], каталізатором всіх текстів, однією із категорій власних назв. Статус бібліоніма як власного імені обґрунтовано вченим Ю. Карпенком [6, с. 34–39]. Оскільки бібліонім, на думку вчених, – це продукт творчої свідомості [6, с. 39], то він характеризується логічною впорядкованістю і матеріальною спорідненістю з об'єктом, який номінує і рамками змісту якого обмежується.

Актуальність подібного аналізу зумовлена важливістю дослідження мемуарно-публіцистичного жанру в плані виявлення ідеостилу письменника.

Об'єктом дослідження послугувала праця “Відродження нації”, написана В. Винниченком у 1919 році, у якій письменник розробив

філософсько-етичну концепцію конкордизму (аналог конвергенції політичних та економічних систем...) [14, с. 241].

Предметом обрано бібліоніми праці “Відродження нації”.

Маємо на меті розглянути таку ознаку бібліоніма, як матеріальну однорідність із позначеним об'єктом, що сприятиме й встановленню матеріальної однорідності з номінованим об'єктом, як це явище задумувалося автором. Саме тому пояснюється аналіз бібліоніма на тлі номінованого тексту.

Досягнення мети передбачає розв'язати завдання: виокремити бібліоніми; установити синсематично матеріальну однорідність із номінованим об'єктом; з'ясувати мовне багатство, яке використовує автор для експресивної наснаженості бібліоніма, його лаконічності.

Зауважимо, що для дослідження нами залучено вербальні бібліоніми. Аналізуючи їх, ми враховували дослідження цієї ономастичної категорії (але у художніх творах) таких учених, як І. Андріанова, Л. Бойко, Ю. Карпенко, Н. Кожина, Т. Крупеньова, В. Кухаренко та ін.

Вербальний бібліонім у тексті розміщується перед текстом, як і належить цій категорії власних назв. Він може повторюватися у вигляді апелятивів у тій же або в іншій формі в будь-якій структурній частині тексту або абзаці: у вступній: “Нація хоче жити у війську”: “Нації, які хотіли жити і в армії, на фронті, в тилу, скрізь. Через те, не вважаючи на всякі перепони, перешкоди, національні організації виникали в армії, росли, єднались і охоплювали все ширше й мирне коло національних елементів” [1, с. 130–131]; в основній: “Промови в кабінеті й ляпаса на кухні” [1, с. 97]: “В кабінеті до сліз, до щирого, нефальшивого гніву суперечки й промови про рівність усіх людей, а в кухні так само щиро ляпаса по лиці кухарці за пересмажену курку, “тикання” звощиків, кельнерів” [1, с. 99]; у висновковій: “Хреста на могилі нації: “Не було, немає й бути не може”: “Здавалось, зроблено було все чисто: закопано, засипано, землю на могилі виглажено й пісочком присипано.

“Ніякої української мови не було, немає й бути не може” – сказав в 80-х роках минулого століття один з видатних російських могильщиків України, притоптуючи ногами землю на могилі”. І, дісно, за тих часів не могло з'явитись у літературі ні одного слова на українській мові” [1, с. 35].

Бібліонім у вигляді апелятивів утворюється як цілісною структурою, так і окремими словами, наприклад, цілісна структура: “Природа руського демократа”: “Природа російського демократа не могла прийти до гармонії цих протилежних сил у собі” [1, с. 66]; окремими словами навіть у різних абзацах або і структурних частинах: Так, наприклад, в основній частині вживається слово “тривога” (“Але трохи незрозуміло те, що запальним виразником тої тривоги виступила руська демократія, що голова ради робітничих депутатів, “соціаліст” К. Незлобін загрозив розгоном Конгресу солдатськими штиками” [1, с. 89] і у висновковій частині —

словосполучення “старший брат” завжди мав для нас у кишені кулака” – [1, с. 90]. У цілому ж заголовком є “Тривога старшого брата”.

Бібліонім, що вживається в окремих частинах тексту або в структурних частинах, може бути реконструйований і нереконструйований. Наприклад: нереконструйований “Всеукраїнський військовий з'їзд” [1, с. 202] – власна назва предмета в широкому розумінні; “Не мир, а тільки перемирря” – онімізована структура, що складалася з апелятивів: “Це була явна заява, що інструкція не мир, а тільки перемирря” [2, с. 41]; реконструйований – “Кадетський міх на український горен” – “А другим позитивним моментом її було те, що вона була міхом на наш горен, що вона дмухала в вогонь національної свідомости, не давала йому притихнути, розпикала до білого національну волю” [2, с. 49]. Реконструйованих бібліонімів у праці значно більше, ніж неконструйованих, що залежить як від його семантики, так і від функції.

Вербальні бібліоніми виконують як інтертекстуальну, так і внутрішньотекстову функції. За будь-якої структури матеріальна однорідність бібліоніма виявляється через співвідношення його зі змістом тексту й пояснюється ним, наприклад: “Старий Деспот і Товарні Джентельмени” – “Старий російський півдикун вмів тільки хапати й грабувати, він також мусів устряти в цю боротьбу європейських товарних джентельменів” [1, с. 20]; Кривавий аргумент за “найсвятіші інтереси” - “І ціла згряя чорних переможців з клетотом закрутилась над Україною в ім'я цих “найсвятіших інтересів” визиску й поневолення” [1, с. 327] і “А як конкретним доказом і аргументом за ці інтереси явилася кривава подія з полком імени Б. Хмельницького” [1, с. 327]. І хоча бібліоніми розташовані в одній із частин тексту, вони пов'язані з “цілісним текстом”, про що констатує дослідниця Т. Єщенко. До такого ж висновку привів і результат нашого дослідження.

На творення бібліоніма впливають нелінгвістичні чинники: ситуація, обставини; інтелектуальні можливості, вони сприяють, змушують давати певну назву заголовкові, він же – назва характеристична; у ньому відбивається позитивна чи негативна контамінація. У бібліонімах праці “Відродження нації” відчутним, певною мірою, суб'єктивним є ідеологічний компонент, який з'явився під абсолютним впливом суспільно-політичних чинників. На думку вченого-лінгвіста В. Чабаненка, суспільно-політична реальність, суспільно-політичне чуття мовного колективу визначають добір експресивного ідеолексикону, характерного для тієї чи іншої епохи [16, с. 58]. Досліджувані нами заголовки актуалізуються у своїй структурі передусім з такою категорією, як події-дії, а тому й експресивність їх своєрідна, вона є емоційно-оцінною й цілеспрямованою, а її реалізатори-мовні засоби мають потужну емоційну силу, з яких найпотужнішими є тропи.

Номінатор використовує оксиморон. Заголовки-оксиморони відзначаються несподіваним поєднанням семантично-протилежних лексем: “Зрадницький патріотизм” [2, с. 133]. “Теплий лід” [2, с. 185]. “Страшний сприятливий момент” [2, с. 433]. “Своє слово з чужим змістом” [2, с. 153], “Сласна лють аграрних паразитів” [3, с. 47], “Прапор соціальної дружби з катом українського народу” [3, с. 448]. Патріотизм аж ніяк не може бути зрадницьким, хоча номінатор заголовка, пов'язуючи його із змістом тексту, кваліфікує патріотизм буржуазії саме так: “Їхній патріотизм є зрадницький, руйнуючий наше національне відродження, класово-егоїстичний, жорстокий і злочинний патріотизм” [2, с. 134]. Лід не може бути теплим: “Життя само довело нам, що в класовому громадянстві рівної волі для всіх громадян не може бути, це є утопія, це — теплий лід, це все одно, що революційний опортунізм” [2, с. 185]. Як можна уявити собі поєднання прикметників “страшний” і “сприятливий”? Автор подає їх у функції неоднорідних означень, що і підсилює емоційний відтінок заголовка. Це, приміром, так, як у словосполученні “страшно красивий”. З такою ж протилежною емоційною наснаженістю вживаються пари “прикметник та іменник “сласна лють”, іменник та іменник: дружба з “катом” та ін. Як мовний засіб наснаженості, хоча й поодинокі, В. Винниченко використовує антоніми-іменники, наприклад: “гарцювання – голосіння”, “покірність – бунт”. Емоційний відтінок такого заголовка може підсилюватись модальним відтінком питальності: “Покірність чи бунт?” [1, с. 190], “Буржуазна чи соціалістична?” [2, с. 16], “Руська чи не руська?” [1, с. 126]. У цілому ж індивідуальні пари протилежні за значенням забезпечили авторові контрастну характеристику дій-подій, образів, які не тільки протиставляються, але й складаються, доповнюючи один одного.

Послугується автор досліджуваної праці й грою слів як семантико-стилістичним явищем. Вона відбувається за допомогою вживання наявних у мові іменників та його форм, для чого використовуються звукові, лексичні або граматичні форми слів. Йде обігравання близькозвучних мовних одиниць для того, щоб привернути увагу читача до значення слів через осмислення їхньої семантичної фоно- та морфоструктури. Гру слів як структурний прийом автор використовує рідко, що пояснюється функціональним стилем досліджуваної праці. Для цього йде переоформлення слова за зразком іншого: “Соціалісти-справедливисти” [2, с. 261], “П'ятаковщина служить отаманщині” [3, с. 189], тож і за структурою цей тип є “одинаком”. На нашу думку, добираючи прийом застосування виражальних засобів, В. Винниченко все ж таки дбав про те, щоб використати у вербально-тематичному бібліонімі римування, а досягав цього передусім грою слів: наданням слову іншої назви або порівнянням явищ. Реалізація відсувається словотворчим засобом. Ним же й привертається увага до змісту назви наявної реалії. Іменник “справедливисти” вжито замість звичної прикладки демократи або

революціонери. Звичайно, тут використовується іменник “справедливисти” в переносому значенні. Винниченко пише: “Грунтом, як і скрізь, у більшості випадків є особистий, матеріальний інтерес” [2, с. 180]. “Мозговізмом” названо політику більшовизму в національному питанні. І знову елементи іронії про найсерйозніше питання, про що пише: “Але це все, як і все те. Що й раніше говорилося великими й малими руськими більшовиками, було тільки тактикою, а найбільше — сухим, інтелектуальним прінципом” [2, с. 263]. “П’ятаковщиною” названо націоналістичну течію російських комуністів [3, с. 189], яких автор праці “Відродження нації” звинувачує в тяжкому ряді “зайвої боротьби й страждань на Україні” [В. III, с. 195].

Правочинно віднести до описаного прийому й каламбур. У праці його використано поруч із суспільно-політичною лексикою: “Загально-партійна руська платформа: автономія в лапках або “не було, немає і не дати, щоб було” [1, с. 108]. Йшлося про те, “що український народ при культурно-національній автономії” так само, як і досі, не мав би ніякісінького голосу в порядкуванні своїм господарством, що так само його можна було обдирати, як і раніше” [1, с. 110]. “Радіотелеграфічна полеміка” [3, с. 205]. Йдеться про три ноти міністра закордонних справ В. Чеховського, надісланих Раді Народних Комісарів з запитом, “з яких причин російське світське військо робить наступ на територію Української Народної Республіки” [3, с. 205] Ноти надіслані у вигляді радіотелеграм. Таким же чином й було отримано відповідь від Н. Комісара Чичеріна” [3, с. 206-210]. Прагнучи мирно вирішити всякі конфлікти, Директорія пропонує Уряду Російської Республіки протягом 48 годин дати відповідь на 3-и питання. Суть відповіді була одна й та ж [3, с. 212–221]. Грізний ультиматум “підпорядкованих” до “непідпорядкованих”. Постанова VI конгресу с. д-ої партії була дуже грізна: “Рішуче, категорично, грізно, ультимативно” пропонувалося військовій владі “підпорядковуватися владі політичній” [3, с. 241]. “Свято поєднання й “Мертворожденний” [3, с. 242]. Урочисте поєднання наддністрянців і наддніпрянців, Західної Української Республіки (Галичини) й Східної Української Народної Республіки (Великої України) [Там само]. Мертворожденним названо Конгрес. Так назвав його “Червоний Прапор” українських незалежників [3, с. 244].

Неминучий результат роботи непідпорядкованих нікчем [В. III, 2 с. 44]. Непідпорядкованими нікчемами названо отаманів, а необхідним неминучим “нормальним” результатом усієї їхньої дальності — очищення Києва й “тікання знов у Вінницю” [В. III, с. 247].

В. Винниченко прагне назвати тексти образно й неповторно, для чого користується засобом антропоморфізації, наділяючи неживі предмети якостями живих істот і, навпаки, наділення живих осіб переосмисленими якостями неживої природи: “Гуртування чорних сил” [2, с. 14]: “чорними силами” названо реакцію всіх відтінків, яка почала гуртуватися, єднатися”,

“виповзати з своїх темних закутків, почувачи, що настає їхній час” [2, с. 14]. Чорний колір є символом злих сил; “Стара мацапура в обороні законності” [2, с. 37]: “Старою мацапурою” названо “знаменитий кадетський утвір, дитя ображеної, злісної, мстливої душі руського буржуа, а та Тимчасова Інструкція дійсно була явищем тимчасовим” [2, с. 37]; лайливий іменник “мацапура” у словнику зафіксовано зі значенням “неохайна або незграбна людина [11, II, с. 592]; посилюється пейоративність лайливого слова ще й одним із значень прикметника “стара”; “Дійсне обличчя товарних джентельменів” [11, с. 24]: товар — все те, що становить предмет торгівлі [11, III, с. 539]; товарний – те, що стосується товару; “товарними джентельменами” названо генерала Корнілова та позбавлені свого панування елементи, які “довідались про ганебне фіаско їхніх подій в особі Корнілова” [2, с. 25]; “Гойдалка революції” [2, с. 26]: за однією з ознак іменника гойдалка (рухатися за напрямом “уперед-назад”) і названо текст; “Революція відбувалась в одному напрямі, і нарешті, через корніловську авантюру гойдалка революції гойднулася у другий бік” [2, с. 26]. Іменник гойдалка в прямому вживанні означає “споруду, на якій гойдаються діти і молодь” [11, I, с. 622]; “Остання “законність” гнилих можновладців”: іменник “законність” і прикметник “гнилих” ужито в переносному значенні: порочний у якомусь відношенні, зіпсутий, не здоровий [11, I, с. 613], — так назвав В. Винниченко урядовців петроградської влади: “Але така послідовність здалася гнилій петроградській владі до того страшною, що вона рішила виступити з українством до рішучої боротьби” [2, с. 158]. Їх же названо “законниками” в лапках, за намагання “провести справу “законно” принести до суду Генеральний Секретаріат за “сепаратизм” [2, с. 158]; “Законники тікали від “беззаконного але “могучого вибуху робітничої революції” [2, с. 60]; “Підібрання петроградського сміття” [В. II, с. 117]: петроградським сміттям названо “черепки розбитих більшовиками буржуазних органів і апаратів”; і далі: “Більшість наших урядових і адміністративних органів були засажені цим викинутим більшовиками сміттям [2, с. 60]; “Туга за союзницьким ошийником” [2, с. 118]: В. Винниченко з приводу тих обставин, ситуації, яка склалася, пише: “І люб'язно вигинаючись перед ними, заглядали їм в очі й жагуче чекали, коли вони повісять за шию ошийник і поведуть на ланцюжку за собою, як своїх... “союзників”, як “призану українську державу” [2, с. 18]. Займенником “вони” В. Винниченко називає представників “світових убивць і грабіжників”, представників “товарних джентельменів”, які, за словами автора, “були у нас тільки через те, що більшовики вишпурнули їх од себе” [2, с. 119].

Найбільш активним семантико-синтаксичним засобом у біблійних метафори, різні за лексичним, морфологічним і синтаксичним складом: “Урядовий пиріг” [3, с. 36] – так названо склад уряду: це голова ради міністрів та його міністри; “Генеральним з'їздом грабіжників” названо з'їзд

представників промисловості, торгу, фінансів та сільського господарства, – так він називався офіційно, а фактично це був з'їзд буржуазії, яка “допалась знов до влади” [3, с. 44]; її діяльність в книзі “Відродження нації” схарактеризовано цілим рядом прикметників з негативною семантикою: “І що ж то за страшна, дика, безоглядно й цинічно-грабіжницька діяльність почалась. Це була просто вакханалія клясоої помсти, здирства, насильств і отвертого грабіжу” [3, с. 47]; “Сласна лють аграрних паразитів” [3, с. 47]. “Аграрними паразитами” названо поміщицтво, озброєне німецьким генералом, яке “скажено кинулось до помсти над селянством”, за розтоптання усіх законів, усіх здобутків в аграрній сфері: “Кожне село, кожна селянська хата були обкладені страшеними контрибуціями, розмір яких вирішався самими поміщиками. І тут лють “паразитів” розперезалася янайширше [Там само]. За їх “карні відділи”, за полювання на людей для забави з собаками”, за інші види катувань, за “карні сотні”, від яких “село вкривалося трупами, каліками й пожежами” [3, с. 49]; “Підготовча любов протофісовців” [3, 66]: протофіс – союз представників промислу, торгу, фінансів, сільського господарства; “Перші трудні кроки” [3, с. 87]: йдеться про перші заходи щодо сприятливих моментів “для можливості повторення повстання”, “надати справі організований характер, провести ретельну підготовчу працю, зібравши всі сили, розробити план, розподілити сили. Але якраз підготовча робота за тих лютополіцейських умов і була найважчою частиною всього завдання” [3, с. 88]; “Святу патріотичну петлю накинено [3, с. 103]: мовилося про скасування української державності; “Удар у серце гетьманщини”: грамота Гетьмана про “федерацію” з'явилася 15 листопада. “Але 15-го ж відозвою Директорії вона була скасована, як і сама вся Гетьманщина”. Це був їй у саме серце удар, від якого вона й загинула [3, с. 114]; “Пожежа революції”: революція обняла всю Україну. “Вогні повстання вибухали один за одним то тут, то там, зливаючись у широке суцільне море революційної пожежі, захоплюючи великі міста, містечка, села” [3, с. 130]; “Хуторянка знов боїться пролетаріата” [3, с. 38]. Хуторянкою названо дрібну буржуазію [3, с. 38] за її позицію щодо формування представництва в органах влади; “По укочених стежках”: йдеться про те, що організація “трудоих рад” зтягалася, закон про них не видавався. “І через те міщанська психіка охоче йшла по старих, укочених стежках: поки буде закон про ради, треба ж якоїсь влади на місцях, і... відновлялись старі, антиукраїнські думи, право-есеровські земства з їхніми демократичними безконечними балаканинами...” [2, с. 143]; “Найбільш шкочлива небезпека” [3, с. 158]: її схарактеризовано як “обурюючу й найбільш шкочливу”; це загроза, що йшла із півночі з Росії, з соціалістичної Республіки” [3, с. 158]. В. Винниченко пише, що замість допомоги, Д. Мануїльський “почав займати з боку Гомеля українську територію” [2, 1 с. 59]; “на Катеринославщині виринув старий совітський Уряд Пятакова” [3, 1 с. 59] та його провокації [3, с. 160]; “Національні герої” в ванні

славословія” [3, с. 162]: директорія святкувала перемогу: “Тижнів два уряджувались обіди, вечері, банкети; говорилося масу самохвальних промов, компліментів і собі, і своїм сусідам; випускалось у повітря масу “революційних слів”, погроз, обіщень. “Національні герої” як у теплій ванні ніжились і жмурились від усього цього” [2, с. 167], бо справжніми героями були інші; “Приглушення революції” й кінець Директорії”: “Основна помилка була в тому, що ми, одкинувши чисто радянську систему революційної влади, зупинили свою революцію на півдорозі, одкинули трудові ради і т.ін.” [3, 1 с. 84].

Рідко ціле В. Винниченко подає через назву його частини. Це такий тром, що народжується на ґрунті суміжності значень: “Україна присягається на вірність своїй вищій владі [1, с. 227]. А ось як автор пояснює, що під власною назвою Україна мав на увазі: “Все, що було хоч трохи національно свідомого на українській землі все від старого до малого в екстазі підвело руки до гори й присягав на вірність своїй вищій інституції. Вся свідомо й напівсвідомо Україна за тих днів, як військовий з’їзд, стала на коліна й молитовно, в захваті визволення, в запалі смілости, в високій піднесеній готовності до боротьби, до творчості заспівала “Ще не вмерла Україна, і слава, і воля” [1, с. 228]. “Настрій старого Київа” [1, с. 205]. Силу позитивної емоційно-експресивної оціночності збільшує ще один такий же вид тропа, яким починається вступна частина тексту: “А старий Київ кипів, гомонів, хвилювався” [1, с. 205]. “Газетні люди” [3, с. 92], — так названо учасників засідання, що відбувалося в редакції “Нова Рада”.

Поодиноке вживання згорнених номінативних структур, утворених на ґрунті суміжності назв, пояснюється особливістю стилю досліджуваної праці та писемною формою мови: як відомо, явище метонімії “зручне для використання в усному мовленні” [9, с. 336].

Активними в бібліонімах є фразеологічні одиниці, що вживаються як бібліонім або їх складова частина, але не однорідними, що виявляється в іншому походженні, семантиці й у структурі, однак кожній з них властива “єдність змісту й форми”. У досліджуваних бібліонімах вони вживаються як без змін, так і зі змінами в семантичній структурі. Ті й інші наділені яскраво вираженим оцінним характером: підсилюють, інтенсифікують як позитивний, так і негативний показник ознаки. Виявити емоційно-експресивні потенції фразеологічних одиниць дає можливість текст, який номіновано цим бібліонімом: “Не з доброї волі” [1, с. 273] — йдеться про те, що Тимчасовий уряд, замість боротьби, вибрав шлях порозуміння з Центральною Радою; з цього приводу В. Винниченко пише: “Але ще не з доброї волі своєї Руський Уряд прийшов до цього, що це був результат сили й тактики українства, що Уряд з великою охотою й не пішов би на таке нерозуміння, про що свідчить характер, зміст і цілі переговорів уряду з Центральною Радою” [1, с. 274]; звичайно, фразеологічна одиниця містить негативну оцінку: вчинок суб’єкта нещирий і вимушений; “Своя лінія” до кінця” [2, с. 164]: як завжди, іменник

“лінія” вживається з дієсловом брати, гнути, перегинати, держати, проводити, стати [15, I, с. 441]: займенник “своя”— з іменниками воля, кістка, рука та з прикметником “пряма” [15, II, с. 759]; до словосполучення “своя лінія” додається іменник з прийменником, що означає часовий простір дії “своєї лінії”; у заголовку йдеться про те, що Центральна Рада на “Всеукраїнському З’їзді рад робітничих, селянських і солдатських депутатів” одержала цілковиту підтримку політики, яку вона проводила. У цьому випадку дано позитивну оцінку ситуації і діям, які відбувалися. Зазвичай, фразеологічна одиниця “своя лінія” могла вживатися і з негативним емоційним забарвленням. “Рукавичку кинено” [В. I, с. 187]: у лексикографічних працях зміст витлумачується так: “Вступити в боротьбу з ким- чим-небудь; викликати когось на поєдинок [15, I, с. 370]; у фразеологічній одиниці реконструйовано тільки дієслівну форму, а зміст залишено, як і його негативно-оцінну експресивну виразність; у праці йдеться про негативну відповідь Тимчасового Уряду Центральній Українській Раді, а точніше, сумнів щодо того, чи можна її вважати “правосильною в змислі признання за нею висловлювати волю всього населення тих місцевостей, які Центральна Рада бажає включити в територію будучої України”, “не може признати її виразницею правдивої волі всього українського народу” [2, с. 187–190]. «Цією відповіддю, – пише В. Винниченко, – українству було зроблено виклик, кинено рукавичку» [2, с. 190]; “Лінію намічено” [1, с. 193]: фразеологічна одиниця вживається зі значенням “складено план дій”; йдеться про закладення фундаменту “автономного ладу на Україні”, “видати до українського народу Універсал” і т. ін. [1, с. 193–195]. У фразеологічній одиниці змінюється лише дієслівна форма, семантика залишається тією, яка зафіксована словниками; емоційно-оцінне значення фразеологічної одиниці — позитивне; “Народ творить з нічого” [1, с. 257]: фразеологічна одиниця поширюється іменником “народ”; Функція і зміст пояснюється змістом тексту; В. Винниченко згадує: “Во-істину, ми за тих часів були богами, які бралися з нічого творити цілий новий світ”. І далі: “Але все те робилося з такою вірою. Дійсно з нічого. Ми не мали навіть помешкання для себе. Центральна Рада, вища влада всієї української нації, містилася в двох-трьох кімнатах педагогічного Музею” [1, с. 258]. Фразеологічна одиниця реконструюється за рахунок зміни суб’єкта, який виконує дію; якісно-цінна ознака, крім тих, що присутні в ній де суб’єктом виступають боги, не змінилася і залишилася позитивною, хоча в іншому контексті могла б бути й негативною; “Німецька опіка не заради прекрасних очей” [2, с. 210]: фразеологічна одиниця побутово-розмовного стилю; йдеться про те, що “німці цілковито стали на бік українців, визнавши тільки їх правомочним представництвом від української держави...”, “так вважати було корисно й потрібно” [2, с. 210–211]; уживання цієї мовної одиниці надало заголовку фамільярності; якісно-оцінне значення негативне. “Ні паничам, ні парубкам” [2, с. 308]: реконструкція фразеологічної одиниці

“ні вам, ні нам” відбулася за рахунок називання суб'єктів, котрі виконують дію, яка у фразеологічній одиниці не називається (хоча й вони не є реальними виконавцями); йдеться в тексті про стосунки аграрної, промислової буржуазії, міського й сільського пролетаріату, заможного селянства, української демократії й Центральної Ради; якісно-оцінне значення нейтральне, однак відчувається відтінок фамільярності. З таким же емоційно-оцінним значенням уживається в заголовку фразеологічна одиниця “І ні туди і ні сюди”; підсилює цей відтінок особове ім'я Микита, вжите у формі кличного відмінка у функції звертання: “І ні туди, Микито, ні сюди, Микито”, – так В. Винниченком оцінюється одна з політичних ситуацій про те, що “владу передати не було кому” [2, с. 312]; емоційно-оцінне значення досягається як семантикою фразеологічної одиниці, так і морфологічною формою імені Микита, його синтаксичною функцією і, безперечно, його повтором; “Великодушний лицар” [2, 290]: фразеологічна одиниця вживається нереконструйованою; не змінюються не форми слів, що входять до біблїоніма, не їхній порядок розташування, але позитивна оцінка суб'єкта зникає в заголовку, і він набуває саркастичного значення; великодушним лицарем названо німецький імперіалізм. Центральна Рада, як пише В. Винниченко, звернулася “до німецького народу” за допомогою: “Німецький народ, а іншими словами, німецький імперіалізм, дуже був зворушений і розжалоблений словами хуторянків. Закрутивши вуса догори і клацнувши тяжкими гарматами він у пориві шляхетних лицарських почувань одважно кинувся на північного ворога хуторянки” [2, с. 293]; “Наука історії” [2, с. 326]: з двох періодів доби українського відродження часів революції “можна виразно бачити, яка то є помилка, вважати національне питання поза сферою питань соціальних” [2, с. 327]: образ в цілому в заголовку набуває узагальнення, а мовна одиниця – позитивного емоційно-оцінного значення “прикро, але повчально”; “От тепер, коли руки розв'язано” [2, с. 810]: фразеологічна одиниця “розв'язати руки” вживається в значенні “давати можливість діяти” [15, II, с. 746]; саме з таким значенням і введено його до заголовка: “Тепер, нарешті, ми могли творити життя по нашому образу і подобию, і тільки по нашому. Тепер ми мали всі засоби для того” [2, с. 81]; Трансформовано лише інфінітив, замість якого вживається дієслівна форма на -но; заголовок наділено емоційно-оцінним відтінком фамільярності; “Хоч навздогін пацнути копитом” [3, с. 261]: пацнути, пацати, розмовне – ударити, бити долонею (звичайно, не дуже) або торкатися чи хапати руками [12, VI, с. 102]; з іншою семантикою вжито її в тексті: “Це французікам було добре відомо. Але таке вже “благородство” цих людей, що вони спішили пацнуть копитом навздогін “вигнать”, помститись над тим, хто був ворогом імперіалізму й паразитів” [2, с. 262]; емоційно-оцінне значення негативне, з відтінком згрублїості; узята мовна одиниця зі скарбниці образного слова, створеного українським народом. “Бачили очі, що купували, їжте, хоч повилазьте” [3, с. 171]: взято з тієї ж

самої скарбниці з дещо сильнішою емоційно-оцінною характеристикою, з наснаженішим відтінком згрублості й гостроти в порівнянні із заголовком; “Хоч навздогін пацнути копитом”: про що свідчить описана ситуація: “І ліи очі, й вилазили на лоба від сорому, від безсилового гніву й ненависти. Оббивали й німецькі й гетьманські пороги, обнімались з жулками, злодіями, посміхались гутнікам і лицогубам, хитрували з хитрими пройдисвітами. Обливались вогнем сорому й трусились від огиди, а мусили їсти” [3, с. 174]; йдеться про те, що “українська демократія дорого платила за бажання створити свою державу “як у людей”. За німецьку поміч і за зраду своїх трудових мас. Повним келихом тепер глитала бруд, образи. Пониження й глум тих, яких сама закликала, яких так любо приймала з Росії, чий лад так криваво обстоювала на Україні проти соціалістичної революції” [3, с. 174].

Досліджувана праця є певною мірою підсумкова, написана, на думку В. Лозицького [9, с. 538], “по гарячих слідах подій”. Тож, статус твору не міг не відбитися на бібліонімах, творцем яких і був Володимир Кирилович. Вони в нього від букви до букви зв'язані з його текстами, грають в одну ноту. Їх мовне багатство утворює промовисті узагальнення, пробуджує в читача роботу думки. Таким є і бібліонім “Відродження нації” – цього очікував автор, цього хотів і сам народ: обидва іменники містять надзвичайно високий емоційно-оцінний потенціал, хоча жоден не має емоційного засобу, крім семантики. І таких бібліонімів у В. Винниченка багато (“Цинічно-нахабний акт”, “Продаж України на два боки”, “Кулуарно-нефтяні “патріоти вожді”, “Атлантський пес між Сходом і Заходом Європи” та ін.). Образність охоплює значну частину бібліонімів. Їхніми ключовими елементами є метафоризовані одиниці, фразеологізми, оксиморони, каламбури і просто гра слів. Від такого мовного багатства бібліоніми виразні, стислі, змістовні, уліплюють в самісіньке око. За своєю структурою — це вільні і зв'язані словосполучення, майже суціль складні; окремі односкладні й двоскладні речення, поодинокі обірвані структури, й, незважаючи на жанр, часто інтригуючі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Відродження нації. – К.: Політвидав. України, 1990. – Ч. I. – 348 с.
2. Винниченко В. Відродження нації. – К.: Політвидав. України, 1990. – Ч. II. – 328 с.
3. Винниченко В. Відродження нації. – К.: Політвидав. України, 1990. – Ч. III. – 542 с.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 25 с.
5. Єщенко Т. Лінгвістичний аналіз тексту. - К.: Академія, 2009. – 264 с.
6. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. – 1986. – №4. – С. 34–39.
7. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типологии // Проблемы структурной лингвистики. - М., 1984. – С. 85–96.

8. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: Навч. Посібник. – Вінниця, 2004. – 272 с.
9. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови. Підручник / За ред. Л.І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
10. Медведєв С.П. Українська фразеологія. – Харків: Вища шк., 1977. – 230 с.
11. Лозицький В. Післямова до репринтного видання: У В. Винниченка. Відродження нації. – К.: Політвидав України, 1990. – 542 с.
12. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах / Уклад.: В.В. Яременко, О.М. Сліпущко. – К.: Аконіт, 1998.
13. Словник української мови. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. VI. – 832 с.
14. Убийко В.И. К методике семантического исследования метафоры // Системные отношения в лексике и методы их изучения. – Уфа: Башкирский госуниверситет, 1977. – 159 с.
15. Універсальний словник: Енциклопедія. – К.: Ірина, 1999. – 1551 с.
16. Фасмер М. Етимологический словарь русского языка. – В четырёх томах. – М.: Прогресс, 1987.
17. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К.: Вища шк., 1984. – 167 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шевцова Валентина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету ім. Володимира Даля.

Наукові інтереси: проблеми літературної та регіональної ономастики.

ІНШОМОВНІ СЛОВА В ЛИСТУВАННІ В. ВИННИЧЕНКА: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Дмитро ШУЛЬГА (Кіровоград)

У статті розглянуто особливості використання запозичених лексичних одиниць як стилістично значущих елементів в опублікованому листуванні В. Винниченка, проаналізовано іношомовні слова як конструктивний елемент стилістичних прийомів і фігур, що організують стилістично забарвлене висловлювання з відповідним експресивно-емоційним завданням.

Ключові слова: лінгвостилістичний аналіз, іношомовні слова, стилістичні фігури, епістолярій.

Regularities of usage of borrowed lexical units as stylistic elements in V. Vynnychenko's epistolary are under consideration in this article, foreign words as constructive elements of stylistic devices and figures of speech, which organize stylistically nuanced utterance with correspondent expressive and emotional goal are under analysis.

Key words: lingvostylistic analysis, foreign words, stylistic figures, epistolary.

Листування є об'єктом дослідження різних гуманітарних наук: історії, лінгвістики, культурології, народознавства, педагогіки, психології тощо. Епістолярій як одна з форм мовного спілкування людей у різноманітних сферах життя становить значний інтерес для сучасної стилістики, оскільки лист є живим і різнобічним відтворенням динамічних процесів, які відбувались у сферах матеріальної та духовної культури українського народу. На думку К.В. Ленець та М.М. Пилинського, листування є

важливою джерельною базою історії мови: „...це писемна фіксація уснорозмовного мовлення освічених верств, листи відбивають активні зміни в їхній усній мові й першими їх фіксують. Матеріали епістолярію забезпечують докладніше висвітлення різних сторін розвитку літературної мови: поповнення її лексичного й фразеологічного фонду, вироблення граматичних, семантичних та стилістичних норм. У листах простежується вирівнювання й усталення окремих мовних засобів як відображення розвитку живого розмовного мовлення. ...І цілий ряд збережених послань засвідчує дуже важливу роль їх авторів у виробленні літературної мови, зокрема й цими творами” [4, с. 161].

У своїх наукових розвідках питання лінгвостилістичного аналізу прозових і поетичних художніх творів висвітлювали М.М. Шанський, І.Г. Гальперін, М.І. Гореликова, Д.М. Магомедова, А.П. Коваль, М.І. Крупа, І.І. Ковалик, Л.І. Мацько, М.М. Плющ, Г.І. Атрошенко, О.І. Зелінська, О.О. Бірюкова, О.І. Хом'як тощо. Але нечисленні випадки, коли предметом уваги дослідників стає епістолярний текст. Попри достатньо детальне опрацювання письменницького листування літературознавцями (Г.С. Мазоха, В.І. Кузьменко, Л.П. Вашків, А.М. Зіновська, Л.М. Курило, Л.І. Морозова, В.В. Ткачівський тощо), з мовознавчого погляду епістолярій залишається порівняно малодослідженим (в останнє десятиліття з'явилися дисертаційні дослідження Л.П. Лушпинської, Е.С. Ветрової, О.В. Братаніч, Н.В. Павлик, Т.В. Заболотної, А.О. Найруліна, І.Б. Черкез). З огляду на це, лінгвостилістичне опрацювання епістолярних текстів ми вважаємо **актуальним**.

Мета цієї статті – дослідити стилістичні особливості вживання іншомовних слів в опублікованих листах В.К. Винниченка. **Завдання** статті: 1) дослідити використання лексичних одиниць з певною стилістичною метою в опублікованих листах В.К. Винниченка 1900–1940-х рр.; 2) проаналізувати стилістичні особливості вживання іншомовних слів у листах В.К. Винниченка.

Попри те що проблема статусу епістолярного мовлення досліджується вже досить давно, цілковитої єдності поглядів щодо його місця в системі функціональних стилів досі не існує. Деякі лінгвісти, зокрема І.Г. Чередниченко, С.Я. Єрмоленко, О.М. Гвоздев та інші, не виділяють епістолярний стиль. С.Я. Єрмоленко у виданні „Українська мова. Енциклопедія” виокремлює шість стилів (розмовний, публіцистичний, науковий, офіційно-діловий, художній, конфесійний) і наголошує, що недоцільно виокремлювати епістолярний стиль, оскільки його „диференціальні ознаки... перекриваються ознаками більш узагальнених структурно-функціональних стилів (офіційно-ділового, публіцистичного, розмовного)” [7, с. 603].

Прихильники іншого погляду (В.Л. Наєр, Т.В. Радзієвська, С.І. Гіндін, Н.В. Павлик та інші) пропонують визначити епістолярне мовлення як

міжстильове явище. Т.В. Радзієвська в монографії „Текст як засіб комунікації” зазначає, що „за умовами свого породження епістолярний текст як комунікативне утворення займає проміжне положення між комунікативними одиницями безпосередньої та текстової комунікації. Епістолярний текст – текст амбівалентної природи з різнонаправленими потенціями. Він припускає включення у свій клас текстів, які мають відповідне матеріальне втілення, починаючи із записок, зміст яких виражає одна репліка і які входять до епістолярного контексту і тому зрозумілі та цікаві тільки їх адресатові, і закінчуючи такими текстами, які за своєю будовою та змістом не намагаються враховувати конкретного адресата: він постає лише приводом для комунікативної діяльності суб’єкта” [6, с. 144].

Окремі вчені (О.І. Єфимов, Л.І. Мацько, К.В. Ленець, М.М. Пилинський, Л.В. Щерба та інші) визнають епістолярне мовлення як окремий функціональний стиль. Л.І. Мацько відзначає, що сферою дії й базою для формування епістолярного стилю є всі сфери дистанційного кореспондентського спілкування, а його основним призначенням називає „обслуговувати заочне, у формі листів, спілкування людей у всіх сферах їхнього життя” [5, с. 156].

Дотримуючись наведеного вище погляду, розглядаємо лист як особливий вид тексту, виключне поле реалізації епістолярного стилю. Сферою його функціонування є писемна дистантна комунікація у формі листів, що передбачають наявність адресата, і, таким чином, поєднують у собі ознаки як монологічного, так і діалогічного мовлення. Цей вид спілкування організований, адже листи мають усталену архітектоніку: зачин (етикетні формули звертання, привітання), основна частина, в якій викладено найістотнішу інформацію, та заключна, що містить етикетні формули прощання. Лексичний, фразеологічний і синтаксичний мовний матеріал епістолярного тексту визначається комунікативним наміром автора та метою комунікації.

В.І. Кузьменко дає таку дефініцію листа письменника: „...твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби” [3, с. 15].

Об’єктом вивчення є іншомовні слова як слова, утворені на основі іншомовного прототипу шляхом фонетичної, морфологічної, а також семантичної його переробки. Серед численних спроб класифікації іншомовних слів найбільш оптимальною видається типологія Л.П. Крисіна, який серед іншомовних слів виділяв: запозичені слова (графічно змінені й передані відповідними фонетичними засобами мови-рецептора без жодних структурних змін, слова, морфологічно оформлені засобами мови-рецептора, та слова із частковою морфологічною субституцією), екзотичну лексику (слова є повністю іншомовними й у системі мови-рецептора

морфологічно нечленовані, змінюється тільки графіка) та іншомовні вкраплення (слова в системі мови-рецептора морфологічно нечленовані, часто не змінюють навіть свого вигляду) [2, с. 43–48].

У приватних листах В.К. Винниченко достатньо часто використовує іншомовні слова як з номінативною, так і зі стилістичною метою. Для номінації письменник послуговується широким набором запозичених лексем на позначення конкретних предметів (наприклад: *автомобіль, брошура, гонорар, диплом, мандоліна, сінема, телеграма, трафарет* тощо), осіб (*губернатор, іммігрант, індивід, кореспондент, ліквідатор, пролетаріат, пурист, соціаліст* тощо), на позначення абстрактних понять і наукових термінів (*агітація, гомункулус, ідеологічна позиція, колоніальна політика, конкордизм, моністичність, неконсективність, парадокс, пропаганда, психіка, релятивний, синтезування* тощо).

Розглядаючи використання В.К. Винниченком запозичених лексичних одиниць як стилістично значущих елементів, у першу чергу, аналізуємо іншомовні слова як конструктивний елемент стилістичних прийомів і фігур, який організує стилістично забарвлене висловлювання з відповідним експресивно-емоційним завданням.

Зокрема, контекстуального стилістичного забарвлення набувають запозичені одиниці внаслідок уживання як складового елемента метафоричного образу для яскравої експресивної характеристики явищ навколишньої дійсності: *Звісно, в залізних обіймах пролетарської диктатури* неможливо одверто викинути триколовий прапор і заспівати погрозовим голосом (Винниченко 1, 475); *Нове в тому, що Ви – перший із стану так званої поступової руської інтелігенції так одверто, так сміливо зідрали той фіговий листок мовчання, яким руська інтелігенція раз у раз покривала зоологічну наготу царської деспотії в українському питанні* (Винниченко 1, 477).

Іншомовні слова В.К. Винниченко використовує для створення антитез: *Вони прийшли в Центральну Раду від кабінетів, бюр, салонів, бюрократичних царських установ... Я прийшов до Центральної Ради від плугів, сокир, від селянських тайних сходів, від робітничих організацій, від тюрмів, підпілля, від злиднів, утиску, поневолення* (Винниченко 2, 27).

У листах В.К. Винниченка спостережено й стилістичний прийом, у якому антитеза й метафора взаємоперетинаються, і, таким чином, відбувається протиставлення метафоричних образів: *А Ви самі, громадянине Горький, коли з того буревісника визволення поневолених народів перетворилися на смішного, анахронічного чорного ворона валуєвицини...* (Винниченко 1, 479).

Запозичені лексеми вживаються автором і для метонімічних перенесень: *Мене дуже цікавить нова українська еміграція, і я радий, коли можу хоч листовно доторкнутися до неї* (Винниченко 2, 23).

В. Винниченко використовує іншомовні лексеми разом із синонімічними питомими як тавтологічний прийом з метою нарощування експресії: *Раз, два – воно ще нічого, а в „большом количестве” – вещь нестерпимая”*, *скоро воно вже й постарілось, бо ненатуральне, штучне, роблене* (Винниченко 1, 443).

Порівняно велику частину запозичених лексичних одиниць, наявних у проаналізованому нами листуванні В. Винниченка, складають іншомовні вкраплення, насамперед такі, що походять з російської мови. У цілому використання росіянізмів як стилістично маркованих одиниць є досить поширеним явищем для україномовних текстів художнього, публіцистичного та епістолярного стилів того часу.

Зафіксовані випадки вживання письменником росіянізмів мають на меті дати більш точну характеристично-якісну оцінку особам чи подіям: *Було багато „звездной публики”*. *Всі знайшли оповідання „несомненно художественным”, а мене „большим талантом”* (Винниченко 1, 441). Іноді російськомовні вкраплення передаються російською графікою й беруться в дужки, як у наведеному вище прикладі, іноді – графікою українською відповідно до звучання в мові-джерелі: *В „Моменти”, наприклад, зовсім немає акту совокупленія* (Винниченко 1, 448).

Окрім росіянізмів-лексем В. Винниченко використовує й фразеологічні одиниці, які походять з російської мови: *Хіба я сам не почувую, що простягаю „ножки” занадто не по „одежке”* (Винниченко 1, 449).

Отже, у листуванні В. Винниченко широко вживає запозичені слова, іншомовні вкраплення як з номінативною, так і зі стилістичною метою. Досліджуючи використання письменником запозичених лексичних одиниць як стилістично значущих елементів, варто аналізувати іншомовні слова як конструктивний елемент стилістичних прийомів і фігур (таких, як метафора, метонімія, антитеза, тавтологія), що організують стилістично забарвлене висловлювання з відповідним експресивно-емоційним завданням.

Період 20–50-х років ХХ століття позначений відчутними змінами як у суспільному житті, так і у сфері культури й мови. Тому, на нашу думку, епістолярій Володимира Винниченка, мова якого відбивала потужні тогочасні трансформаційні процеси, становить значний науковий інтерес для лінгвістики, що й стане об’єктом наших подальших студій.

Список умовних скорочень

Винниченко 1 – Листи дружні – і сердиті (В. Винниченко – Є. Чикаленко – М. Горький – В. Ленін) // Капрійські сюжети: «Італійська» проза М. Коцюбинського та В. Винниченка / Упор. В. Панченко. – К. : Факт, 2003. – С. 441–479.

Винниченко 2 – Нитченко Д. Листи В. Винниченка / Дмитро Нитченко // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 22–31.

БІБЛІОГРАФІЯ

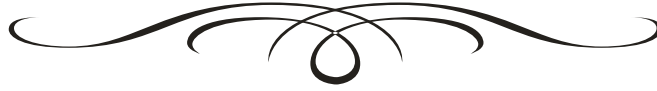
1. Крупа М. І. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М. Крупа. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
2. Крысин Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке / Л.П. Крысин – М. : Наука, 1968. – 208 с.
3. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / В. І. Кузьменко. – К., 1999. – 36 с.
4. Ленець К. В., Пилинський М. М. Епістолярний стиль в історії нової української літературної мови // Жанри і стилі в історії УЛМ / В. В. Німчук, В. М. Русанівський, І. П. Чепіга та ін.; вип. ред. С. Я. Єрмоленко ; АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 160–197.
5. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
6. Радзівська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзівська. – К., 1993. – 194 с.
7. Українська мова : Енциклопедія / [редкол.: В. М. Русанівський (співголова), О. О. Тараненко (співголова), М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доп.– К. : Видавництво “Українська енциклопедія” імені М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шульга Дмитро – аспірант кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.
Наукові інтереси: лінгвостилістичне дослідження епістолярію.

РОЗДІЛ III

СТАТТІ Й РЕЦЕНЗІЇ



ІСТОРИЗМ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТОСФЕРИ МАЛОЇ ПРОЗИ ФЕДОРА ДУДКА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ “СТРИБОЖА ВНУКА”, “НАД ДНІПРОМ” ТА “КУМЕДНА ПАННОЧКА”)

Ірина БУРЛАКОВА (Київ)

У статті розглядається ряд питань, пов'язаних з інтерпретацією важливих складових поетики малої прози письменника-мурівця Ф. Дудка – жанрового спектру його творчості та функціонування домінантних мотивів. У роботі акцентовано увагу на «деталізації історії» як на істотній рисі індивідуального стилю Ф. Дудка, що значною мірою визначило й наративну стратегію автора, і специфіку новелістичного дискурсу письменника з позиції рецептивної естетики. Такий ракурс дослідження дозволяє визначити основні жанромодифікувальні чинники малої прози Ф. Дудка.

Ключові слова: мала проза, наративна стратегія, новелістичний дискурс, жанромодифікувальні чинники.

In the article the issues concerning interpretation of integral poetics elements in the short stories by Theodor Dudko are considered, namely the genre particularities and dominant motives that function in his prose are analyzed. The article is focused on the means ‘rendering history in detail’ that is a major feature of the author’s individual style and an instrument for his narrative strategy and novelistic discourse from the point of view of receptive aesthetics. Such approach to the research allows to define the main factors that modify genre system in the short stories by Theodor Dudko.

Key words: short stories, narrative strategy, novelistic discourse, factors that modify genre system

Літературна спадщина Ф. Дудка – одного з представників Мистецького українського руху – є маловивченим явищем на тлі мурівської новелістики. Знаний в Україні у доеміграційний період своєї творчості переважно як романіст, Ф. Дудко залишається майже незаниманим як майстер малих прозових форм, бо саме на мурівський період творчості припадає розквіт його новелістичного таланту, що мотивує зацікавленість автора статті постаттю цього прозаїка. Новели та оповідання Ф. Дудка засвідчили стильову багатогранність автора, представивши його як митця з широким жанрово-тематичним спектром творчості. Дослідження малої прози Ф. Дудка в аспекті жанрово-стильових особливостей його письма дозволить доповнити жанрову характеристику малої прози письменників МУРу. Актуалізуючи в цій статті питання історичного дискурсу новелістики Ф. Дудка, автор ставить на меті описати одну з домінант

стилю письменника, виявляючи найбільш сталі характеристики змістового простору творів на історичну тематику.

Серед численних зразків малої прози у творчості Ф. Дудка є оповідання на історичну тематику, зокрема “Стрибожа внука”, яке було опубліковане 1937 року й перевидавалося 1948 року в Авгсбурзі. Твір має підзаголовок “оповідання з часів великого князя Ярослава Мудрого”. Перед читачем – події часів князювання Ярослава Мудрого. Головним героєм твору є не князь, а митрополит Іларіон, який уміло спрямовує дочок князя, скеровує їхні почуття.

Активний розвиток жанру історичного оповідання в українській літературі припадає на 40 – 60-х рр. XIX століття. Переважно сюжетною основою таких творів були народні легенди, перекази та історичні пісні, однак дуже швидко художні шукання письменників зосередилися на складних внутрішніх взаємозв'язках психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини [3, с.149].

Системне осмислення формотворчих аспектів, типології історичної прози визначають стратегію аналізу та міркувань у працях таких українських та західних літературознавців, як Л. Александрова, С. Андрусів, І. Варфоломєєва, А. Гуляк, М. Ільницький, Ф. Кейда, Г. Ленобль, Р. Мессер, В. Оскоцький, А. Пауткін, С. Петрова, О. Проценко, Л. Ромащенко, М. Сиротюк, І. Скачкова, М. Слабошпицький, В. Чумак, Н. Чухонцева. Однак на тлі жанрологічних студій з історичної романістики ще й досі немає системної праці, яка б узагальнювала результати дослідження малих прозових жанрів і жанрових різновидів, виокремила цілісне літературознавче уявлення про особливості їхньої художньої структури, формозмістову єдність, поетикальні засоби.

Жанри історичної малої прози – досить гнучкі, тематично розмаїті, саме тут часто дослідник має можливість спостерігати процеси жанрової дифузії, коли, скажімо, історичне оповідання містить у собі ознаки притчі, легенди тощо. Проте провідною ознакою, що визначає жанровість, є природа таких текстів, залишається тематика – переважно історична – та часова дистанція, яка відділяє і віддаляє автора й читача від зображуваних подій.

Жанрові витоки історичного оповідання в ранній період українського письменства науковці вбачають у становленні руської агіографії в другій половині XI століття (на це вказує, зокрема, Ю. Ковалів у “Літературознавчій енциклопедії” [6]). Дослідниця української белетристики періоду давньої літератури Г. Павленко стверджує, що в житіях та літописах XVII – початку XVIII століть середньовічне прагнення правдивості історичної розповіді поступається принципу “дозволеності художнього вимислу” [7, с.115], що змінює співвідношення художнього вимислу й домислу у творах на історичну

тематику, але цей процес у той історичний період йде повільно – аж до середини XIX століття. Історичне оповідання, у якому героїзуються персонажі, виводять легендарні постаті, докладно описуються етнографічні деталі побуту й світосприйняття, ідеалізуються герої тощо, було розвинене письменниками саме середини XIX століття – реалістами за способом художнього мислення, однак романтиками за типом світовідчуття. Тому їхні історичні твори мали жанрові форми легенди, переказу, навіть казки (“Невільничка”, “Кармелюк” Марка Вовчка, “Шкворин рід” С. Носа, “Голка”, “Матусине благословення”, “Марко Проклятий” О. Стороженка тощо). І. Бабенко переконує, що українські белетристи другої половини XIX ст. урізноманітнили художні ознаки як історичного романтичного оповідання (С. Воробкевич, І. Нечуй-Левицький, Ю. Федькович), так і реалістичного (С. Бердяєв, О. Левицький, О. Стороженко, М. Уманець, І. Франко) [2, с.9–12].

Докорінно змінюється співвідношення “реального – вигаданого”, основною прикметою малої історичної прози стає наявність історії (документ, дослідження), історичних подій та постатей, достовірність викладу матеріалу, неоднакова міра інтерпретації вимислу, домислу. С. Андрусів так класифікує тип вигадки та узагальнення, притаманних творам на історичну тематику: романтичний, конкретно-реалістичний і образно-нарисовий [1, с.98].

Жанрова установка автора “Стрибожої внуки” – написати твір із часів князювання Ярослава Мудрого – визначає й композиційну будову твору. Розпочинається він із панорамної картини життя в столиці Київської Русі. Галерею образів і сюжетних ліній автор поступово розширює та доповнює – з’являється і князь, і митрополит Іларіон, і дочка Ярослава Ганна, і закоханий у неї хлопець, і Гарольд Сміливий, який згодом одружиться на Єлизаветі Ярославні, і франкські послы, котрі приїхали свататися до Ганни, і тривожний Поділ, і суд над торговцями людьми, який справедливо вершить Ярослав Мудрий.

Послідовне розгортання часу і простору в творі, нанизування подій – це ті ознаки, які можна спостерігати в оповіданні Ф. Дудка “Стрибожа внука”: усі сюжетні лінії спрямовані на те, щоб розкрити майбутню місію Ганни, показати й традиції, що вона забере із собою до Європи, той спосіб мислення, світобачення, які є уже сформованими й цінними для майбутнього державного діяча.

В оповіданні “Стрибожа внука” безліч ретардаційних моментів, здебільшого описів (пейзажів, інтер’єрів), які, з одного боку уповільнюють оповідь, а з іншого, допомагають відтворити колорит епохи через деталізацію ознак часу на рівні побуту. Уповільнене розгортання хронотопу націлює на вдумливе читання і пошук сутності твору. В оповіданні відсутня детективна інтрига, слабко виражений зовнішній конфлікт, як-от: викриття митрополитом Іларіоном “гріховної

тайни” Ганни – її зв’язку із боярським сином Славутою, “що був довгий час у Царгороді, де вчився у грецьких школах, що покохав князівну, що сьогодні вночі мав викрасти її з великокняжого терему і, за допомогою вірменських купців, утекти з нею до Греції” [5, с.49].

Ф. Дудко поєднує в оповіданні “Стрибожа внука” й романтичний, і конкретно-реалістичний підходи. Водночас його твір не можна віднести до історико-біографічного оповідання – надто розгалужені сюжетні лінії, які об’єднуються підкреслено умовно одним персонажем – митрополитом Іларіоном, який стає безпосереднім учасником усіх подій: і сватання, і візиту послів, і любовних пригод Ганни, і почуттів Гарольда, і бунту на Подолі, і суду Ярослава. До того ж назва оповідання – “Стрибожа внука” – зорієнтовує читача саме на Ярославну, й, що цікаво, не на християнську традиції, а на язичницьку. Стрибог – одне із семи божеств, яким поклонялися давні слов’яни, бог вітру, стрибожі внуки – вислів, який трапляється у “Слові о полку Ігоревім”, є синонімом до слова “вітер”. Отже, стрибожа внука можна трактувати як онука вітру, та, що розносить по світу нову віру, нову культуру, інший спосіб мислення та світосприйняття.

Попри такий смисловий акцент, оповідання Ф. Дудка не можна віднести до тих, що є історико-етнографічними за своїм спрямуванням й покликані відтворювати колорит доби, звичаї та традиції давніх часів. Навіть жанрове визначення автора в цьому випадку не відіграє великої ролі: часи Ярослава тут презентовані через долі окремих часів, а висновки письменника, головна ідея твору, вочевидь, висловлена наприкінці твору: “добро і велич держави вимагають від людей іноді дуже болючих, але конечних жертв” [5, с.88]. Ці слова каже митрополит Іларіон князні Ганні, коли вона від’їжджає із Києва. Символічний і фінал твору: “...за сизою смугою рідного обрїю, за руським крайнебом, таємниче ховалася в далечині чужа, туманна, загадкова безвість” [5, с.88].

Прикметно, що в цьому уривку протиставляються “рідний обрїю, руське крайнебо” та “чужа, туманна, загадкова безвість”. Від’їзд на чужину для Ганни – це свідомий розрив із коханим, батьком, родиною й свідомий розрив із національною традицією, однак це все – заради “добра і величі держави”. Ці символічні деталі, сюжетні особливості твору, особливості розгортання часу й простору націлені на відтворення аксіологічно-дидактичної ідеї служіння інтересам рідного краю, рідної держави. Навіть авантюрно-пригодницька та любовна лінії не затьмарюють цієї ідеї. Отже, оповідання “Стрибожа внука” не можна назвати й авантюрно-пригодницьким, це не популярна інтерпретація долі історичної постаті чи волелюбних ідей, які надихали месників краю, як, наприклад, в А. Кащенко. В оповіданні Ф. Дудка пейзажі, інтер’єри поєднуються із намаганням художньо змодельовати настрої, переживання, психічні реакції героїв, структура цього твору – описово-асоціативна, у

ній сполучаються експресія, дидактична ідея та прагнення автора передати максимально точно історичний колорит.

“Стрибожа внука” має ряд ознак документально-белетристичного оповідання, що у своїй сукупності увиразнюють жанрову природу твору. Це такі ознаки, як відтворення відомостей про життя історичної особи, певний період із її життя, іноді невідомий широкому загалу, не підтверджений документально, що дає змогу автору розширити межу використання художнього вимислу; змалювання індивідуальних рис, удачі, темпераменту, моделювання побутового й суспільного оточення персонажа; виписування історичного фону епохи, розкриття спадкоємності тих ідей, носіями яких були зображувані постаті; відтворення емоційно-психологічної реакції історичної постаті на життєві явища, важливі історичні події, учасником яких вона виступає; на діалектику співвідношення художнього вимислу й домислу впливає особистісний фактор, світобачення, життєвий досвід автора й духовність суспільства (у випадку із Ф. Дудком – це очевидна дидактична настанова твору, пов’язана, крім того, із мотивом відчуження особистості від рідного краю, свого народу та ін.); лаконізм, портретність, моделювання історії в людській долі, реконструкція етапів духовного шляху особистості; внутрішня структура тексту позначена спробою письменника осмислити такі категорії, як добро і зло, злочин і кара, гріх і спокута, вірність і зрада, особистість і маса на прикладі психо-емоційного сприйняття головного героя. Продуктивному урізноманітненню зображально-виражальних планів та ефектів у таких творах сприяють лексичні засоби, у яких виявляється рівень освіченості, інтелекту, особливості характерів персонажів, уміння письменника забарвлювати твір широкими смисловими асоціаціями, семантичними нюансами.

У творчому доробку Ф. Дудка є мала проза інших жанрових різновидів, зокрема, лірико-настроява новела-спогад та авантюрно-пригодницьке оповідання. Такі жанрово-стильові різновиди Є В збірці “Дівчата очайдушних днів”, опублікованій 1948 року в Авгсбурзі. Шість творів (“Над Дніпром”, “Кубанська козачка”, “Кумедна панночка”, “Упир”, “Прожектор”, “Вистріл”) об’єднані спільною темою – доля жінки під час громадянської війни в Україні 1920-х років ХХ століття. Однак жанрово-стильові особливості творів – різні, а отже, різні вони за ідейно-естетичними акцентами.

Серед інших виділяється своєю структурою твір “Над Дніпром”. Це лірико-настроява новела-спогад, де домінують такі ознаки, як стислий обсяг твору, наявність переважно однієї сюжетної лінії, де зовнішній сюжет лаконічний, а внутрішній (видіння героя, алюзії, марення, відчуття, переживання) – розгорнутий; тип письма – лірико-настроявий, звідси й перевага описів у структурі твору; відсутній автор-оповідач, спогад ведеться від імені головного героя; наявність слова-коду, слова-символу,

яким освітлено всі почуття й переживання героя (у новелі “Над Дніпром” Ф. Дудка – це тиша й мовчання). Усе це й визначає ідейно-естетичні та жанрові особливості тексту.

Розпочинається і завершується новела “Над Дніпром” щемно-теплим зізнанням головного героя: “Роки мого життя – як розпатлані хмари в осінньому небі. Біжать у холодну безвість і все далі відносять мене від соняшних днів колишнього пережитого. Не знаю – може тільки через похмурість теперішнього видаються мені дні минулого такими ясними і може там нічого яскравого ніколи й не було. Може. Але я ввесь лину думками до нього і, як мрію, дорогу мрію, ношу в своїй душі бажання пережити один хоч би день із низки колишніх соняшних казок, що променистою ясністю дивляться ззаду на мене. Один хоч би день” [4, с.5] – це на початку тексту. Наприкінці таке ж зізнання: “Може тільки через похмуру безпросвітність теперішнього видаються мені дні колись пережитого такими яскравими й принадними. І може там нічого вартого уваги ніколи й не було. Але мене нестримно тягне в минуле і хочеться пережити з нього один хоч би день” [4, с.5].

Власне, таке ліричне за своєю тональністю обрамлення й визначає структуру твору: лірико-настроява новела-спогад, написана у вигляді монологу. Відповідно до структури спогаду – уривчасті враження, емоції, алюзії, видіння головного героя, який переживає двоїсті почуття: “...жити на своїй прадідівській землі, бачити перед собою вільний простір великої рідної ріки і ховатися від людських очей, сидячи, мов той загнаний борсук, у диких хащах і чорних пущах! А все тільки тому, що ти хочеш бути вірним сином свого закутого в кайдани народу” [4, с.6].

У новелі “Над Дніпром” зовнішній сюжет мінімалізований: герой перебуває в постійному очікуванні-передчутті буремних подій у долі власного народу, власній долі та в передчутті появи нових почуттів. До цих грозових відчуттів додається виразно окреслена зневага до “студента лісової техніки” Семена Дехтеренка, начебто суперника в справах любовних. Однак лісова гущавина ховає самого героя, як ховає від нього істинні причини поведінки людей.

Автор викладає події та їхнє сприйняття у вигляді монологу, що передається через невласне пряме мовлення. У нього вплетені й пейзажні картини, і розмірковування про політичну ситуацію в країні, і любовні переживання; наявна спокійна тональність ще більш посилює відчуття передгроззя, зокрема, появи зрадника. До цього долучається ще одне відчуття, майстерно виписане Ф. Дудком, – відчуття особливої тиші й спокою. Воно є, по-перше, відчуттям “найгіршим”, як каже головний герой, і водночас – найкращим, бо в цій тиші, котра огортає месників, є звуки, що долинають до них вечорами: “...з дому лісного долітали до нас звуки чудової надхненої фортеп’янової музики. Ми завмирили, слухаючи їх. Ми знали, що то грає Маруся – і грає для нас” [4, с.20]. Так у

ліричних тонах відтворено щемливе відчуття близькості із рідною душею, яке за радянської доби буде поступово руйнуватися. Рідною для героя стає й душа Семена Дехтеренка, який допомагає уникнути німецького полону, втекти, врятувати життя.

Описуючи начебто незначний випадок із життя головного героя, автор не називає його імені, що уможливорює відтворити загальні картини пережитого та духовний досвід унікального покоління українців, яке згодом опиниться у вирі національної боротьби. Закцентованим у цій паузі між війнами й сутичками є спільне відчуття тиші і мовчання, що об'єднує всіх персонажів твору: і головного героя, котрий не освідчується Марусі у своїх почуттях, не виказує своєї присутності перед німцями, і Дехтеренка, який не виказує його, і Марусі, що виливає свої почуття у музиці, й музикою таки ж підтримує месників. Та найглибша тиша й мовчання запановує тієї ночі, коли їх переправляють Дніпровими водами: “Тихо хлюпотіло під човном, мерехтіли зірки в скляному дзеркалі Дніпрових вод і сторожка тиша стояла навкруги над широкою гладдю ріки, в якій пропливали невидні нам трупи” [4, с.24]. Власне, тиша є окремим самодостатнім образом, що набуває в новелі кількох семантичних відтінків: тиша-мовчання, тиша-зізнання, тиша-незгода, тиша-опір, тиша-згода, тиша-спокій, тиша-передгроззя. Усі вони нюансуються за допомогою різноманіття відтворених психоемоційних станів головного героя: і мовчання, і зізнання, і незгода, і згода, і спокій, і передгроззя – це все те, що переживає його свідомість і підсвідомість, коли він перебуває в лісі. Тут, на лоні природи, почуття загострюються, стають дуже виразними й гострими. Для цього автор обирає вже випробувану в новелі надзвичайно влучну й доречну форму письма – лірико-настрійний невластивий прямий монолог, у якому буде відсутній погляд письменника, а оповідь буде вестися від імені головного героя. До того ж подана вона у вигляді спогаду – ще на початку твору головний персонаж зауважує на важливості насамперед відчуття, яке він намагається відтворити у своїй пам'яті, саме відчуття, а не події.

Спогадами насичені й події, описані в новелі “Кумедна панночка” – творі, присвяченому початку подій громадянської війни. У сконденсованому вигляді Ф. Дудко подає ті випадки із життя головного героя Карбовського, які вплинули на його психоемоційне життя, визначили життєву долю. Усі авантюрно-пригодницькі події твору об'єднані річкою, пароплавом, човном, пригодами, що пов'язані з цими образами. Річка – як мінливе життя, у якому немає місця нічому певному й усталеному. Річка несе героя навіть життя, і він опиняється іноді в несподіваних для себе місцях, наприклад, серед повстанців. Та спершу його чекає зустріч із кумедною і милою панночкою Зіночкою – “це радість соняшна, це велике блакитне щастя!” [4, с.49].

Новелу написано уривчастими незакінченими реченнями – окличними, розповідними, питальними. Події передаються стисло й лаконічно: суспільно-політичне життя, заручниками якого є герої, проходить у творі як фон, уся увага зосереджена на описі почуттів Карбовського; більше того, його відчуття – це уривчастий монолог-сповідь, який автор часом подає як реальні події, а часом як спогад, постійно зміщуючи погляди оповіді. Так, скажімо, другий розділ твору починається словами: “Пригадалося. Як сон. Давній, забутий сон...” [4, с.57]. Ще більш дивними, майже, як у химерному сні, виявляються події громадянської війни – серед повстанців Карбовський зустрічає Зіночку, отманку Орлицю: “І дивно йому... І якийсь солодкий сон йому ввижається...” [4, с.74]. На цій світлій ноті Ф. Дудко завершує свою оповідь, і відкритий фінал захитує упевненість читача в реальності картини, яку перед ним розгорнув автор, а змушує піддати сумніву, що це й справді його життя. Відчуття химерності й несправжності подій, учасником яких є Карбовський, упродовж твору неоднакове: на початку – це щасливе марення і передчуття закоханості, а згодом – і кохання, яке з’єднує його із Зіночкою, але чим далі, тим більше ця химерність набуває темних, сірих відтінків, грозових, таємничих і суворих (до речі, на початку твору всі описані події відбуваються удень, а наприкінці – уночі). Тому відчуття солодкого сну оманливе: сувора правда буднів свідчить, що герої опинилися в самому вирі революційних подій, і річка, тихі води якої несуть їх на пароплаві, може розкидати їх по різних берегах.

Наскрізно ліризовані новели та оповідання Ф. Дудка відкривають перед читачем світ емоційного схвильованої сповіді письменника, чий духовний досвід формувався в часи історичних випробувань нації, які особливо гостро переживали українські письменники в екзилі. Подальші перспективи дослідження творчості Ф. Дудка автор статті пов’язує з можливістю розширення літературного контексту через пошуки відповідних жанрово-стильових аналогій у “материковій” літературі.

Спостереження над новелістичним дискурсом Ф. Дудка з позиції виявів історичної свідомості автора дають змогу виявити ряд закономірностей у творенні історичного портрета нації. Так новела “Кумедна панночка” лірико-настроєва, як і новела “Над Дніпром”, однак роль спогаду тут мінімізована, його заступає образ сну – химерного, мінливого, він зміщує пласти реальності, зосереджуючи увагу героя на відчуттях, а не на подіях. За зовнішньою сюжетною лінією спостерігає читач, який, проте, мандрує не стільки лабіринтами подій і випадків, скільки нетрями спогадів про ці випадки та відчуття-навіювання. Це контрастує із можливими горизонтами очікування читача, образ якого з позиції рецептивної естетики сформований на основі досвіду пережитих ним буремних та трагічних подій. Такий читач запрограмований на очікування складної долі, яка, очевидно, чекає героїв.

Натомість новаторською стилетворчою домінантою історичного оповідання Ф. Дудка “Стрибожа внука” можна вважати *переходи від локального історизму до макроісторичних масштабів*, коли особистість української історії, наприклад, князь Ярослав Мудрий, княжна Ганна, принц Гарольд, митрополит Іларіон сприймається одночасно і як історичний персонаж, і як жива людина. Водночас ряд героїв набувають тих стійких типологічних ознак, що виводять їх на рівень вічних образів, знакових для української історії (як образ Ярослава Мудрого).

Конкретно локальні та панорамні історичні події, багатоплановість художньої інформації та експресивності передано за допомогою символічної назви твору – “Стрибожа внука”. Деталізуючи жанрову характеристику цього твору Ф. Дудка й зауважуючи його історичну домінанту, розглядаємо його як документально-белетристичне оповідання, де факти, покладені в основу твору, переосмислено автором у контексті асоціативно-дидактичних ідей.

Деталізація історичної конкретики в реалістичних картинах, подекуди навіть нарисовий стиль (зокрема, Ф. Дудко доповнює свої тексти докладними примітками, детально прописує одяг героїв, побут тощо), збагатилися ширшим використанням художніх форм, більшою увагою до моральної сутності людини, а звідси – виваженим підходом до групування персонажів, який би дозволяв акцентувати увагу на ціннісних характеристиках кожного з героїв, розгалуженою системою сюжетних ліній та колізій, емоційною наснаженістю, нюансуванням суб’єктивного сприйняття факту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Монографія / С. Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Бабенко І. Жанрова диференціація і поетика українського історичного оповідання ХІХ – початку ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: – 10.01.01. Дніпр. нац. ун-т, – Дніпропетровськ, 2005. – 20 с.
3. Білецький О. І. Зібрання праць: У 5-ти т. Т. 2: Українська література ХІХ – поч. ХХ ст./ О. І. Білецький. – К.: Наукова думка, 1965. – 671 с.
4. Дудко Ф. Дівчата очайдушних днів / Ф. Дудко. – Авгсбург, 1948. – 133 с.
5. Дудко Ф. Отаман Крук / Ф. Дудко. – Авгсбург, 1948. – 76 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).
7. Павленко Г. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К.: Наукова думка, 1984. – 186 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бурлакова Ірина Вікторівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри новітньої української літератури Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: поетика прози письменників МУРу.

ТЕКСТОВІ СТРАТЕГІЇ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПИСЬМА

Віра БУРКО (Тернопіль)

У статті простежується вплив мови на постколоніальне письмо та особливості його сприйняття. Розглядаються стратегії побудови художніх текстів постколоніальних письменників.

Ключові слова: постколоніальне письмо, стратегії, художній текст, інтермова.

The paper highlights the language influence on the postcolonial writing and the peculiarities of its perception. The strategies of the postcolonial fiction formation are investigated.

Key words: postcolonial writing, strategies, fiction, interlanguage.

Питання мови є одним із важливих факторів, який потрібно враховувати при аналізі ситуації (пост)колоніалізму. Мова, як зауважують Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін, стає медіумом, через який утілюється ієрархічна структура влади, а також медіумом, через який формуються концепти “правди”, “порядку” та “реальності” [2, с. 7]. І лише за умови існування потужного й ефективного постколоніального голосу можна зруйнувати імперську систему як таку. Наприклад, у випадку з британським варіантом англійської мови та її версіями, що сформувались у постколоніальному світі, маємо ілюстрацію того, як мова імперії використовується для руйнування імперських парадигм. “Ми повинні відрізнити те, що пропонується як стандартний код, англійська імперського центру, та лінгвістичний код, трансформована та видозмінена англійська всього решти світу” [2, с. 7]. Розрізнення між цими двома варіантами англійської важливе при дослідженні постколоніального світу. В історичній практиці така ситуація визначала критерії існування “центру” та “периферії”. Адже лише ті, що володіли стандартом мови, а отже, і її внутрішньою логікою, належали до еліти.

Дослідження постколоніального письменства вказує на особливу увагу до проблеми здатності ресурсів мови колонізатора зобразити, передати, описати місцевий локус. Розрив, що відкривається між досвідом місця та мовою, яка здатна описати його (місце. – В. Б.), складає класичну і нероздільну рису постколоніальних текстів. Цей розрив трапляється з тими, ресурсом чиєї мови неможливо описати нове місце, чи з тими, чия мова систематично знищувалась уярмленням, або ж з тими, чия мова вважалася непривілейованою через насадження мови колонізатора [2, с. 9]. Звідси імперіалізм породив глибоку лінгвістичну альєнацію. Для постколоніального митця виникає необхідність трансформувати мову, використати її в іншому, часто новому контексті, омовити через неї власний досвід. Таким чином, мова колонізатора трансформується, розширює свої межі через уведення вербального світу Іншого.

Д. Максвелл (D.E.S. Maxwell, 1965) у своїй праці “Пейзаж і тема” (“Landscape and Theme”) проблематизує здатність “імпортованої мови”

передати досвід місця в постколоніальному просторі. Передусім дослідник розрізняє дві групи колоній у плані використання мови: колонію поселенців (наприклад, США, Канада, Нова Зеландія, Австралія) та завойовану колонію. У першому випадку європейські колоністи уярмили корінне населення та запровадили “трансплантовану” цивілізацію. Відсутність у них будь-якого предковичного зв’язку із завойованою землею дозволила їм уважати їхню власну, некорінну, мову достатньою для опису власного досвіду на новій території [5, с. 84]. Для творів письменників, що використовують рідну мову для опису чужого/набутого середовища, характерними є теми альєнації, пошук “дому”, фізичної та емоційної конфронтації з “новим” навколишнім світом та його давніми, незрозумілими традиціями. Іншу ситуацію маємо зі завойованими спільнотами, наприклад, Індії чи Нігерії, де корінне населення було поневолене на власній території, а їхні письменники були змушені відмовитися від власних мовленнєвих структур та навчитися передавати власні локуси чужою мовою, тобто зректися материнської мови на користь мови імперії. Провідними мотивами літератури, що написана чужою мовою та передає досвід рідного локусу, є уярмлення, культурна фрагментація, колоніальне домінування та криза ідентичності. Відтак Д. Максвелл розрізняє в контексті постколоніальної парадигми дві категорії письменників: ті, які користувалися власною мовою для передачі нового досвіду та місцевості, й ті, що використовували чужу мову для відтворення рідного середовища. Спільною рисою в обох випадках є присутність “подвійного погляду”, що нехарактерно для неколонізованих суб’єктів [5, с. 137].

Визначальна функція мови як медіуму влади, на думку Б. Ашкрофта, Г. Гріффітса та Г. Тіффін, вимагає того, що постколоніальне письмо визначається через заволодіння мовою центру й тоді зміщенням її в дискурс, який адаптований до колонізованого простору [2, с. 37]. Звідси в художніх текстах постколоніальних письменників очевидними є дві стратегії: *заперечення привілейованого статусу мови центру* (наприклад, англійської) та *привласнення або перебудова мови центру*, тобто процес надання їй нового значення. У першому випадку маємо справу з відмовою від категорій імперії, її естетики, норм вживання мови. У другому – “мова використовується як спосіб вираження “тягаря” окремо взятого культурного досвіду” [2, с. 38]. У такому разі на мову центру накладається синтаксис та граматики колонії, це сприяє передачі цілого світогляду колонізованого суб’єкта. Адже “мова існує не до факту і не після факту, а в самому факті. Очевидно, що мова конститує реальність: вона забезпечує умови на основі яких ми говоримо про світ” [2, с. 43]. У тексті мова стає засобом конструювання конкретного світу й світобачення. Таким чином, уведення діалектів у корпус стандартизованої мови зумовлює не тільки її власну реструктуризацію, але й видозміну світогляду реципієнтів тексту, що написаний з використанням трансформованої традиції.

Заперечення. Креолізація мовного стандарту та її осмислення в постколоніальних лінгвістичних теоріях зумовили перегляд самого поняття мови, зокрема традиційної постсосюрівської парадигми. Наприклад, у працях Н. Хомського головним предметом дослідження були ідеальний слухач та мовець, що проживають у гомогенному мовному середовищі [1, с. 45] У процесі креолізації англійської мови очевидним стало те, що мова – це “людська поведінка і складається з того як люди діють, а не з теоретичних моделей” [2, с. 45]. Постколоніальна література, що містить тексти з несподіваним використанням мовного стандарту, змін мовних кодів, неологізмів та реалій, проблематизує поняття “англійська література”, натомість пропонує більш адекватне “англійські літератури”. У цьому контексті креолізована англійська вже не сприймається як периферійний варіант англійської. Таким чином, стверджують постколоніальні критики, мовні характеристики локалізовані в мовній практиці, а не в абстрактних структурах. Актуалізується взаємозалежність мови та ідентичності: самість людини визначається через її мовлення. Такий підхід є одним із способів заперечення структурування людського досвіду та світовідчуття відповідно до так званої “універсальної” (євроцентричної) епістемологічної системи. Утвердження та використання креолізованого варіанта мови передбачає й дестабілізацію опозицій та бінарної природи логоцентризму. Отже, постколоніальні тексти позначені не лише відмінністю тем, змалювання локусів та характерів, але найперше й визначальне використанням/запереченням мови імперії чи, краще сказати, дестабілізацією стандарту мови.

Привласнення. У постколоніальному світі митець виступає як “архетипний етнограф”, який намагається передати локальний досвід засобами іншої культурної традиції. Індійський англійськомовний письменник Раджа Рао в передмові до свого роману “Кантапура” (1938) пояснює ситуацію привласнення так: “Розповідати – нелегко. Адже потрібно використовувати мову, яка не є твоєю власною, твоїм духом. Потрібно передати різні сторони та повороти думки, що є спотвореними в чужій мові. Я використав слово “чужа, хоча насправді англійська не чужа для нас мова. Це мова нашого інтелектуального вишколу, подібно до того, як колись були санскрит чи перська, але не нашої емоційної сутності. Ми всі, безумовно, – білінгви, багато з нас пишуть і рідною мовою, й англійською. Однак ми не можемо писати так, як англійці. Ми не повинні. Також ми не можемо писати тільки, як індійці” [6, с. vii]. Цим зумовлюється наявність та необхідність авторських зауважень, пояснень і короткого словника, що традиційно становлять невід’ємну складову постколоніальних текстів. Вони становлять тут “інтерпретативну територію”, куди вступає читач у своєму статусі Іншого. “Вторгнення” [2, с. 60] корінної культури в кроскультурні тексти оприявнюється, наприклад, використанням пояснення в дужках (*he took him into his obi (hut)*). Такий прийом хоча й передбачає спрощене

потрактування поняття чи реалії, водночас вказує на відмінність між словом та його референтом. Розрив між ними “дає позитивний ефект”, адже через нього виражається ідентичність локального Іншого. Отже, слово колонізованого об’єкта функціонує не як носій місцевого колориту, а як спосіб структурування реальності, вираження світобачення Іншого. Прикладом ще одного варіанта втручання/вливання етнографічного дискурсу в текст є використання конструкції типу “Як тут кажуть...” й побідних. Ось в уривку з оповідання австралійського письменника Генрі Лоусона читаємо: “Джим народився в Галгоні, у Новому Південному Вельсі. Як тут кажуть, саме ‘на’ Галгоні – і старі копачі все ще діляться спогадами перебування ‘на тому Галгоні’ – хоча запаси золота там уже давно вичерпались, і це місце було запилене та покритим чагарниками маленьким містечком” [4, с. 162]. Ще одним способом уведення відмінної культурної свідомості в текст є використання неперекладених слів. Такий прийом “не тільки сигніфікує відмінності між культурами, але й ілюструє важливість дискурсу в інтерпретації культурних концептів” [2, с. 63]. Неперекладене слово вказує на його ритуальну функцію в межах окремо взятої культурної парадигми та є особливим знаком постколоніальної літературної традиції. Названі вище способи сприяють вербалізації культурної відмінності, конституюють культурну дистанцію і в той же час вибудовують містки між різними культурами.

Інтермова (interlanguage) – ще один важливий концепт постколоніальної теорії. Відповідно до нього “помилки чи неточності, які роблять носії другої мови є наслідком їхньої власної лінгвістичної системи” [2, с. 66]. У такий спосіб вони привласнюють собі чужу/набуту мову. У лінгвістичній теорії це явище отримало назву “*interlanguage fossilization*”, тобто, коли носії другої мови виробляють лінгвістичну систему, яка відрізняється від їхньої рідної мовної парадигми та від набутої. При чому вона не вважається помилковою чи неправильною, оскільки функціонує відповідно до певної лінгвістичної логіки. Така мова в постколоніальному письмі стає “потенційним метафоричним модусом” [2, с. 66].

Синтаксична дифузія (syntactic fusion) – передбачає адаптацію синтаксичних структур до усної народної традиції. Вона, подібно до інтермови, пояснень у дужках та неперекладених слів, зміни мовних кодів уходить до основних текстуальних стратегій привласнення мови імперії.

Проблема звільнення від чи привласнення мови колонії є одним з наріжних у постколоніальних студіях, але не єдиним. Іншим способом декларації своєї незалежності від центру в постколоніальному письмі є адаптація чи еволюція практик метрополії, серед них літературної теорії, ідеологічної чи епістемологічної системи. Усе це передбачає зміщення (re-*placement*) постколоніального тексту в бік периферійних, як для імперського дискурсу, площин. Саме така ситуація визначає для постколоніального митця подвійну роль: руйнівника панівної традиції та творця нової.

Питання контролю засобів масової комунікації відзначається особливою актуальністю в (пост)колоніальних спільнотах. Найперше треба врахувати той факт, що введення письмової мови імперії замінює усну народну традицію корінного колонізованого населення. Зміна мовної ситуації передбачає не тільки насадження іншого мовного стандарту, але й розуміння функції та природи самої мови. Як слушно зазначають Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін, “однією з характеристик усних культур є переконання в тому, що слова, промовлені в певних обставинах, можуть викликати події чи стани, які вони позначають, а отже, створювати, а не представляти реальність. Таке переконання, що слово може створювати об’єкт дає розуміння, що мова має владу над правдою чи реальністю” [2, с. 80]. Введення писемності у таких спільнотах призводить до розвитку іншого типу свідомості, що характеризується як “історична”. Таким чином минуле формується як певна фіксована послідовність подій. Разом з тим, як стверджує А. Дженмохаммед, це не означає, що суспільства з усною традицією не мають історії, лише “логіка та послідовність усних культур є більш “магічною”, коли ж писемні культури є більш “емпіричними”” [3, с. 300]. Завоювання циклічного та “парадигматичного” світу усної культури непередбачуваним та “синтагматичним” світом писемної позначає, на думку дослідника, початок відліку постколоніального дискурсу.

Отже, тексти письменників постколоніальних спільнот та їхня інтерпретація спрямовані на те, щоб розкрити дискурсивні утворення та ідеологічні впливи, що присутні в такому письмі. Звідси прочитання конкретних текстів дає змогу виокремити й ідентифікувати основні теоретичні напрямки розвитку постколоніальних студій [2, с. 82].

БІБЛОГРАФІЯ

1. Хомський Н. Роздуми про мову / Ноам Хомський: пер. з англ. О. П. Кошового. – Львів: Ініціатива, 2000. – 352 с.
2. Ashcroft B. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures / Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. – London: Routledge, 2002. – 283 p.
3. JanMohammed A. Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa / Abdul JanMohammed. – Amherst: University of Mass, 1983. – 430 p.
4. Kiernan B. The Essential Henry Lawson: The Best Works of Australia’s Writer / Brian Kiernan. – Melbourne: Currey O’Neil, 1982. – 340 p.
5. Maxwell D.E.S. Landscape and Theme / D.E.S. Maxwell. – Cambridge: Cambridge University Press, 1965. – 270 p.
6. Rao R. Kanthapura. / Raja Rao. – Oxford: Oxford University Press, 1967. – 262 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бурко Віра – асистент кафедри іноземних мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Наукові інтереси: теорія літератури, постколоніальна критика.

ХУДОЖНЄ ОСЯГНЕННЯ ТЕМИ МИТЦЯ Й МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ (ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД)

Юлія ГЛАДИР (Кіровоград)

У статті розглядається проблема митця й мистецтва як одна з найважливіших тем творчості поетів-шістдесятників. Мета дослідження полягає у здійсненні загального огляду основних мотивів цього концепту в поезії та статтях Ліни Костенко, Івана Драча й Миколи Вінграновського. Подається порівняльна характеристика творчості трьох письменників та підкреслюється самобутність внеску кожного автора в розвиток досліджуваної теми.

Ключові слова: проблема митця і мистецтва, діячі шістдесятих років, поет-шістдесятник, поезія, публіцистика, митець і влада, митець і народ, митець і природа.

The article deals with the problem of art and artist as one of the most important themes in creation of poets of sixtieth years. The aim of the research is to make a general overview of the main motives of this concept in poetry and articles of Lina Khostenko, Ivan Drach and Mykhola Vingranovsky. It gives comparative characteristic of creation of three writers and emphasizes the originality of contribution of each author into the development of the studied theme.

Key words: the problem of art and artist, figures of sixtieth years, poet of sixtieth years, poetry, publicism, artist and power, artist and people, artist and nature.

Тема митця й мистецтва в різні часи в різних народів завжди була актуальною. Особливо загострювався інтерес до неї на межі перехідних епох, коли поставало неминуче питання руху суспільства вперед. На цьому етапі першочерговим завданням є визначення та аналіз нових цінностей, нових пріоритетів, що виникли чи як модернізоване наслідування попередньої епохи, чи як спротив її ключовим постулатам.

Явище шістдесятництва, незважаючи на відносно нетривалу хронологію його функціонування, цілком по праву можна вважати такою перехідною для української історії епохою, як, скажімо, Відродження чи Романтизм у процесі світового культурного розвитку. Представники молодого покоління виступили проти беззаконних дій радянського режиму щодо їхнього народу. Своєю творчою та громадською діяльністю вони прагнули відродити втрачені цінності рідного краю, що накопичувалися віками. Серед різноманіття мотивів, які вони по-новаторськи осмислювали у своїх віршах та прозі, одним із провідних став мотив митця й мистецтва. І це закономірно, адже період «відлиги» і породжена ним епоха шістдесятництва, котру рухали митці, потребувала з'ясування нових засад галузі безпосередньої реалізації їхнього таланту і тих якостей, якими повинна володіти творча особистість. Найбільш яскраво ця тема втілилась у поетичному та публіцистичному доробку тогочасних авторів-початківців Ліни Костенко, Миколи Вінграновського та Івана Драча.

Творчість трьох першорядних поетів цього часу як поєднують, так і розділяють багато нюансів. Слушно зазначає про 60-ті роки Б. Олійник: «Саме такі періоди висуюють людей рішучих, з особливо розвинутим відчуттям свіжого – людей новаторського складу» [15, с. 314]. Саме новаторство шістдесятників Л. Костенко, І. Драча та М. Вінграновського,

разом із традиціями минулих років у комплексі творчої діяльності митців стало каталізатором посиленого інтересу до проблем мистецтва. За словами І. Дзюби, «шістдесяті роки (надто їх початок) були періодом чи не найбільш масового захоплення поезією в СРСР» [7, с. 11].

Таким чином, Н. Зборовська висвітлює центральні концепти творчості культурних діячів 60-х: «Ліна Костенко продовжувала естетизм неокласиків з їх глибокою повагою до культурної традиції, витонченістю і ясністю поетичної мови, витворивши в своєму часі нову форму «поезії глибини і рівноваги» [10, с. 78]. Поряд із поетесою, Н. Зборовська згадує й про двох поетів-шістдесятників. Стосовно художнього світу Івана Драча авторка зауважує, що «революційним явищем 60-х постала дисгармонійна, бунтівливо-експресивна, ускладнено метафорична поезія» [10, с. 79] останнього. Вдавшись до порівняння доробку попереднього автора з творчістю М. Вінграновського, побачимо таку картину: «Якщо І. Драч активно творив себе як мистця в 60-х, а вже в 70-і значною мірою самознищився як поет (...), М. Вінграновський послідовно аполітизувався, свідомо ізолюючись від реального світу у створений світ краси» [10, с. 79]. Тобто однією з основоположних рис поезії Ліни Костенко є традиційність; Івана Драча – градаційне тяжіння до проблем державності, що обростає більшою заполітизованістю; Миколи Вінграновського – служіння світу природи й краси, який нерозривно пов'язаний із любов'ю до рідної землі, народу. Подібним чином творчість Ліни Костенко та двох її сучасників розмежовує й Г. Клочек: «Ліна Костенко вже сформувалась як митець традиційного поетичного напрямку, в той час як Драч і Вінграновський привертати всезагальну увагу до себе незвичною для тогочасного читача асоціативно-метафоричною образністю. Їхня творчість справедливо вважалась новаторською» [13, с. 10]. Цю тезу підтверджує й Л. Тарнашинська, виділяючи такі основні риси художнього світу поетів: у Ліни Костенко – «трагедійність» світогляду, у Миколи Вінграновського – «жагуча вітальність», в Івана Драча – «рвійне сонцепоклонництво» [18, с. 70]. Тобто такі характеристики можна назвати одними з найгрунтовніших, адже вони хоч і лаконічно, проте чітко відображають сутність мистецького світогляду трьох провідних репрезентантів покоління шістдесятників.

На першому плані серед поетів-чоловіків вивищується постать **Ліни Костенко**. В. Моренець стверджує, що вона «і прийшла, й утвердилася в літературі, відчуваючи себе поетом величної і складної епохи, яка потребує правдивого слова про добро і зло, віру й зневіру, безсмертну красу й безсмертну марноту» [14, с. 60]. Поетеса глибоко усвідомлює себе творцем, настільки багатостраждальним, наскільки страдницькими були всі генії минулих років світової культури. Як писав О. Бальзак у «Передмові до «Людської комедії», «суть письменника, те, що його робить письменником і (...), робить рівним державному діячу, а може, й вищим за нього – це визначена думка про людські справи, повна відданість принципам» [3,

с. 124]. Подібна чітка позиція митця і є свідченням справжності, щирості й непохитності його поглядів. І вона, без сумніву, робить особистість Ліни Костенко вищою за владу, проти якої споконвічно бореться справжнє мистецтво.

Саме чітка світоглядна парадигма авторки й утілилась у її поетичних та публіцистичних рядках, присвячених темі митця й мистецтва. Передусім, важливим виміром художнього світу Ліни Костенко є аспект саморефлексії. Поетеса прагне розібратися в найактуальніших для себе та свого часу питаннях творчості, визначити ключові концепти власного мистецького спрямування. Тому висловлені нею міркування мають вагоме значення насамперед для неї самої, адже в них розкривається її неповторний внутрішній світ, виходять на поверхню трепетні переживання, дотичні до вразливої творчої душі, відкритої для навколишнього світу. Бачимо, як гармонійно у віршах Ліни Костенко, присвячених цій темі, втілюється образ жінки, громадянина, обрамлений образом поета. Слушно з приводу цього відзначає Г. Клочек: «Ліричні твори поетеси, присвячені проблемі творчості, допомагають нам краще зрозуміти її як людину, що наважилась стати на прою із жорстокою і свавільною Системою» [13, с. 219].

У свою чергу шістдесятник І. Качуровський називає одну з основних проблем ранньої творчості Ліни Костенко. Це «право поета на власні (а не казенні) почуття, перенесення уваги з громадянського на особисте, потреба бути щирим» [12, с. 646]. Проте й у пізніших своїх поезіях Ліна Костенко невідступно розглядає різні мистецькі аспекти. Як пише Є. Гуцало, «слово, мистецтво, дух – поетеса осмислює й переосмислює ці феномени протягом усієї своєї творчості» [4, с. 5]. Майстерно відображені вони в такому знаковому творі, як «Доля» та суголосному до нього віршеві «Ти знов прийшла, моя печальна музо». Ефективно розкривають індивідуальну проблему мистецтва поезії «Одгородила доля шматочок поля...», «Чи й справді необхідно, щоб жінка була мужня?» тощо.

Заглиблюючись у свій внутрішній світ, поетеса розглядає переливи власної душі в питаннях, пов'язаних із сенсом поетичної творчості («Буває мить якогось потрясіння...», «Ми мовчимо – поезія і я», «Я в людей не проситиму сили...», «Заворожили ворони світанок...» та ін.), із долею поета, митця («Під горою Машук, на снігу, із простреленим серцем...», «Тінь Сізіфа» та ін.), які є складовою її сутності.

Аналізуючи рядки подібних поезій Ліни Костенко, присвячених феномену мистецтва, І. Дзюба дає їм таку характеристику: «Пристрасний і водночас зважений, до найтонших тонкощій вирафінуваний роздум про поезію, її покликання в житті взагалі та в життєвій, історичній долі українського народу, про тяжку і невідхильну, а водночас і радісну місію поета» [5, с. 544]. І ця радість виявляється в тому, що поетичне мистецтво невіддільне від таких сторін звичного життя, як природа, кохання. Промовисто ілюструють цю єдність такі вірші: «Відмикаю світанок

скрипичним ключем...», «Вечірнє сонце, дякую за день!», «Мене ізмалку люблять всі дерева...», «Виходжу в ніч. Іду назустріч долі»; «Хай буде легко. Дотиком пера», «І я не я, і ти мені не ти», «Екзотика» тощо.

Любов до природи й любов до чоловіка для поетеси функціонує в трикутнику, третьою вершиною якого є любов до народу. За словами І. Дзюби, «для Ліни Костенко вищою мірою характерний вихід крізь тему мистецтва у тему народу, його буття у світі» [5, с. 546]. А точніше можна було б сказати: ці теми перебувають в одній площині, вони є як взаємоперехідними, так і невідривними одна від одної. Тому часто в інтимній чи пейзажній ліриці образ народу відіграє повноцінну роль. Експресивність поезій, присвячених осягненню народних проблем, справедливо оцінює Д. Дроздовський: «Ліна Костенко – це дзеркало української культури, в якому сама нація постає сильною, мудрою і красивою. На жаль, часом нація справді не доросла до Поета» [9, с. 82]. Тому досить гостро проблему буття митця та його народу авторка інтерпретує в циклах «Вибраного» «Інкрустації» та «Летючі катрени».

Ще одним глобальним мотивом цих розділів є мотив зв'язку творчої особистості із владою. Сама поетеса як представниця руху шістдесятників достеменно знає, що означає той одвічний конфлікт митця і можновладців. Тому для неї така опозиція постійно актуальна та особливо болісна. Посилує цей біль усвідомлення несправедливості пригноблення генія. Слушно розмірковує з цього приводу В. Базилевський: «Художник не може бути, як усі, інакше він не художник. Замахуватися на поета тільки за те, що він висловлює думки, які не збігаються з думками державців, не тільки злочинно, а й абсурдно. Творець – інакомислячий за своєю природою. (...) Якщо можновладець прагне порядку, уніфікації чи принаймні видимості гармонії, то митець зосереджує увагу на дисгармонійності буття, яка повсякчас ранить його і змушує настійно шукати шляхів до її подолання» [2, с. 193]. Творча особистість прагне хоча б у слові дійти якогось компромісу, досягти рівноваги, вплинути якщо не на владу, то бодай відкрити очі народові. Близьке до цього ідейне спрямування мають поеми («Циганська муза»), драматичні твори («Сніг у Флоренції»), історичні романи («Маруся Чурай») поетеси. Монументальні образи митців постають яскравими індикаторами творчого обличчя самої авторки.

Не менш колоритно в окремих віршах Ліни Костенко втілені постаті й інших творчих особистостей, чия доля або вчинки, чимось вразивши, спонукали її до написання поезій. Серед них особливо яскравими є такі: «Повернення Шевченка», «Незнятий кадр незіграної ролі», «Чекаю дня, коли собі скажу...», «Астральний зойк», «Finita La Tragedia», «Пам'яті перших румунських художників» тощо. Ключем до такого активного зацікавлення Ліни Костенко митцями різних поколінь і видів мистецтва є факт, який висловлює В. Панченко: «У віршах про поетів-співців не раз прохоплюється її власний біль і гіркота» [16, с. 14]. А точніше, проїнявшись

чужим болем і спроектувавши його на власні гнітючі переживання, поетеса витворює потужну сугестію свого мистецького мислення, що подвоює трагізм долі кожного митця, оскільки синтезує в собі сутність двох геніїв. Цілком точно пояснення цьому дає І. Дзюба: «Багатоманітно й глибоко «вибудовує себе» в ліриці й поемах та віршованих романах Ліни Костенко тема мистецтва, місця митця в житті, в суспільстві. Тут і власні оголені болі й переживання, і самовираження через великі творчі біографії, і прозорі в своїй глибині притчі, і філософське осмислення суті й призначення мистецтва, служіння красі» [5, с. 544].

Природу справжнього мистецтва тонко розкривають кілька вічних для Ліни Костенко тем. По-перше, особистість поета, що має володіти багатьма якостями – правдивість, безкомпромісність, любов до свого народу. Найяскравішими серед творів відповідної тематики є «Умирають майстри, залишаючи спогад...», «Усі вже звикли: геніїв немає», «Ну, мідь, ну, золото. Ну продана свобода», «Червоні краплі глоду» та ін. По-друге, сутність поетичного мистецтва, яка виражається в таких хрестоматійних віршах: «Поезія згубила камертон», «Страшні слова, коли вони мовчать...», «Яка різниця – хто куди пішов?» тощо. По-третє, поетичні настанови зрілої авторки молодим поетам, які даються з метою виховання на власному гіркому досвіді гідного покоління наступників. Це такі поезії, перші рядки яких – уже сформульовані гасла: «Криши, ламай, трохи стереотипи!», «Шукайте цензора в собі», «О, не взискуй гіркому меду слави!» тощо.

Цінним надбанням скарбниці вітчизняної публіцистики є статті Ліни Костенко, присвячені мистецьким та пов'язаним з ними національним проблемам, які свого часу набули великого розголосу серед діячів культури. Зокрема, найбільш знаковими серед цих наукових досліджень є такі, як «Геній в умовах заблокованої культури», «Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала», «Поет, що йшов сходами гігантів» (літературознавча розвідка, присвячена постаті Лесі Українки). Публіцистика Ліни Костенко є також вагомим пластом її мистецького вираження. Будучи мало дослідженою, вона потребує особливо пильної уваги літературознавців.

Творчість іншого поета-шістдесятника **Миколи Вінграновського**, глибоко залюбленого в рідну землю й народ, також вимагає ретельного дослідження. У різноманітній критичній літературі незмінно наголошується на силі зв'язку письменника з Україною, що в різних іпостасях органічно фігурує у віршах будь-якої тематики. Доцільно розмірковує над творчістю митця Т. Салига: «Народ і його мова, рідне слово – це «альфа» і «омега» духовної плоти Миколи Вінграновського» [17, с. 1]. І. Дзюба не менш тонко простежує взаємозв'язки митця з рідним краєм, що потім закономірно розкривається в його творчості: «Україна, в усій складності її історичної долі, – це для нього не тема, не мотив, не образ (...). Це просто те, чим живе його душа. І зрештою все, що він пише, – про неї» [6, с. 566]. Відчуваючи в

собі всі ці інваріанти людської екзистенції, митець прагне діяти в рамках громадської діяльності. Найефективнішим засобом досягнення його мети є поетичне слово як реалізація саморефлексії та впливу на реципієнта, пробудження в його свідомості того, що відчуває автор.

Художній світ поета має багато суттєвих і неповторних рис. Грунтується він на чіткій мистецькій позиції автора, якого І. Дзюба цілком по праву називає «чарівником слова». Останнє «постає в нього шляхетним і вишуканим, легким і перевтільним, гнучким і улягливим, всією своєю природою спочутливим до найтонших нюансів думки й чуття. І водночас при всій легкоплинності, натхненній грайності слова – воно в нього буває грізне, суворе й лапідарне і завжди ненапружено точно» [8, с. 10]. Тобто поєднання щирості й вразливості поета з прямолінійністю й безкомпромісністю чоловіка є симбіозом творчої особистості Вінграновського. Вслід за І. Дзюбою В. Базилевський називає поета-шістдесятника не «чарівником слова», а «казкарем», що по суті є спорідненими поняттями: «Світ Вінграновського – не ящик Пандори, а скриня з таємницями і чудесами. Світ благородних поривань й одухотвореної інтимності. Власність казкаря, який зупинив час» [1, с. 7]. Бачимо, що поет є також прекрасним художником, що здатний правдиво зафіксувати на полотні паперу словесними фарбами якусь неповторну мить життя.

Як представник легендарного покоління перехідної епохи 60-х років, М. Вінграновський наполегливо працював над проблематикою мистецтва. Про призначення митця в суспільстві та його орієнтири автор пише скупو, обмежуючись окремими штрихами, які важко зрозуміти поза контекстом вірша. І все-таки в поодиноких творах цієї тематики мовиться безпосередньо про поетичну майстерність, мовби ліричний герой не витримує своєї врівноваженості, віддаючись подекуди щирій сповіді, відвертому внутрішньому самоаналізу. Прикметними серед таких поезій є: «Вночі, середночі хтось тихо...», «Осяяння», «Ні! Цей народ із крові і землі...» тощо, у яких автор бачить себе митцем у тісному злагодженому зв'язку зі своїм народом та мовою, за допомогою якої він має щастя доторкатися до величного світу мистецтва.

Як і Ліна Костенко, її сучасник не може обійти увагою видатних особистостей різних часів, до яких відчуває приязнь і глибоку повагу. Особливо промовистими є такі поезії-присвяти, як «Юлії Іполитівні Солнцевій», «Олександру Довженку», «Плач Ярославни (Іванові Драчу)»; вірші-одкровення «Де сон, де син, де тисячі синів...»; роздуми про долю митців «Повернення Хікмета» тощо.

Невпинно крокує тема митця та мистецтва і в тій частині поетичного доробку Вінграновського, у якій митець більше милується природою. Тут уже неважко побачити потрібну єдність мистецтва, народу й краси навколишнього середовища («Величальна народіві», «У лісі вже нічого не

цвіте...», «Води із очерету хлюпавиця...», «Привіт тобі, ріко моєї доли!..» та ін.). Часто тема кохання нероздільна від патріотизму громадянської лірики («Вас так ніхто не любить», «Дружиною мені приснились ви...», «Ти – вся любов. Ти – чистота...» та ін.).

Крім поетичного та прозового доробку, Микола Вінграновський також реалізував себе в публіцистиці. У ряді статей про різних творчих особистостей він постає самотнім критиком, який має здатність крізь призму власної мистецької свідомості пропустити чужі страждання і радощі, тонко проникнувшись художнім світом того чи іншого автора. Не обминає також Вінграновський як митець у своїх дослідженнях і теми України, зокрема однією зі знакових його напрацювань є стаття «Хто і що для мене незалежність України» та ін.

Незважаючи на те, що **Іван Драч** є неперевершеним новатором свого часу, йому, як і Вінграновському, дуже близькою є тема митця й мистецтва. Останнє для нього – потужний вимір, який дає змогу сягнути небувалих вершин. Поет постійно перебуває у творчому пошуку, не цурається сміливого експериментування як зі змістом, так і з формою, вражає колоритністю образів та несподіваністю висновків.

Як писав про появу незвичайної творчої особистості письменника його сучасник Б. Олійник, «він став тим першим хоробрим, хто взяв на себе роль каталізатора поетичного перебігу, хто в його усталений і апробований категоріальний апарат увів новітні поняття, які до цього вважалися предметом уваги будь-яких виробничих чи наукових галузей, окрім поезії» [15, с. 314]. Тобто Драч зумів поєднати зовсім несумісні з поетичним словом терміни, що до цього моменту вдавалося здійснити письменникам тільки фрагментарно. Така сміливість, звичайно, отримувала широкий розголос, набувала як прихильників, так і тих осіб, що засуджували творчу манеру молодого автора. Подібна конфронтація тривала завжди. Про це згадує І. Дзюба, подаючи ґрунтовне пояснення такого способу мистецького вираження: «Так, його тексти справді бувають складні, і читати їх – не розвага. Але це переважно та складність, на яку поет не тільки має право, але й за яку доброзичливий читач може бути йому лише вдячний: складність поезії, яка вводить у складність життя і навчає шанобливо і тремтливо зупинятися там, де міг би пройти бравурно і бездумно» [7, с. 21]. Адже для Івана Драча мистецтво – не виняткове служіння красі, це, ймовірно, спосіб утілення того життєвого матеріалу, який є далеким від творчості, але саме завдяки їй він отримує шанс дійти до реципієнта.

У галузі поетичного слова представник шістдесятництва синтезує й інші види мистецтва, котрі злагоджено взаємодіють у рядках будь-якого вірша чи поеми. Доцільно підмічає це М. Ільницький: «Творча палітра митця, здається, увібрала в себе все, створене попередниками не лише в галузі поезії, а й живопису, музики, – настільки широка шкала його слова, настільки багате це слово своїми інтонаційними та пластичними ресурсами»

[11, с. 7]. Інтеграція різних мистецтв виразно простежується не тільки в тих творах автора, які мають безпосередній стосунок до мистецтва (драми «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), а й у тих, що не торкаються проблем творчості (поєми «Ніж у сонці», «Чорнобильська Мадонна»).

Якщо ж звернутися до багатого поетичного світу Івана Драча, то можна переконатися в тому, як трепетно ставиться письменник до теми митця і мистецтва. Різні види творчості знаходять майстерне метафорично-афористичне втілення у віршах «Небезпечний інструмент – бандура», «Принцип бумеранга», «Кінобалада», «Цвіркун і море» тощо. Цінні міркування та несподівані висновки закладені в таких поезіях, присвячених темам мистецтва: «Найкраща музика – це тиша...», «Вірші не потрібні нікому...», «Дві авторучки», «Іди попереду себе...», «Останній читач» та ін.

Особливо вражає самозаглиблення поета в тих творах, де він безпосередньо осмислює невидимі сторонньому оку пласти власного таланту в результаті аналізу свого внутрішнього світу. Передовсім, це такі хрестоматійні вірші, як «Балада про соняшник», «Перо», «Балада про пера», «Балада про загублені слова», «Сповідь вірша» тощо.

Художньому світу Івана Драча, як і поезії Ліни Костенко та Миколи Вінграновського, притаманний нерозривний зв'язок митця і природи. Цій тематиці присвячена велика частина поетичного доробку автора. Зокрема, такі знакові балади та вірші: «Лебединий етюд», «Калинова балада», «Лист до калини», «Дівич-сніги», «Біліють пасма бабиного літа...» тощо. У цих творах поет-шістдесятник постає в різних іпостасях, починаючи від тонкого народнопоетичного лірика й завершуючи глибоко сучасним новатором-віршувальником.

І. Драч як митець розмірковує не тільки над власним творчим шляхом, а й над долями й творчістю українських і світових геніїв. Наприклад, у таких віршах, як «Врубелівський етюд», «Сльоза Пікассо», «Сковорода і Шевченко», «Пам'ятник Міцкевичу у Львові», «Монолог Сальєрі», «Леонардо да Вінчі», «Ніко Піросмані проїздом у Києві» та багато інших. Чимало Драч також пише поєми як своїм сучасникам, так і митцям минулих років. Зокрема, «Олександрові Пушкіну», «Василеві Симоненку», «А пісня – це душа (Олександрові Білашу)», «Як солов'їно, в'юнко, п'янка... (Анатолію Солов'яненку)», «Перо і меч (Олександрові Блоку)» тощо. Ці поезії та присвяти відзначаються великою щирістю, проникливістю. Автор із трепетом описує важливі моменти з біографій митців різних часів. У його рядках відчувається великий творчий запал, адже написані вони на кульмінаційній точці поетичного натхнення.

Проте з таким окриленням Іван Драч пише не тільки свої поетичні твори. Він виступає також і як блискучий публіцист. Перу автора належить ряд статей, що стосуються проблем митця й мистецтва. Це праці, присвячені здебільшого окремим постатям видатних діячів культури та мистецтва.

Серед них можна відзначити такі: «До таємниці Богдана-Ігоря Антонича», «Трагічна квітка: Параджанов Сергій», «Переплелись, як мамине шиття, сумні і радісні дороги...: Дмитро Павличко» та ін. Ґрунтовним зібранням літературної критики та есеїстики І. Драча є книга «Меч духовний», велика частина якої стосується мистецьких тем. З огляду на це М. Ільницький виводить справедливую сентенцію: «Разом з оригінальною творчістю і перекладанням, драматургією і кінодраматургією, критика І. Драча є органічним виявом щедрості його таланту» [11, с. 220]. Тому творча спадщина та громадська діяльність одного з провідних поетів-шістдесятників має надзвичайно велике значення в українській літературі, адже вона дала можливість їй вийти на нові, невідомі досі обшири.

Отже, представники покоління шістдесятництва, автори хрестоматійних творів на прикладі митців різних епох, видатних сучасників та на основі власного життєвого досвіду моделюють неповторну картину мистецтва. У поезії Ліни Костенко тема творчості реалізується через зв'язок видатної особистості з природою і рідною землею, проте досить різко постає в неї мотив одвічної ворожнечі митця і влади. Микола Вінграновський витворює образ генія в нерозривній єдності з рідним народом. Часто любов до батьківщини в нього тісно переплітається з любов'ю до жінки. Непідробною натхненністю, навіть поруч із раціональним новаторством, відзначається частина творів Івана Драча, присвячена темі митця й мистецтва. Не залишає байдужим і публіцистика шістдесятників, що також відбиває цінні міркування, пов'язані з творчістю та її безпосереднім носієм.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Базилевський В. Маршал Вінграновський / В. Базилевський // Літературна Україна. – 2005. – 18 серпня. – С. 7.
2. Базилевський В. Поезія як мислення / Українське слово: [упоряд. В. Яременко]. – К.: Видавництво «Рось», 1994–. – (Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн.). Кн. 3. – 1994. – С. 182–197.
3. Бальзак О. Предисловіе к «Человеческой комедии» / Зарубежная литература XIX века: Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 119–133.
4. Гуцало Є. На всесвітніх косовицях / Є. Гуцало // Літературна Україна. – 1990. – 22 березня. – С. 1, 5.
5. Дзюба І. Ліна Костенко / Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 2007.
6. Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – С. 534–546.
7. Дзюба І. Микола Вінграновський / Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 2007.
8. Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – С. 547–576.
9. Дзюба І. «Народжуйте себе допоки світу...» // Драч І. Ф. Берло: Книга поезій / І. Дзюба [авт. передм.]. – К.: Грамота, 2007. – С. 5–26.

10. Дзюба І. Чарівник слова // Вінграновський М. С. З обійнятих тобою днів. Поезії / І. Дзюба [авт. передм.]. – К.: Веселка, 1993. – С. 5–12.
11. Дроздовський Д. «З суми безконечно малих виникає безконечно велике...»: [До 80-річчя Ліни Костенко] / Д. Дроздовський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 3. – С. 70 – 83.
12. Зборовська Н. Шістдесятники / Н. Зборовська // Слово і час. – 1999. – № 1. – С. 74–80.
13. Ільницький М. М. Нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. Письменник, 1986. – 221 с.
14. Качуровський І. Поезія Ліни Костенко // Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І. Качуровський. – К.: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. – С. 645–675.
15. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / [ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека]. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
16. Моренець В. П. Поезія трьох десятиліть // Діалектика художнього пошуку (літературний процес 60 – 80-х років) / В. Моренець. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 21–80.
17. Олійник Б. Тривожні дзвони Івана Драча / Українське слово: [упоряд. В. Яременко]. – К.: Видавництво «Рось», 1994– . – (Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн.). Кн. 3. – 1994. – С. 313–319.
18. Панченко В. Є. «Народу гілочка тернова...»: Диптих про поезію Ліни Костенко / Панченко В. Є. – К.: Веселка, 2005. – 64 с.
19. Салига Т. Я – син зорі його, що з Кобзаря росте / Т. Салига // Літературна Україна. – 16 листопада. – 2006. – С. 1, 7.
20. Гарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні / Л. Гарнашинська // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: тема митця і мистецтва у поетичному та публіцистичному доробку поетів-шістдесятників.

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ПРОЗА: ПОГЛЯД ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПОДІЇ.

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ГРЕБЕНЮК Т.В. «ПОДІЯ В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНЬСЬКОЇ ПРОЗИ: МОРФОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА, РЕЦЕПЦІЯ»

Ірина ЗАХАРЧУК (Рівне)

У рецензії розглядається монографія Гребенюк Т. В. «Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція». Пропонується оцінка змісту, структури, актуальності й наукової новизни монографії, зауваження й пропозиції щодо подальших шляхів дослідження наукової теми.

Ключові слова: подія, подієвість, метажанр, пригодницька проза, суб'єктна проза, інваріантний мотив

In the article it is exposed an opinion about the monograph «An Event in the System of Contemporary Ukrainian Prose: Morphology, Semiotics, Reception» by

Grebenyuk T. V.. It is proposed evaluation of the content, structure, actuality and scientific novelty of the monograph, remarks and motions concerning further ways of the development of the scientific theme.

Key words: event, eventfulness, meta-genre, adventure prose, subject-oriented prose, invariant motif.

Для істориків літератури час є тим чудодійним фактором, який допомагає осмислити сутність процесів та явищ літературної епохи, «розставити на свої місця» літературні феномени минулого, систематизувати художній матеріал. Але, попри це, історико-літературний підхід можливий і щодо творів епохи, максимально наближеної до літературознавця. Виграшним моментом у такому випадку є повнота оцінки соціокультурного контексту творчості, адже дослідницька свідомість сформована тим самим набором чинників, що й аналізована авторська свідомість (або ж розбіжності є мінімальними). Дослідженням, що задовольняє таким характеристикам, є монографія Гребенюк Т. В. «Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція».

Дослідження виконане на межі історії та теорії літератури з певною перевагою вбік історії: адже перший розділ праці «Особливості функціонування події в метажанрових різновидах сучасної української прози» містить характеристику літературного періоду доби Незалежності, а також обґрунтування винятковості цього періоду на тлі попереднього літературного процесу, й спрямовує подальший виклад теоретико-літературного матеріалу в річище аналізу неповторних рис подієвості прози в заданих хронологічних рамках. У розділі подано чітку метажанрову класифікацію української прози рубежу ХХ–ХХІ ст., обґрунтовано введення поняття метажанру, в яке Гребенюк Т. В. вкладає зміст «структурно-семіотичного інваріанту побудови літературних творів, об'єднаних спільним предметом художнього зображення й однаковими закономірностями розвитку дії, яка розгортається за схемою, більш-менш жорстко регламентованою закономірностями літературної традиції» [1, с. 39–40]. Слід зазначити, що при класифікації увага авторки монографії зосереджується саме на тих типологічних групах творів, які репрезентовані в сучасному українському літературному процесі. Метажанри, не представлені творами вітчизняної прози, лише називаються (для повноти й системності класифікації), як-от, метажанри трилеру, хоррору тощо.

Досліджуючи специфіку події та подієвості в прозі сучасних українських письменників, Гребенюк Т. В. розглядає особливості реалізації подієво маркованих феноменів у всіх виділених нею метажанрових моделях. Теоретичні узагальнення щодо морфології та семіотики події підкріплюються аналізом найбільш репрезентативних текстів кожного метажанру. Так, при розгляді подієвої специфіки фантастичних метажанрів дослідниця аналізує твори О. Авраменка, Ю. Винничука, О. Ірванця, В. Кожелянка, Г. Пагутяк, Ю. Покальчука; характеризує подієві моделі

авантюрної прози, авторка монографії розглядає твори Ю. Андруховича. Подієвість бойовика ілюструється матеріалом творів В. Шкляра, подієвість детективу – прозою Є. Кононенко, специфіка події в гумористичному метажанрі – творами В. Діброви, а подієвість абсурдистської прози – творами Ю. Іздрика й Т. Малярчук.

Гребенюк Т. В. повністю оновлює термінологічну базу при визначенні метажанрів прози, співвідносно з традиційним поняттям «психологічна проза». Опорним критерієм для виділення такої метажанрової групи творів (на противагу групі пригодницької прози) дослідниця вважає наявність у них переконливої суб'єктивної позиції автора або розповідача. Основними метажанрами у цій групі прози авторка рецензованого дослідження називає фабулятивний і феноменологічний метажанри та метажанр індивідуального досвіду. В межах фабулятивного метажанру, в свою чергу, пропонується виділення концептуального й емотивного субметажанрів (за критерієм домінування ідеї / емоції в наративі оповідуваної «історії»), а в межах метажанру індивідуального досвіду виокремлюється субметажанр спогаду.

Безперечно, запропонована класифікація є дискусійною, але виділення її авторкою саме таких класифікаційних груп ретельно обґрунтоване й відповідає загальній меті монографічного дослідження.

Аналіз специфіки функціонування події у творах суб'єктивної прози проводиться на прикладах текстів О. Забужко та М. Матіос (фабулятивний метажанр), В. Медвідя та Т. Прохаська (феноменологічний метажанр), І. Андрусика та Т. Зарівної (метажанр індивідуального досвіду). На наш погляд, при аналізі такого типу прози на більшу увагу також заслуговують твори Є. Пашковського, лише згадані авторкою монографії в контексті розмежування метажанрових тенденцій.

Другий розділ «Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору» присвячено спробам розв'язання проблем теоретичного дискурсу події як складової художнього наративу. Смісловими осередками матеріалу цього розділу є пошук місця невизначеності в структурі сприймання подієво маркованих наративних феноменів і темпоральна організація художньої події. Досліджуючи особливості впливу невизначеності на читацьку рецепцію події, Гребенюк Т. В. доходить висновку про структуротвірну функцію таких різновидів невизначеності, як мінус-прийом і місця неповної визначеності у творі. Досліджуючи твори Є. Кононенко, Т. Малярчук і Т. Прохаська, авторка монографії розмежовує природу впливу невизначеності в міметичній та неміметичній (абсурдистській) прозі, стверджуючи, що «міметичне письмо використовує ресурс невизначеності як засіб циклічного загострення цікавості реципієнта до розгадування “загадок” сюжету за рахунок аналізу раніше даних у творі фактів, тоді як цікавість у ході читання абсурдистського тексту (...) впливає з гри в галузі подієвості твору, маніпуляцій подієвим статусом художніх фактів, а також творенням

енігматичності змісту твору, стильовою специфікою якого є невіддільне злиття елементів фантастики і реальності» [1, с. 206].

Розглядаючи темпоральну організацію художньої події, Гребенюк Т. В. уводить у науковий обіг власні терміни подієтворчого потенціалу художнього прийому, подієтворчої валентності та подієвої реалізації прийому – поняття, безперечно, доцільні для вжитку в межах рецептивних досліджень літературного твору. Зауважимо лише, що категорія подієтворчої валентності літературного прийому стає релевантною лише за умови застосування чисельних, математичних методів дослідження художнього тексту.

Третій розділ рецензованої праці «Інваріантний мотив у структурі поезики прозового твору» присвячено вивченню інваріантно-варіантної специфіки художньої події в контексті структурно-семіотичного методу (зокрема, універсально-культурного його різновиду) літературознавчого аналізу. У фокусі уваги тут – культурні інваріанти кінця світу, гріхопадіння, порятунку людства, реалізовані в сучасній українській прозі у варіантних виявах. Усі названі глобальні події розглядаються в розділі як універсалії, «категорії граничних основ» (за О. Кирилюком) [2, с. 6], на матеріалі творів Ю. Андруховича, О. Ірванця, О. Забужко, В. Кожелянка та ін..

Дослідження масиву сучасної української прози в монографії є інтердисциплінарним, до традиційно літературознавчої методології (мотивний аналіз, метажанровий аналіз) тут долучаються елементи соціологічних, філософських, психологічних, культурологічних та антропологічних студій. Провідним у дослідженні є наратологічний підхід до художньо-літературного тексту, який об'єднує елементи структуралістського аналізу й рецептивних студій.

Книга, в першу чергу призначена для науковців і студентів-філологів, може зацікавити і ширші кола читачів – усіх, хто цікавиться сучасною літературою й науково-критичним дискурсом її досліджень.

Рецензована праця є цінним внеском у сучасне літературознавство; вона ставить наукові проблеми, виникнення яких зумовлене соціокультурною природою сучасності, і водночас несе в собі потенціал для подальших досліджень і літературознавчих пошуків.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т.В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
2. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф / А. Кирилюк. – Одесса : Изд. дом "Рось", 1996. – 143 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Захарчук Ірина Василівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Наукові інтереси: тоталітаризм і українська література, мілітарна стратегія соцреалізму (українські проєкції).

**ЄВАНГЕЛЬСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ
ВІКТОРА ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА**

Валентина ЗЕЛЕНСЬКА (Кіровоград)

У статті досліджуються особливості художньої інтерпретації євангельських мотивів притчі Віктора Петрова-Домонтовича «Апостоли».

Ключові слова: Віктор Домонтович, художня інтерпретація Біблії, притча, легенда.

The article deals with the peculiarities of artistic interpretation of evangelic motives in the parable «The Apostles» by Victor Petrov-Domontovych.

Key words: Victor Domontovych, artistic interpretation of the Bible, parable, legend.

Використання тем, сюжетів і мотивів Святого Письма протягом двох останніх століть європейським письменством і протягом останнього століття – українським стало новим, сучасним етапом у розвитку історичної прози.

Першим у своїх творах звернувся до християнської тематики Рене Шатобріана, який увів у свої твори «Геній християнства» (1802), «Мученики» (1809) та «Історичні студії» (1831) образи святих.

Продовжили традицію історико-релігійної тематики в прозі в ХІХ – першій половині ХХ століття Генрик Сенкевич, Анатоль Франс, Гюстав Флобер, Бульвер Літон, Климентій Бретано, Джовані Папіні, Томас Манн.

В українську прозу традиція історичного роману з біблійними сюжетами на християнську та релігійну тему прийшла на початку ХХ століття. Цьому сприяв перший повний переклад Біблії літературною мовою, який здійснили П. Куліш, І Пулюй та І. Нечуй-Левицький 1904 року. Загальний доступ до Святого Письма став стимулом зацікавлення біблійними сюжетами, мотивами та образами українських письменників. Першим таким твором стала повість Г. Хоткевича «Авірон» (1910), яка є художнім осмисленням, відтак трансформацією біблійної оповіді про часи Мойсея.

Біблія відіграла значну роль у зростанні національної самосвідомості українців у ХХ столітті. Використовуючи описані в ній сюжети головних моментів давньоєврейської історії, українські прозаїки через історію єврейського народу намагалися відтворити історичну долю своєї нації.

Повага до Біблії та релігії були характерною ознакою всього українського народу. Саме тому звернення до неї українських письменників «з метою національного самоусвідомлення були зрозумілими та

етнопсихологічно умотивованими, оскільки релігійність є однією з характерних рис українців» [6, с. 175].

В умовах бездержавності аж до початку 90-х років ХХ століття головним пріоритетом радянської української літератури було зображення подій з урахуванням класового підходу й утвердження єдино можливого методу соцреалізму. Така література мала безліч заборон, які позначилисьнасамперед в її тематиці. Передусім заборонялося писати про поневолення України «братньою» Росією. Не могло бути й мови про сюжети з Біблії чи Євангеліє (українська література була змушена сповідувати атеїзм). Тому-то тут так і не з'явилося жодного подібного твору. Розв'язання цієї проблеми взяла на себе еміграційна література. Такими творами стали повість Наталени Королевої «Quid est Veritas?» («Що є істина?») 1939 року, повість Р. – Володимира (Романа Кухара) «Апостол Андрій Первозванний» (1984 р.), повість І. Костецького «День святого» (1945 р) і нарешті роман Л. Мосендза «Останній пророк» (1947 р.) .

На материковій Україні вже після здобуття нею незалежності 1995 року вийшов друком апокрифічний роман Р. Іванчука «Євангеліє від Томи», який, на думку І. Набитовича, став своєрідним містком у поєднанні «розірваних шляхів літературного процесу в Україні й на еміграції щодо використання в художній прозі сюжетів Святого Письма...» [6, с. 175]

Серед авторів, яких цікавила релігійна тематика, був і В. Домонтович, письменник зі складною і водночас цікавою долею, письменник, якого навряд чи назвеш емігрантом, проте який, живучи в Німеччині, мав змогу уникнути рамок соцреалізму й написати в 40-і роки ХХ століття серед інших історичних оповідань притчу євангельського змісту «Апостоли».

Творчість автора стала об'єктом уваги нечисленних літературознавчих розвідок, серед яких можна назвати праці В. Державіна [3], Ю. Шереха [8; 9], С. Павличко [7], Ю. Мариненка [5]. Однак, притча «Апостоли» отримала оцінку лише у монографії В. Агеєвої «Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича» [1]., щоправда авторка не робила системний аналіз притчі, а згадала її лише з погляду проблеми страху, що опанував у тоталітарній системі. Цей факт і визначає потребу звернутися до глибшого аналізу «Апостолів» В. Домонтовича в контексті релігійної тематики.

Метою нашого дослідження є визначити особливості художньої інтерпретації відомої біблійної легенди в притчі В. Домонтовича, розглянути образну систему та окреслити проблематику твору.

У притчі В. Домонтович художньо осмислює легенду про Ісуса та його учнів (апостолів). Але ця давня, як світ, оповідка постає у нього в несподіваному аспекті. Автор не просто відтворює історію арешту й страти Ісуса. Проблематика твору, а саме: проблема особистості і натопту, вірності і зради, вибору, страху – спонукає його зобразити своїх персонажів у ситуації «невротичних і навіть психопатичних станів»[1, с. 254].

Отож перед нами яскрава й святкова картина вступу Ісуса та апостолів до Єрусалима. І серед цієї загальної радості й збудження – обережні, але настійливі закиди Юди про те, «що, мовляв, Ісус уже відіграв Свою ролю... і повинен одійти вбік...» [4, с. 81]. Усе це внесло розбрат між учнями: «одні твердили, що треба діяти, спираючись на народ; інші воліли розпочати переговори з Синедріоном; треті взагалі з самого початку не сподівалися на успіх» [4, с. 81]. І ось справдилися сумніви Хоми, який не вірив у народ, бо «сьогодні вони кричать: «Слава!.., а завтра вони кричатимуть: «Розіпни..!» [4, с. 80]. Ентузіазм людей, що ще недавно «плакали, обіймались, шаліли од радости, скидали з себе одяг, стелили Йому під ноги, ламали гілля пальми і розтрушували перед Ним на шляху» [4, с. 80], спадав. Бачучи все це, «Петро зірвав голос, виступаючи з промовами... перед народом» [4, с. 81]. Юда ж почав перемовини із Синедріоном. І зрозумівши, що єдиною умовою останнього було видати Ісуса, вирішив пристати на неї. Вчинок Юди нас не дивує: він від початку не приховував своїх поглядів щодо Христа і відкрито їх висловлював. Його образ цілком відповідає сформованому у свідомості народу уявленню про Юду як зрадника. Нас більше цікавлять двоє інших персонажів – апостоли Петро і Хома як уособлення проблеми вірності і зради. Від самого початку ми читаємо, що для Петра «авторитет Ісусів був священний і непорушний» [4, с. 81]. Усі бачили, що він, Петро, «найближчий учень Ісусів і є його заступником» [4, с. 80]. Коли над Ісусом нависла загроза викриття й арешту, стало «ясно: ті, що сподівалися врятувати себе, спішили зректися. В останній момент, якою завгодно ціною, бодай ціною крові, воліли купити собі можливість жити» [4, с. 82]. Усі приголомшено мовчали, один лише Петро «вибухнув гнівом, обуренням, жалем» [4, с. 82]. Його вибух був схожий на істерію, на психічний зрив: «він скаржився, благав, запевняв, клявся. Він раптом схилився і з пристрасним поривом, побожно, немов у храмі звиток тори, поцілував край ризи Ісусової. В його голосі дзвеніла урочиста впевненість. Він говорив про себе..., про свою вірність. Хай усі покинуть Його, Ісуса, тільки він, Петро, лишиться вірним Йому до кінця! Тільки він не продасть, не зрадить, не зречеться Його! Він ладен йти за Ним разом на голод, на вигнання, навіть на смерть! Він, Петро, – камінь!» [4, с. 82]. Уся ця психопатія викликала в Ісуса єдине бажання – зупинити її, і він неквапливо сказав:

– Правдиво кажу тобі, Петре, ще сьогодні півень не проспівав тричі, як ти тричі зречешся Мене! [4, с. 83].

Ісус бо «знав уже, що немає межі зречення для тих, що досі називали себе Його учнями» [4, с. 83]. Це збентежило Петра, він відчув сором і приниження, проте, помітивши, що ніхто не зважив на ці знищувальні слова, «бо всі сиділи... заглиблені в себе, ...переживаючи в собі нещастя» [4, с. 83], опанував себе і згодом взявся знову за своє:

– ...народ лишається на нашому боці. Брехун той, хто каже інакше. Ми повинні були закликати народ до повстання ще того самого дня, як Ісус увійшов до Єрусалима. Та серед нас були зрадники!.. [4, с. 86].

Ще раз, тепер уже востаннє, Петро намагається переконати у своїй вірності й правоті інших апостолів (може, самого себе?): «...ми ще переможемо. Народ ще вірить у свого Месію-Царя! [4, с. 88] Та вже наступної хвилини, коли він побачив, що їх «ідуть узяти» [4, с. 88], у нього почалася друга хвиля істерії: «Пронизаний нестерпним болем, Петро кинувся до Ісуса., ...здригаючись од плачу, він упав до ніг» [4, с. 88] його. Він навіть наважився замахнутися мечем на слугу, що скручував шворкою руки Ісусу.

Та збудження Петра торкалося не лише його власної персони, протягом усього часу він присікується до Хоми, звинувачуючи його у зраді. Уже перший же діалог притчі, у якому Петро допитується причин відсутності радості в Хоми, автор присвячує їхньому протистоянню. Тоді ж Хома висловлює свій перший сумнів, висловлюючи недовіру народу. Стриманість і постійні сумніви Хоми дають привід Петрові вважати його спільником Юди, відтак і зрадником.

«Хома був цілковитою йому (Петрові – В.З.) протилежністю. Був стриманий і лишався завжди осторонь. Коли Петро палав, сповнений любови й подиву до Ісуса, відданий., Хома не виявляв жадного почуття, жадної зворушеності. Нічого, окрім сумніву. І це дратувало Петра» [4, с. 84]. Хома не вірив в Ісуса-Царя. «У нього не було наївної й щирої... віри, як у Петра. Замість славити він перевіряв. Замість дивуватися перепитував. Зіставляв. З'ясовував...» [4, с. 84].

Ось і зараз на питання Петра: «Що ти думаєш про Юду?» Він відповідає: «Ще не знаю... Я мушу ще поміркувати!..» [4, с. 85]. Зрозуміло, емоційний Петро не витримує вагань Хоми й називає його спільником Юди. Натомість у відповідь отримує нищівну характеристику: «...ти ніколи не вагаєшся... Ти дієш. Ти зараз дієш так, а через хвилину інакше. Сьогодні ніхто не може передбачити, як ти зробиш завтра!» [4, с. 85]. Хома виступає справжнім психологом людських душ: він пізнав, а, отже, й зрозумів Петра краще, ніж той сам себе, і заявив про це йому прямо і відверто. Щоб стати на чийсь бік, він повинен був зрозуміти все до найменших дрібниць, бо для нього, на відміну від Петра, не існувало особистого. Недовір'я Хоми викликає в останнього іронію чи, пак, сарказм: «Та чи віриш ти бодай в свою невіру?» [4, с. 87] І знову Хомина здатність усе аналізувати допомагає йому дати відповідь, гідну пророка:

– Я не вірю ні в силу, ні в хитрощі. Ти поклав сподіванку на боротьбу і помилився; Юда – на згоду, й він теж помилиться, як і ти... Юда хитрий, але вони хитріші за нього. Вони скористаються з нього, а тоді викинуть... Ти вірив у перемогу, і віра твоя не справдилася. Я ж ладен вірити в поразку... Лише тепер, коли ми знищені й знеможені, коли нас чекає смерть, ми

наблизилися до перемоги» [4, с. 87]. А сцена побиття Ісуса людьми тільки додає йому впевненості у власній правоті: «Чи не в цьому приниженні вища велич? Чи не в цій ганьбі відкривається щира істина царства Ісусового?» [4, с. 89] Хома стояв серед інших апостолів і був величний у своїй вірі.

А що ж Петро? У жахливу мить страти Ісуса він «тримався осторонь» [4, с. 89]. У це несила повірити, але фанатичний у своїй вірі, такий сміливий Петро боявся, він уникав свого недавнього товариства, бо «це було небезпечно» [4, с. 89]. Петро замерз і підійшов до багаття. Проте, як не ховався він, від долі не втечеш. Його впізнала архієрейська служниця. І тепер перед загрозою викриття весь душевний запал і завзяття апостола, що ще вчора спрямовував на доведення вірності Ісусу через викриття зрадників та виголошення промов і клятв, сьогодні паралізував непереможний страх, «страх липкий і огидний» [4, с. 89]. Треба було рятуватися. Рятуватися за будь-яку ціну. І ціна була знайдена – зрада. Зречення того, кого ще вчора прославляв і боготворив, за кого рвав сорочку на грудях:

– Я людина побожна і не маю нічого спільного з бузувірами. Я непорушно виконую закон!

«Він свято вірив у те, що сказав» [4, с. 89]. Мабуть, саме ця свята віра й допомогла йому тричі зректися свого Учителя ще до третіх півнів. Сталося усе так, як передрікав Ісус. А Хома стояв поблизу, дивлячись з болем і скорботою, він молився. За кого?.. І тоді Петро зрозумів, що не Хома, «якого він підозрював у зраді, зрікся сьогодні Ісуса, а він... Але... не відчув жадного сорому. Ним володів тепер тільки жах» [4, с. 90].

У В. Домонтовича біблійна легенда про Ісуса та його учнів постає перед нами в несподіваному аспекті: автор зводить у протиставленні двох апостолів: Петра – як втілення сліпої і через те нетривкої, здатної до зради віри, і «Хому невіруючого» – як уособлення скептичного аналізу й твердої думки.

Між ентузіастичним діячем Петром і врівноваженим у своїх аналітичних спостереженнях Хомою автор, як ми, зрештою, бачимо це з оповіді, підтримує своїм авторитетом таку позицію другого. В. Домонтовича не приваблюють ситуації, коли людина бере на себе функції Бога. Фанатичний Петро вважає себе першим після Ісуса: «Петро йшов тоді безпосередньо за Ісусом... І всі бачили, що він найближчий учень Ісусів і є Його заступником...» [4, с. 80]. Він бездумно й безтривожно приймає вчення свого Учителя, він навіть у пориві гніву піднімає меч на його захист, але все це виявляється, як кажуть, про людське око, бо насправді його вірі досить було однієї поразки, щоб не витримати іспиту на міцність. Свою віру Петро підтримує оптимістичною впевненістю «в майбутній перемозі і винагороді» [1, с. 343]. На відміну від Петра, апостол Хома у В. Домонтовича – «скептик і людина кризи» [1, с. 343] Він не приймає віру сліпо, він усе пропускає через розум, інтелект, щоб одержати для себе логічні докази навіть споконвічних, прийнятих усіма істин. Він «воліє знати, щоб не помилятися»

[4, с. 84]. Роздвоєного і в постійних сумнівах Хому В. Агеєва називає чесним і відповідальним «за наслідки власного і тільки власного вибору» [4, с. 343]. Чи може «людина мати одночасно дві віри? Чи може вона вірити й не вірити разом?» [4, с. 86] Так, для В. Домонтовича віра, яка ґрунтується на сумнівах, аналізі, точних розрахунках, – може. Протистояння Хоми й Петра виливається і в мовлення цих двох героїв. Автор іронізує з манери висловлювання героя-фанатика. Для людини, що звикла дослухатися до свого єства, чиє покликання – переконувати не себе, а інших, такі відверті, сповідальні випадки не є прийнятними, вони взагалі не можуть бути характерними для неї.

Очевидно, що об'єктивний у вічних сумнівах Хома був найбільш близьким персонажем самому Віктору Петрову: так само, обходячи усталені догми, він послідовно торував свій письменницький шлях, прагнучи утвердити власне розуміння навколишнього світу й власну манеру письма.

Р. Горбик уважає, що В. Домонтович реконструює поняття вірності в оповіданні «Апостоли» («вірність і є зрада»; Петро, що фанатично вірить в Ісуса, тричі впродовж однієї ночі відрікається від нього, а Хома, який завжди сумнівається, виявляється найвірнішим із учнів Христа») [2, с. 142].

Проте такий кінець є не зовсім неочікуваним. Деталі, які вводить В. Домонтович, допомагають нам відразу розібратися з групуванням персонажів. Маємо на увазі їхні описи та різного роду характеристики. Так, про Юду ми вже з перших сторінок знаємо, що він зрадник, тож і читаємо закономірну характеристику. Ось він іде на зраду: «Він вийшов боком, принижено пригнувшись, але з тим же камінним, застиглим виразом обличчя, такий же непроникливий і замкнений, яким він лишався завжди. Як і завжди, червоним полум'ям падало руде волосся його кликуватої бороди, і тільки постійна, приготована для кожного люб'язна, послужлива посмішка не кривила на цей раз тонких його, прикушених губ» [4, с. 82]. Епітети, якими автор описує губи апостола, ще більше підкреслюють злість (тонкі) та скритність (прикушені) його натури. А ось такі різні (залежно від ситуації) висновки Петра: «Юда був приязний і балакучий. У нього було багато справ, і все ж таки він охоче провадив час у гурті... Юда ніколи не спинявся перед найсміливішими плянами щодо Ісуса і при цьому не відокремлював Ісуса від Петра... Щоправда... сьогодні... заявив би, що він з огидою ставився до приязної посмішки Юди, завжди ненавидів солодкувату його послужність...» [4, с. 83–84]. І взагалі в Юді «він від самого початку вчував зрадника» [4, с. 84]. Те, що ми читаємо далі, зовсім не відповідає опису вірного й щирого Учня: «Петро, говорячи так, примружив би очі, хитро поглядаючи на співрозмовника з-під чорних навислих брів. Він щиро вірив би в сказане і здався б собі дуже, дуже обачним, проникливим і надзвичайно обережним» [4, с. 84]. Усе це змушує нас, незважаючи на всі Петрові запевняння, засумніватися в ньому, адже в цьому епізоді він такий подібний до Юди. А наступна авторська характеристика лише підсилює

наші сумніви, ставлячи Петра в один ряд з Юдою: «Він був людиною прямих слів, безпосередніх почуттів і несподіваних вчинків. Був людиною примхливих настроїв, діючи під впливом хвилини» [4, с. 84].

Увагу В. Агеєвої в «Апостолах» привернули «проблеми страху, зображення невротичних і навіть психопатичних станів персонажів...» [1, с. 254] Вона переконує, що «автор фіксує ознаки колективного неврозу радянського суспільства» [1, с. 254], дуже схожі на ті процеси, що «описували й аналізували психоаналітично зорієнтовані дослідники «невротичної епідемії (Вільгельм Райх) у фашистській Німеччині», – уточнює далі дослідниця [1, с. 253].

Досвід радянських 20–30-х років був дуже травматичним і спричиняв невротичні епідемії величезних масштабів. Зради і доноси стали нормою життя. Держстрах стає звичною психологічною атмосферою для радянського суспільства. Це, звісно ж, відбилося й на українському письменстві. Психіатрична лікарня, неврологічна клініка стають місцем дії «Народного Малахія» М. Куліша, «Санаторійної зони» М. Хвильового, «Вуркаганів» І. Микитенка, «Емальованої миски» В. Домонтовича тощо. Разом з тим відомі факти психічних розладів письменників (В. Сосюра, А. Головка, Т. Осьмачка). Ті митці, яким пощастило зберегти свою психіку, були змушені жити в постійному страху, що ламав їх і нищив.

Те, що наведене твердження В. Агеєвої не безпідставне й що В. Домонтович в «Апостолах» таки зобразив сучасну йому радянську дійсність, доводить використання ним відповідної лексики: «...це гарне агітаційне гасло, щоб впливати на маси...»; «...анархічно настроєні прошарки народу...»; «...поступитися місцем реальним політичним, практичним людям...»

Інтерес В. Домонтовича до стану афекту, до межової ситуації крайнього напруження й розрядки В. Агеєва пояснює ще й і його експресіоністськими орієнтаціями: «Це якраз експресіоністи хотіли зрозуміти людину, що кричить від болю, забувши про всі умовності виховання й цивілізаційних приписів» [1, с. 254].

Отже, художньо відтворюючи легенду про страту Ісуса, В. Домонтович не просто йде за Біблією, а проектує сюжет зі Священного Письма на сучасну йому дійсність. Під образом Ісуса автор бачить тих людей, котрі в радянському суспільстві прагнули змін, чиї дії йшли в розріз з офіційною політикою держави. Таких людей у творі прагнули знищити Іуда і апостол Петро. Але якщо Іуда діє неприховано, то зрада Петра – це намагання слабкої людини врятувати себе. Іуда і Петро – це типи людей радянської дійсності тоталітарних часів, вірних офіційній ідеології. Поряд із цими зрадниками В. Домонтович виводить образ Хоми – це втілення думок і поглядів самого автора, який прагнув знайти істину й побудувати нове ідеальне суспільство.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва – К.: Факт, 2006. – 432 с.
2. Горбик Р. «Знімання масок, або Лист у вічність» / Роман Горбик – Вітчизна. – 2001. – № 11–12. – С. 136–143.
3. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) – С. 575–620 // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Книга третя. – К.: «Рось», 1994. – 687 с.
4. Домонтович В. Апостоли // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). – Книга друга. – Видавництво «Рось». – Київ. – 1994. – С. 80–90.
5. Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття. Монографія / Юрій Мариненко – Кіровоград: «Імекс – ЛТД», 2004. – 328 с.
6. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович – Дрогобич: «Відродження». – 2001. – 222 с.
7. Павличко С. Дискурс українського модернізму / Соломія Павличко. – К.: Либідь. – 1998. – 437 с.
8. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 Т. / Юрій Шерех – Харків: ФОЛІО. – 1998. – Том 1. – 345 с.
9. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Юрій Шерех – Українська мова та література. – 2000. – 15 квітня. – С. 9–15.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: українська історична проза 40–50 років ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА І КІНО (З ІСТОРІЇ ВЗАЄМОВПЛИВІВ)

Анна МАЗУРАК (Кіровоград)

У статті досліджується історія взаємовпливів літератури і кіно як двох видів мистецтва. Особлива увага звернена на вплив художньої літератури на кіно в початкові періоди його становлення.

Ключові слова: взаємовплив мистецтв, кінематограф, література, лубок, мистецтво кіно, монтаж, кіноглядач.

The History of interference in literature and cinema as two kinds of Art is researched in the article. Special attention is attracted to the fiction influence on the cinematography in the beginning of its formation.

Key words: interference of art, cinematography, literature, print, Art, cinema, montage.

Актуальність питання про взаємовпливи літератури і кіно все більше зацікавлює як літературознавців, так і кінознавців. Виявлення «літературного» в кіномистецтві так само, як і «кінематографічного» в літературі зумовлює глибше осмислення виражально-зображувальних систем двох найбільш масових видів мистецтва.

Проблема взаємодії літератури і кіно є досить багатогранною. У даній статті ставимо **завдання** контурно окреслити історію взаємодії літератури і кіно як двох видів мистецтва, звернувши особливу увагу на вплив художньої літератури на кіно у початковий період його становлення.

Умовно прийнято поділяти всі наявні види мистецтва на три типи. Перший тип становить група так званих просторових видів мистецтв, до яких уходять живопис, скульптура та архітектура. Назву просторових вони дістали тому, що предмети, які в них зображені, сприймаються нами в їхньому просторово-статичному вигляді, тобто як розміщені в непорушному просторі, немовби завмерлі в ньому.

Другий тип утворює група часових мистецтв, до яких поряд з музикою, співами, танцем та пантомімою належить і література. Часовими вони називаються тому, що, на відміну від статичної форми зображення, характерної для просторових мистецтв, подають свій предмет у русі, у динамічному його розвитку, що відбувається протягом певного часу.

Третій тип, до якого входять театр і кіно, – це так зване синтетичне мистецтво, котре вбирає й поєднує в цілісній формі вираження елементи як просторових, так і часових мистецтв, зокрема літературу, музику, пантоміму, живопис декоративного оформлення. Форма зображення в театрі й кіно реалізується як у просторі, так і в часі [4, с. 286].

Отже, якщо кіно – це синтетичне мистецтво, то одразу постає закономірне питання про те, яке з мистецтв зробило найбільший вплив на становлення та розвиток кінематографа.

Хоча видатний кінорежисер і кінотеоретик Сергій Михайлович Ейзенштейн відзначав, що «особливо важко у нашій справі, бо немає прямих предків кіно, а предки всі непрямі» [18, с. 307], однак усі його статті та щоденники сповнені зіставленнями кіно з літературою та живописом. Він писав: «За характерами ми будемо звертатися до Бальзака, а за пластикою кінематографічного письма – насамперед до Золя» [18, с. 310]. Він пропонував режисерам учитися, простежуючи в поезії спільні для будь-якого мистецтва принципи монтажного зіставлення.

Кіномистецтво — це вид образотворчого мистецтва, що винайдений у ХІХ столітті й набув найбільшої популярності у ХХ столітті. [9]. Це вид художньої творчості, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. Синтезуючи й вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво володіє власними зображально-виражальними засобами, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж [6].

Ранні фільми були статичними планами, що показували подію без монтажу чи інших кінематографічних прийомів. Але кінематограф починає

швидко розвиватися, набираючи обертів та часто звертаючись до інших мистецтв. Від цієї сприйнятливості кінематографа до досягнень інших видів мистецтв зростає його роль у художній культурі.

Раніше ця роль випадала на долю книги. Оскільки слово було головним інструментом для вираження думки, то книга була головним каналом, по якому проходив обмін досвідом між усіма сферами культури, у тому числі й між різними видами мистецтва. Це була також і найголовніша форма циркуляції суспільного досвіду. Нерідко музика чи живопис прямо підкреслювали свій зв'язок із сучасною їм літературою [8, с. 160].

Більшість перших кінофільмів, що претендували на мистецький рівень, були такими собі кінопримітивами, звичайними переказами того чи іншого твору видатного письменника. Але згодом кінематограф розвинувся та здобув таку силу впливу, яка досі була невідома людству. І в результаті кіно тепер з кожним десятиріччям живить усе більше й інтенсивніше всі інші традиційні види мистецтва.

Кінематограф розпочався з відродження простої демонстрації картин, невеликих сценок, панорам. Перші свої сюжети кіно черпає з лубочної літератури. Ще в другій половині XVII століття дуже популярними серед населення були так звані «рицарські» романи, такі як, «Історія Петра Золоті ключі» або «Історія про Бову Королевича». У лубочних формах ці історії поширювалися в XIX сторіччі. Такі романи розширювали розважальну сферу літератури. Тут було багато пригод, цікавих сюжетів, постійних продовжень, що нагадують сучасні телесеріали. Це насамперед і цікавило світську публіку, тобто ту частину населення, яка майже не читала або читала тільки авантюрні лубочні романи та відвідувала балагани, цирки, масові гуляння, ярмарки, пантоміми, фольклорні театри тощо. Один з дослідників лубочної літератури писав: «Усюди відчувається любов до складної фабули, до заплутаної інтриги, любов до буденного життя, до чудового та блискучого. Це й зрозуміло: читач шукає в лубочній літературі нове для себе, цікаве, а звичайне повсякденне життя вже не здається йому вартим уваги» [1, с. 9].

Значно пізніше розпочався зворотний процес: кіно сприяло розширенню кола читачів високої літератури, світська публіка починала цікавитися не лише авантюрними романами, але й класикою.

Кіно починає швидко розвиватися, залучаючи до себе різні субкультури міського населення. Такий швидкий розвиток пояснюється тим, що кіно з'явилося в перехідний період культури, коли старі культурні форми в процесі урбанізації зруйнувалися, а нові ще не встигли сформуватися.

Основним сюжетом у кіно стають різноманітні авантюрні пригоди. Це один з найдавніших оповідних сюжетів. Будь-який авантюрний роман – це нагромадження великої кількості пригод, кожна з яких самоцінна та не співвідноситься з іншими відповідно до принципу сюжетності. У кожній пригоді немає нічого такого, чого не можна було б показати. Отже, це показ,

який здійснюється засобами розповіді [16, с. 90]. І сюжет тут не найголовніше, це лише зовнішня ознака.

Прагнення до самоцінності кожного окремого показу авантюрного оповідання знайшло вихід у багатосерійності, тобто авантюра і пригод може бути так багато, як тільки захоче автор. З цього приводу М.Бахтін писав: «Самі ж авантюри нанизуються одна на одну в позачасовий та, по суті, нескінченний ряд; бо його ж можна тягнути скільки завгодно, ніяких суттєвих внутрішніх обмежень цей ряд у собі не має» [2, с. 244].

Що стосується поширення в кіно авантюрних серійних жанрів, то Ж.Садуль уважав, що це здійснилося під впливом романів з продовженням. Наприклад, «Три мушкетери» О.Дюма, «Паризькі таємниці» Є.Сю, цикл розповідей А.Конан-Дойля про Шерлока Холмса тощо. Глядач першої половини 20-х років виявляв інтерес до стрічок з «екзотичними» сюжетами, до водевілів, фарсів. Розквіт літератури такого роду здійснився в XIX столітті під впливом преси й журналістики. Уважається, що формула «продовження в наступному номері» з'явилася наприкінці 30-х років XIX століття. З погляду газетної комунікації найбільш ефективним романом виявлявся той, який привертав до газети найбільшу кількість читачів. А.Дюма, який і досі читається з великим інтересом, був неперевершеним майстром оповідань з продовженням. Дослідник творчості А.Дюма В.Чудовський писав: «Тут мистецтво зводилося до того, щоб підтримувати цікавість читача в безперервній напрузі, так, щоб він обов'язково купив продовження в наступному номері газети; виробилося особливе вміння переривати кожний фейлетон на найзахопливішому місці» [17, с. 8].

У другому десятилітті змінюється публіка, яка відвідувала кінотеатри 1925 року А.Луначарський намагався представити соціальний склад кінопубліки. На його думку, основна маса кінопубліки складалася з чиновників, інженерів, лікарів, письменників, журналістів, юристів, педагогів тощо. «Ця частина інтелігенції являє собою публіку, яка читає більш-менш серйозні, більш-менш гарні книги, яка здобула добру освіту, має більш-менш вироблений смак, так званий витончений смак» [14, с. 48]. Цей період можна вважати другим етапом в історії кіноглядача.

З приходом до кінотеатрів глядачів такого роду А.Луначарський пов'язує появу в кіно психологічного жанру, тобто останнього етапу розвитку літератури. Публіка пішла на картини без сенсацій, без «імен» [10, с. 48]. Подивившись фільм, люди йшли до бібліотек, щоб задовольнити свою зацікавленість. Були неодноразові випадки, коли, переглянувши якийсь документальний фільм, діти одразу брали в бібліотеці літературу з відповідної теми, тобто кіно спонукало їхньому подальшому інтересу, залучало до літератури, робило їх постійними відвідувачами публічних бібліотек.

Друге десятиліття – це був важливий етап в історії не тільки кіно, але й культури взагалі. Читальна публіка – це, по-перше, постійна публіка, яка має

досвід спілкування з мистецтвом, по-друге, вона – спадкоємець попередньої культури і є транслятором традицій цієї культури у верстви світської публіки, яка на початку ХХ століття становила великий процент населення.

Спираючись на інтереси читальної публіки, кінодіячі почали екранізувати видатні твори ХІХ століття й модні та популярні в перші десятиліття ХХ століття літературні новинки. Деяких авторів вдавалося навіть залучати до роботи як сценаристів. Звичайно, це ще були лише перші спроби. До кіно література потрапила спочатку як об'єкт зображення, як об'єкт для кінофотографування. З літератури черпали теми, сюжети, біографії героїв. Але замість відтворення трагедії чи драми кіно перетворювало сюжети великої літератури в мелодрами. Так відбувалося тому, що німому кінематографу з його специфічною системою образності – гострою метафоричністю, прихильністю до крупного плану, гострому монтажу – дійсно було нелегко передати тонкий підтекст, складність авторського світосприйняття. Усе це прийшло в кіномистецтво пізніше [5, с. 280–281]

Дискусії щодо екранізації літературних творів йшли довгий час, і тільки в 30-х роках вони формально були завершені. Були винайдені такі засоби заміни літературних образів кінематографічними, щоб метафора, різноманітні операторські прийоми не вступали в протиріччя зі стильовою манерою автора. Кінематографісти дійшли висновку, що відчуження від літературного твору при екранізації може насправді бути шляхом максимального наближення [5, с. 288]. Вони намагалися створити самостійний кінематографічний твір на основі літературного, по-новому розв'язати композицію. Кінематографісти того часу зрозуміли, що екранізація літературної класики – це новий твір мистецтва. У процесі "перекладу" із однієї знакової системи на іншу утворюються нова форма й зміст. Кожен такий творчий акт – це знаходження естетичного еквівалента в царині іншого виду мистецтва.

І хоча цим мистецтвом оволодівали ще довго (цей процес триває і по сьогодні), та все ж це був прорив в еволюції розвитку сюжетів кіно початку ХХ століття.

Робота актора в кіно, на перший погляд, відрізняється від того, як звикли поводитися театральні актори на сцені. Але пізніше з'ясувалося й на сьогодні вже є загальноприйнятим, що кіно і театр не є різні системи акторської творчості, а тільки різні режими, у яких виявляється спільна для всіх акторів обдарованість, зі спільними законами створення акторського образу [8, с. 161]. При спорудженні інтер'єрів чи натурних об'єктів знімальна група також користується досвідом театральних декораторів.

У другому десятилітті настає момент, коли відтворення психологічного роману могло здійснитися, лише спираючись на досвід театру останніх десятиліть і, насамперед, на досвід режисури. Без розвиненого рівня режисури неможливо були екранізувати твори великих класиків. Для

здійснення цього завдання потрібно було, щоб у кінематографі з'явився автор. А таким автором міг бути тільки режисер. І на цьому етапі постає питання про необхідність перетворення режисури в кіно з технічного засобу на творче. Для подальшого свого розвитку кінематографу потрібно біло вже спиратися на досвід режисерського театру. Друге десятиліття це завдання не виконало, тому до третього десятиліття режисура була майже анонімною професією. Щоб здолати цей рубіж, кінематографу потрібно було пережити етап експериментів 20-х років, тобто третього десятиліття розвитку кіно. До цього у фільмах був присутній принцип сюжетності, хоч і не в розвинених формах. Проте, з 20-х років істотну роль починає відігравати позасюжетне розгортання матеріалу, тобто монтаж. Згідно з кінематографічним енциклопедичним словником, монтаж – це: 1) система специфічних виразних засобів екрану, які створюють кінематографічну образність; 2) принцип та закономірність побудови художнього образу; 3) технологічний і творчий процес з'єднання окремо знятих кадрів в єдине ідейно-художнє ціле – фільм [11, с. 274].

Спираючись на розвинені форми монтажу, кіно отримало доступ до глибинних структур літератури. Монтаж зробив можливим виявлення зв'язків літературного твору при його переносі на екран на рівні не сюжету чи фабули, а авторського бачення. Режисер трансформувався вже в автора. Тобто, у третьому десятилітті кінематограф перестає вже бути тільки системою показу. За допомогою монтажу кіно отримує здатність до організації складних часових структур, які до тих пір залишалися тільки літературною системою. Монтаж стає важливим відкриттям як засіб екранної драматургії, що вносив якісно нове в принципи побудови сюжету, композиції, дозволяв фіксувати увагу на окремій деталі, завдяки їй передавати найсуттєвіше, будувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасовості чи паралельності. Естетичний ефект монтажу, його, по суті, необмежені можливості так захопили кіномитців, що вони оголосили монтаж «альфою і омегою» кінообразності. Внаслідок цього заперечувалося значення актора в кіно, його розглядали як «сирий матеріал», «конструювали» героя за монтажним столом.

У третьому десятилітті кінематограф уже припиняє імітувати характерну для традиційних видовищ демонстрацію виняткового. Саме в цей період свого бурхливого розвитку кіно як система показу почало відповідати тенденціям нової культури. І на довгий час кінематограф перетворюється в провідний засіб візуалізації культури.

Літератори починають виявляти все більший інтерес до кіно. Англійський романіст Джек Ліндсей писав: «Характерний для кінематографа перехід від однієї події до іншої, його здатність узгоджувати сучасне з поверненням до минулого певною мірою споріднений деяким прийомам літератури минулого. Але ефекти, яких досягають у результаті кінематографії, мають таку динамічну силу й такий розмах, що фактично

набувають ефекту новизни. Це неминуче чинить на літературу протилежний вплив, від якого жоден письменник не може сховатися» [7, с. 36–42]. Літератори вивчають кіно й переносять його прийоми до літератури. Спочатку це викликало труднощі в читачів. Наприклад, для цього часу було характерне таке зауваження: «Дуже швидкі переходи від одного предмета до іншого, у той час як у старих – Тургенєва, Гоголя й Гончарова – одна річ описується на багатьох сторінках» [15, с. 80].

У літературі 20-х років з'являється термін «кінороман» [8, с. 162] і багато прихильників цього напрямку по всьому світу. Це Г.Маркес, Т.Манн, Д.Джойс, Дж.Дос-Пассос, М.Пруст, Л.Андрєєв, В.Маяковський, в Україні першими представниками стають О.Довженко, Ю.Яновський, М.Бажан, М.Семенко, Л.Скрипник, М.Йогансен, Г.Шкурупій.

Велика кількість романістів початку ХХ століття обстоювала за використання у творах кіноприйомів – таких, як «кінооко», «екран новин», «крупний план» тощо. Літературний твір, подібний до фільму, який складається з окремих кадрів, розпадається на окремі новели, межі жанрів розмиваються, відбувається змішання стилів. Література тяжіє до публічності. Кіно називають «романом ХХ століття». Рене Клер у своїх "Роздумах про кіномистецтво" справедливо зауважив, що: "Романіст, як і сценарист, може вільно використовувати час і простір. У романі, як і у фільмі, описання одного вечора може зайняти всю книгу й декілька років помістяться у двох-трьох рядках, так само, як вони промайнули за декілька секунд у фільмі. Переходи і там, і тут відбуваються однаково легко" [12, с. 186].

Якщо повернутися до питання про зворотний вплив кіно на літературу, то з приводу цього можна сказати, що кінематограф не формував літературу нового типу. Вона почала формуватися задовго до його появи. Але кіно сприяло тому, що література ХХ століття була сприйнята й оцінена інакше, ніж у ХІХ столітті. Це стало можливим завдяки тому, що в третьому десятилітті фотографічність і документальність отримують уже високий культурний та художній статус на екрані й формують нову естетичну свідомість і світосприйняття. У цьому виявилася безпосередня участь кіно в ствердженні нового варіанта літературного розвитку.

У третьому десятилітті стає зрозумілим, що кінематограф починає виходити за межі традиційних літературних структур. На цьому етапі критерієм розвитку стає, так би мовити, відштовхування кіно від літератури, подолання літературних традицій та проголошення самостійності кінематографа [16, с. 185]. Проте кіномистецтво й по сьогодні тісно пов'язано з літературою. "Література вносить у кіно своїх героїв та конфлікти, новаторство художніх рішень, – те, чим вона живе і що відкриває, – зазначає теоретик кіно М. Кузнецов. – Уся багаторічна практика кіномистецтва свідчить про те, що кінематограф, як завжди, розвивається в тісній співдружності з літературою, адже більшість кращих американських,

італійських, французьких фільмів створені за відомими літературними творами” [13, с. 43].

Синтезуючи і вбираючи в себе художній досвід літератури, театального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво отримує власні зображально-виражальні засоби, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж.

Кіно можна без перебільшення назвати мовою ХХ століття. Причина існування кіно взагалі полягає в тому, що люди досі прагнуть пригод, захоплення, гумору, ризику та емоційних змін. Цивілізація розвивається і змінюється, принаймні в поверхових особливостях, і тому прагнення постійного оновлення художніх засобів відповідає цим бажанням. Кіно забезпечує їм доступний і потужний шлях.

Недарма ще на початку ХХ століття, коли тільки кінематограф робив свої перші кроки, видатний російський письменник Л. Андреев сказав: «Я вважаю кінематограф більш важливим відкриттям, ніж повітроплавання, він є початком нової ери, як і порох, – будучи на вигляд чимось руйнівним, по суті, покликаний відіграти велику роль» [3, с. 18].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андреев Н. Исчезающая литература: из заметок о лубочной литературе / Н. Андреев // Казанский библиофил. – 1921. – № 1. – С. 9.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М., 1976. – С. 244.
3. Вестник кинематографии. – 1914. – № 88. – С. 18.
4. Галич О. Теорія літератури : підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 286 с.
5. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве / Н. С. Горницкая // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – Т. 5: Пушкин и русская культура. – С. 280–288.
6. Гриценко Т. Б. Кіно. Культурологія [Електронний ресурс] / Т. Б. Гриценко. – Режим доступу: <http://polka-knig.com.ua/article.php?book=21&article=2546>. – Назва з екрану.
7. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. Демещенко // Вісник Книжкової палати: наук.-практ. журнал. – 2008. – № 2. – С. 36–42.
8. Демин В. П. Кино в системе искусств / В. П. Демин // Вайсфельд И. Встречи с Х музыкой. Беседы о киноискусстве: для учащихся старших классов. Кн. 1. / И. В. Вайсфельд, В. П. Демин, Р. П. Соболев. – М. : Просвещение, 1981. – С. 160–162.
9. Кіномистецтво. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>. – Назва з екрану.
10. Киножурнал. – 1916. – № 1/2. – С. 48.
11. Кино: Энциклопедический словарь / гл. редактор С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 274 с .
12. Клер Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. – М. : Искусство, 1958. – С. 186.
13. Кузнецов М. М. Книги и фильмы / М. М. Кузнецов. – М., 1978. – С. 43.

14. Луначарский о кино. – М., 1965. – С. 48.
15. Писатель перед судом рабочего читателя. – Л., 1928. – С. 80.
16. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – С. 90–185.
17. Чудовський В. Александр Дюма-отец. / В. Чудовський. – М., 1919. – С. 8.
18. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т. 2. – С. 307–310.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика, взаємовпливи літератури і кіно.

ОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ФАКТУ У 20-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ (ЛЕФІВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ)

Наталія ПЕТРИЧУК (Кіровоград)

У статті досліджено левівську концепцію «літератури факту», проаналізовано тенденції розвитку згаданої літератури у 20-х роках XX століття.

Ключові слова: література факту, ЛЕФ, художньо-документальна проза, «нова генерація», мистецтво життєбудови.

The lefivsku conception of «literature of fact» and progress of these literature trends in 20th years of XX century are analysed and investigated in the article.

Key words: the literature of fact, LEF, the artistic-documentary prose, “New generation”, the art of life building.

Категорія «література факту» вже давно вимагає серйозної уваги – значно більшої, ніж їй досі приділялося в теоретико-літературній науці.

Література, побудована на факті, на документі вже давно співіснує з літературою вимислу. Обидва напрями в розвитку літератури впливають один на одного, «обмінюються» виражальними засобами, конкурують.

У 20-х роках XX століття відбувся надзвичайно важливий «прорив» в осмисленні «літератури факту» як літературного феномену, як окремого напрямку в розвитку мистецтва слова. Згаданий «прорив» був здійснений в основному учасниками літературного угруповання ЛЕФ.

Основним завданням даної статті є аналіз поглядів учасників «левівського» літературного угруповання на природу «літератури факту». Водночас розглянемо відгомін цих поглядів в українській літературі 20-х років.

Актуальність статті визначається тим, що в сучасному літературному процесі все більше стверджуються різні жанри художньо-документальної прози, набуваючи при цьому нової якості. Окремі твори, наприклад, визначні «Господні зерна» Григорія Гусейнова, набули всеукраїнського визнання. Літературознавчий підхід до творів такого високого мистецького рівня потребує певного теоретичного обґрунтування, який необхідно ще

виробляти. Процес вироблення такого «обґрунтування» у вигляді теоретико-методологічних концептів потребує звернення до досить багатьох «лефівських» теоретичних напрацювань стосовно природи «літератури факту».

Термін «література факту» ввели в практику лефівці й презентували в одноіменній збірці, яка вийшла 1929 року за редакцією М. Ф. Чужака. Сам автор дає визначення терміна так: «Література факту – це: нарис і науково-художня, тобто майстерна, монографія; газета і фактомонтаж; газетний і журнальний фейлетон (він теж далекоглядний); біографія (робота з конкретною людиною); мемуари; автобіографія і людський документ; есе; щоденник; звіт про засідання суду разом із суспільною боротьбою навколо процесу; опис подорожей та історичні екскурси; запис зборів і мітингів, де бурхливо схрещуються інтереси соціальних угруповань, класів, осіб; вичерпна кореспонденція з місця ...; ритмічно побудована мова; памфлет, пародія, сатира; і т. д.» [3, с. 61].

Лефівці не тільки запропонували згаданий термін, а й глибоко обґрунтували та порівняли літературу факту з літературою вимислу, а це вимагає особливої уваги до лефівської концепції.

Після революції все переглядалося і переосмислювалося з позиції «ми наш, ми новий світ збудуємо». Саме революція відкрила новий період в історії, період найбільших змін, і мала величезний вплив на весь подальший розвиток країни. На перших порах революція дала відчуття свободи, все старе заперечувалося, багатьом здавалося, що відкриваються шляхи до створення нового, незвіданого.

Варто зазначити, що література факту є продуктом авангардистського мислення, оскільки виникла в кризовий період мистецтва. На думку італійської дослідниці Марії Заламбані, «література факту з'явилася там, де зіштовхнулися і поєдналися різні течії авангарду, який у період свого розквіту в 20-ті роки намагався здійснити синтез різних мистецтв» [2, с. 221]. Література факту являє собою змішаний напрям, основу якого становлять представники авангарду та формалізму та деякі літератори традиційного спрямування.

Літературний процес 20-х років досить різноманітний за наявністю різноспрямованих ідейно-естетичних тенденцій. Упродовж цього періоду по всій країні з'являється безліч різних літературних угруповань, деякі з них зробили помітний внесок у розвиток літератури, висунули свої маніфести, вступили в суперечки, а деякі просто зникли. Значна кількість угруповань викликала різні художні пристрасті та розмежування на ідейному ґрунті.

Керівництво більшовицької партії намагалося підпорядкувати все ідеологічне життя країни, проте в двадцяті роки ще не було вироблено й відпрацьовано «методики» такого підпорядкування. Відповідно, це не могло не позначитися на мистецтві, зокрема на його напрямках.

З-поміж літературних угруповань 20-х років ЛЕФ був найбільшою та найсильнішою організацією, яка мала багато прихильників. Це угруповання розросталося з незвичайною швидкістю, оскільки реклама, переконливі звернення, заклики, вихід журналу з однойменною назвою – все це привертало увагу людей.

Передовсім розглянемо історію літературно-художнього об'єднання ЛЕФ (лівий фронт мистецтва), створеного 1922 року в Москві на чолі з Володимиром Маяковським. Засновниками та безпосередніми членами згаданого угруповання були письменники Микола Асєєв, Василь Каменський, Семен Кірсанов, Петро Незнамов, Сергій Третяков. Варто також зазначити, що до 1927 року до складу ЛЕФу входив Борис Пастернак; критики й теоретики мистецтва, зокрема Микола Чужак, Борис Арватов, Осип Брік, Микола Чужак, Віктор Шкловський, Віктор Перцов; художники Олександр Родченко, Варвара Степанова, Володимир Татлін. Ідейна програма угруповання розвивалася в статтях, надрукованих на сторінках журналів «ЛЕФ» і «Новий ЛЕФ», які виходили за редакцією Володимира Маяковського. Близькими до лєфівців були також діячі кіно, зокрема Дзига Вертов, Лев Кулешов.

Важливою працею представників ЛЕФу стала збірка статей, опублікована 1929 року під назвою «Література факту». Слід зауважити, що майже всі статті, які увійшли до збірника, вже були надруковані в журналі «Новий ЛЕФ».

Збірник «Література факту» об'єднав праці лєфівців, які були опубліковані протягом 1927–1928 рр. і присвячені літературі документа. Усі статті, внесені до збірника, не зазнали змін, лише вступні статті у всіх розділах написано по-новому.

Головною причиною, яка спонукала друкування зазначеного вище збірника передовсім було прагнення створити пам'ятку, що слугувала б орієнтиром для молодих письменників, «які відверто вважають себе літературним гвинтиком соціалістичного будівництва, але потрапляють за своєю недосвідченістю в полон непотрібних і чужих літературних прийомів» [2, с. 44]. Водночас ставилося завдання формувати нового читача.

Теоретики ЛЕФу закликали до створення утилітарних творів, тобто тих, які мають певну функцію. Зокрема М. Чужак, Б. Арватов, О. Брік, С. Третяков, В. Шкловський висунули теорію мистецтва, яку називали «мистецтвом життєбудови». На їхню думку, завдання такого мистецтва полягало в тому, щоб формувати нове життєве середовище й «нову людину». Окрім того, вони пропагували теорію "соціального замовлення". Згідно з цією теорією художник був тільки «майстром», який виконує завдання свого класу. Лєфівці впровадили також ідею «революції форми», основу якої становить заперечення художньо-пізнавальних функцій мистецтва, недооцінювання класичної спадщини, формалістські пошуки, а також висунули програму «виробничого мистецтва», тобто прагнули

створити нові, динамічні форми творчості, пов'язані з виробництвом. Фундаторами згаданої програми були М. Чужак, О. Брік, С. Третьяков. Слід звернути увагу також на те, що ця програма сприяла зародженню художнього конструктивізму.

Представники ЛЕФу виступали за зближення мистецтва із життям та заперечували багато традиційних видів художньої творчості: картину в живописі, роман у літературі та, що є особливим, – художню вигадку в літературі, протиставляючи їй документ або так звану «літературу факту»: «Ми – проти літератури вимислу, іменованої белетристикою; ми – за примат літератури факту» [3, с. 11]. Література факту висувалася лефівцями як альтернатива красному письменству. Зокрема, М. Асєєв зазначав: «ЛЕФ проти художньої літератури, за фактичний матеріал, за свідчення часу» [5, с. 103]. Лефівці свідомо підривали довіру до класичної літератури, оскільки вважали її неспроможною відтворювати об'єктивну дійсність. Заперечивши белетристику, вони заявили про те, що «тільки література факту є літературою максимально точно висловленої правди» [3, с. 3].

Перевага літератури факту полягає в тому, що її засновано на фактах, які автор збирає, монтує й повністю відмовляється від фантазії. Автор просто розповідає та поєднує події, які подібно до мозаїки, що складається з окремих елементів, віддзеркалюють цілісну реальну картину.

Для творів літератури факту важливими є не тільки історична правда, документальна точність і конкретність у відтворенні реальних подій, а також узагальнення, типізація та створення індивідуальних образів. Навіть представники ЛЕФу, які надавали перевагу факту, також убачали потребу у відборі та монтажі фактів. Як зазначив Т. Гриц, «метод, за який ми боремося, не дорівнює простому стенографуванню, оскільки в останньому випадку факти вистригають під гребінку, зникає їхня різнозначущість, протиставленість, притупляється їхнє функціональне вістря» [3, с. 274].

Важливим є те, що перехід до нової літератури, потребував перегляду традиційних прийомів. Як зазначив М. Чужак, «переходячи на нову літературу, ми все ж таки вчимося на старій... не можна ж зовсім без наслідування... Потрібно взяти дещо від літератури вигадки, – оскільки суттєвого розриву між жанрами немає...» [3, с. 17].

На думку В. Єременка, «при творенні художньо-документальних творів письменник стикається із загальними законами художньої творчості. Шлях від «правди факту» до «правди мистецтва» проходить через художній відбір, узагальнення, типізацію» [1, с. 15]. З цією позицією складно не погодитися, оскільки кожен письменник, працюючи над тим чи іншим документальним твором, бере за основу насамперед реальні факти, події, документи, однак слід зауважити, «що сам собою документ у мистецтві не забезпечує правдивості зображення. Опинившись у сфері мистецтва, ставши його будівельним матеріалом, узятий із життя факт стає ареною

ідеологічної, світоглядної боротьби такою же мірою, що й створений художником образ» [4, с. 206].

Микола Чужак і його прихильники були переконані, що без узагальнення не може обійтися ні стара, ні нова література. «Узагальнення, тобто монтаж, у літературі факту – це є наукове передбачення фактів на завтра, яке називається діалектичним матеріалізмом. Дієвість є перший вивід з ідеї (нашого) узагальнення. Стара література будувала свої висновки на піску – література факту мислиться як спонукач до дії» [3, с. 19].

Принцип узагальнення, що діяв у документальній прозі, можна продемонструвати наступним прикладом з творчості Юрія Лебединського: «Я хочу написати повість, темою якої була б історія заводу; для цього я вивчу історію будь-яких трьох типових заводів і потім на підставі зібраного матеріалу напишу історію заводу». Йосип Брік запитав його: «Чому б не написати ось саме цю реальну історію трьох заводів, навіщо потрібно на підставі отриманого матеріалу вигадувати історію четвертого, який не існує». На це Ю. Лебединський відповів: «Якщо написати реальні історії заводів, то не вийде узагальненої картини, будуть індивідуальні факти, але не буде їхнього синтезу» [3, с. 80].

До типізації левіваці ставилися вкрай негативно. Як зазначив М. Чужак, «типізація, по-старому – явище того ж порядку, що й узагальнення. Типізувати – це зводити весь обсяг різнорідних відтінків до одного явища» [3, с. 19]. Письменник стверджував також, що «мислити придуманими типами ми, на щастя, вже не можемо. Добре було нашим батькам мислити «обломовщиною». Як можемо ми мислити нав'язливими «щинами», коли кожен газетний (буквально) ранок приносить нам яку-небудь нову «щину?!» [3, с. 20].

Треба звернути увагу на те, що нова література, сформована на сторінках журналу «Новий ЛЕФ», тільки починала встановлювати свої норми, проте коли Микола Чужак спробував розібратися в ситуації та визначити канони нової літератури, зрозумів, що ніякої норми ще немає. Саме це змусило автора написати розділ «До методики літератури факту», в якому він сформулював три методичні положення, що виникли на основі досвіду письменників-фактографів:

«1. Рішуче переорієнтування всієї нової достовірно радянської літератури на дійсність. Письменник більше не пописує, а читає не почитує. Геть відрив від виробництва, геть спокушання гарних робкорів до творців літературного образу. Література – тільки певна ділянка життєбудови.

2. Повна конкретизація літератури. Ніяких "взагалі". Геть безплотність, безпредметність, абстракцію. Всі речі іменуються власними іменами й науково класифікуються. Тільки так можна пізнавати й будувати життя. Ми – вороги номіналізму; ми – за іменованість.

3. Перенесення центру уваги літератури з людських переживань на організацію суспільства. Стара література повністю індивідуалістична – у

тому сенсі, що будувалася на внутрішньому світі індивіда («особини»). У результаті – ми гарно чи погано знаємо «душу» людини, але зовсім не знаємо світу, який підлягає її переробці» [3, с. 21].

Особливу увагу М. Чужак звертає на сюжет літератури факту. На його думку, «сюжет невидуманий наявний у всякій нарисово-описовій літературі. Мемуари, подорожні нотатки, людські документи, біографії, історія – все це так само є натурально-сюжетним, як і сюжетною є сама дійсність» [3, с. 22].

Постає таке питання: «Чим замінити природну сюжетність там, де її немає або вона мізерна; точніше – як розкрити цю сюжетність там, де вона неозброєному оку непомітна. Ось це й буде мистецтвом (тобто вмінням): мистецтво бачити, по-перше, і мистецтво передати, по-друге. Мистецтво побачити прихований від неозброєного погляду сюжет – це означає мистецтво просування факту, тобто виклад приховано поєднаних фактів у їхній внутрішній діалектичній установці» [3, с. 22].

За переконаннями М. Чужака, втілення в життя такого невидуманого сюжету залежить від наступних факторів:

«1. Не потрібно боятися нецікавих моментів як предмета викладу. Нецікавого в природі не існує.

2. Письменники переважно підходять до предмета, як чужі, – потрібно, щоб вони підходили, як свої» [3, с. 23–24].

На основі зазначеного вище можемо сказати, що будь-яка діяльність, а також повсякденне життя варті того, щоб стати предметом літературної оповіді. Для цього потрібно не тільки вміти бачити річ, а й розуміти її специфіку, і тоді можна не хвилюватися за сюжет.

Як відомо, левівці пояснювали своє несприймання белетристики за різними причинами:

Вони вважали, що романи, повісті, розповіді, епічні полотна, які вирости на іншому соціальному ґрунті, й надалі залишалися традиційною формою літератури, але втратили своє первинне значення, яке полягало в тому, щоб бути носієм і поширювачем ідей, наукових знань, етичних та естетичних теорій. Письменники тривалий час прикрашали дійсність, тим самим вводили читача в уявний, а не реальний світ. «Чудова ця вимушена гра цілої низки поколінь в імітацію життя. Життя будувалося не на фактичній, реальній правді, а на якійсь, що існує лише в уяві, псевдореальній правдоподібності» [3, с. 13]. Таким чином, неправдиво віддзеркалене життя сприймалося як реальність. «Люди переживали «дійсне життя» в романах, і це було для них утіхою» [3, с. 12]. Революційні події внесли певні корективи, через які зникла потреба у створенні уявного світу, оскільки, на думку левівців, людина повинна знайти радість і щастя в реальності.

Левівці вважали белетристику застарілою й порушували питання стосовно того, чи взагалі є сенс писати белетристичні твори. На думку М. Чужака, потрібно зробити літературну революцію через створення нових

форм, які повинні відійти від застарілих форм минулого. Він вважав, що жанри, які тривалий час вважалися другорядними, вийдуть на передній план.

У збірнику «Література факту» відведено цілий розділ під назвою «Обличчям до газети». Такий заклик зумовлено тим, що проблеми літератури пов'язані з побутом та повсякденним життям, які віддзеркалюються в газетах. Особливу увагу лефівці надавали «низьким» літературним формам газетної роботи, оскільки саме їх вони вважали найбільш сучасними формами літературної роботи: «Газетна гора здатна задавити белетристику. Недаремно ж усі письменники без винятку пірнули в газету [...] Те, чим був для російської ліберальної інтелігенції учительський роман, – тим у наші дні для радянського активіста є газета» [3, с. 32].

Висловлюючись проти художньої белетристики, лефівці наголошували, що монументальні форми, великі полотна, як наприклад, епопея, роман, типові тільки для феодальної або буржуазної епохи, а літературою нашого часу може й повинна бути тільки одна газета. Зрозумілою є сумнівність такої позиції, оскільки інформація, яку подає газета, не завжди є об'єктивною.

За переконаннями лефівців, у центрі уваги письменника має бути організація суспільства, а не душа людини. Вони вважали, що роман, побудований на біографії людини, є явищем негативним, оскільки головний герой у романі, поглинаючи дійсність, робить її суб'єктивною. Основним методом боротьби з романним ідеалізмом представники угруповання на їхню думку, це метод побудови оповіді за типом біографії речі. Зокрема С. Третьяков зазначив, що «біографія речі корисна тим, що вона ставить на своє місце роздату романом людську особистість... Людина-одинак, що йде крізь низку речей, а річ, що проходить крізь низку людей, – ось методологічний прийом, що уявляється нам прогресивнішим, ніж прийоми класичної белетристики» [3, с. 71–72].

Важливим є той факт, що в 1920-ті роки ідеї ЛЕФу мали великий резонанс і поширені в середовищі творчої молоді. У зв'язку з цим з'явилися його відділення в Одесі (ЮГО-ЛЕФ), Ленінграді (ЛЕН-ЛЕФ), Казані (ТАТ-ЛЕФ), Іваново-Вознесенську, Баку й Тифлісі. Установки ЛЕФу поділяли сибірська літературна група «Сьогодні», українська – «Нова генерація», далекозахідний журнал «Творчість».

З-поміж згаданих вище угруповань варто звернути особливу увагу на «Нову генерацію» – літературну організацію українського «лівого фронту» мистецтв (УкрЛІФ). Особливістю цієї організації було те, що ідеологічно вона поєднувалася з ЛЕФом, тобто розвивалася в його стилі. Утворилася «Нова генерація» 1927 року, до складу якої входили українські футуристи, а очолював угруповання М. Семенко. Цього ж року в Харкові під редакцією М. Семенка вийшов перший номер журналу з одноіменною назвою. Як і представники ЛЕФу, українські футуристи в добу соціалістичного

будівництва найдоцільнішою вважали «фактову літературу» літературу. «Відстоювали «ліві», авангардистські погляди на завдання мистецтва. Відкинувши гасла деструкції та ліквідації мистецтва, «Нова генерація» проголошувала «ліве кіно, ліве оповідання, лівий роман» як новітні форми «лівого фронту» [6, с. 495]. Члени «Нової генерації» вели боротьбу проти психологізму в художній прозі, пропагували фактографію в літературі, а також нарис у прозі. На відміну від ЛЕФу, вони не акцентували увагу на газетних жанрах. «Нова генерація» ігнорувала установки щодо використання культурних надбань, виступали проти класичної спадщини та національних традицій.

Згодом під натиском компартії ця організація почала втрачати свій вплив на літературну громадськість, а в січні 1930 року була змушена самоліквідуватися.

Слід зазначити, що літературно-мистецьке піднесення 20-х років має назву «розстріляне відродження». Незважаючи на всю перспективність процесу розвитку українського мистецтва цього періоду, воно було знищене режимом протягом 30-х років. Пов'язано це було із перемогою Сталіна та його прибічників у внутрішньопартійній боротьбі. Починаючи з 1929 року, було встановлено тоталітарну диктатуру. Прокотилася перша хвиля масштабних репресій української інтелігенції. Усі галузі суспільного життя, а зокрема культура, були поставлені під ідеологічний адміністративний контроль.

Для полегшення контролю за розвитком вітчизняної культури в 1930-х роках створено Спілки письменників, художників, композиторів. З посиленням політичного терору розірвалися контакти українських письменників із зарубіжжям, у тому числі й з українськими емігрантами. З виникненням 1932 року терміна «соціалістичний реалізм», який проголошувався єдинодозволеним методом для літератури та мистецтва, фактично було покладено кінець стилістичним і художнім пошукам, тобто встановлювалася цензура.

Заслуга левівців полягала в тому, що «вони першими відчували величезну потребу нашого часу й першими намагалися укласти ідею, що відчувалась у повітрі, у декілька простих і, можливо, таких, які відлякують цією простотою, положеннях» [3, с. 11], що викладені нами вище.

Події, які відбулися в перші десятиліття ХХ століття, зокрема Перша світова війна, Лютнева та Жовтнева революції, боротьба за українську державність 1917–1920 років, – усе це не могло негативно не позначитися на розвитку вітчизняної культури. Як відомо, у цей період українська культура пройшла складний шлях, на якому були і втрати, і досягнення.

Згадане десятиліття характеризується духовним та інтелектуальним піднесенням українського суспільства, зростанням наукового потенціалу. Протягом 1920-х років спостерігалася жанрово-стильова та номінальна різноманітність літературних течій, проте у зв'язку з тим, що наприкінці

20-х – на початку 30-х років активного розвитку набуває соціалістичний реалізм, література факту відходить на другий план, тобто перебуває на маргінесі. Це пояснюється тим, що соціалістичний реалізм був єдино дозволеним творчим методом для письменників та інших митців того часу. Як відомо, література соцреалізму побудована на вимислі, з допомогою якої реальність зображувалася дещо кращою, ніж була насправді. Література та мистецтво змушені були видавати бажане за дійсне, а правдиве зображення дійсності вважалося антирадянською пропагандою. Отже, ентузіазм ствердження літератури факту було знищено на початку 30-х років, а на перший план вийшла література, яка набувала ознак масової і повністю підпорядковувалася тоталітарній владі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ерёмєнко В. Особенности развития советской художественно-документальной прозы. М., Мысль, 1967. – 287 с.
2. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итальянского Н. В. Колесовой. – СПб.: Академический проект, 2006. – 224 с. (Современная западная русистика, т. 59).
3. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 2000. – 285 с.
4. Литература, документ, факт // Иностранная литература. – Москва, 1966. – № 8. – С. 178 – 208.
5. Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П. И. Плуکش. – 1986. – 289 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota bene).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Петричук Наталія Василівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: твори «літератури факту» письменників ХХ – початку ХХІ століття.

ШЕВЧЕНКІАНА І. ДЗЮБИ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ

Надія ЧАСТАКОВА (Кіровоград)

Стаття присвячена комплексному огляду шевченкознавчих праць І. Дзюби. На основі вихідних для світоглядної парадигми літературознавця категорій здійснюється аналіз концептуальних принципів шевченкознавчої методології вченого.

Ключові слова: шевченкознавчі принципи, антропоцентризм, україноцентризм, елітарне поле української культури.

The article is devoted to the I. Dzuba's scientific papers about T. Shevchenko. The analysis of conceptual principles of the I. Dzuba's method is based on the scientist's world view categories.

Key words: principles of the study about T. Shevchenko, anthropocentrism, ukraininotsentryzm, elit field of Ukrainian culture.

Шевченкознавчі студії І. Дзюби відкривають постать Т. Шевченка в новому ракурсі. Максимальне наближення до істинної картини речей через дотримання принципів об'єктивності, історичної достовірності, відкритості – це риса, якою позначений увесь науковий доробок І. Дзюби. Ця домінанта почерку вченого є втіленням його особистісного потенціалу. Для І. Дзюби дослідження Т. Шевченка – це не тільки наукове студіювання, а й спроба осягнути себе й свій час. Як слушно зауважує Ю. Барабаш, «...самого Дзюбу – вченого, літератора, людину – розуміємо настільки, наскільки він розуміє Шевченка, наскільки глибоко і повно через Шевченка осягає давній час і свою добу, колишню і сьогоднішню Україну» [2, с. 46].

Тема Шевченка – центральна в доробку вченого і в кількісному, і в якісному вимірах. Основний свій пошук І. Дзюба реалізував у численних працях різних жанрів: книги, навчальні посібники, монографії «У всякого своя доля. Епізод зі стосунків Шевченка із слов'янофілами», «Тарас Шевченко. Життя і творчість». Шевченкові присвячено цикл статей у тритомному виданні вибраних праць І. Дзюби «З криниці літ». Крім того, І. Дзюба – автор передмови до повного зібрання творів Шевченка у 12 томах. Беручи за основу жанрово-стильовий аспект, можемо говорити, що більшість із них належить до **історико-літературних студій науково-публіцистичного та науково-академічного стилів**. Менша частина доробку презентована публіцистичними студіями, що містять елемент літературознавчої практики.

Дослідження шевченкіани І. Дзюби актуальне не тільки з позицій розуміння теми Шевченка як ключової в доробку вченого і як методологічно вивершеної в побудові незаангажованого дискурсу. Проблема набуває актуальності ще й у зв'язку з тим, що її висвітлення підпорядковане заглибленню у світоглядно-етичний рівень літературознавчих праць І. Дзюби.

Шевченкознавча тема літературознавця, хоча й посідає чільне місце в його доробку, сьогодні залишається малодослідженою. Комплексний характер мають студії Ю. Барабаша, у яких доробок літературознавця осягається через принципи контексту й компаративізму, а також статті М. Павлишина, присвячені оглядові літературно-критичних праць вченого. У статтях М. Жулинського, В. Панченка, Г. Скрипник чільне місце відводиться аналізу окремих студій І. Дзюби про Т. Шевченка.

Ставлячи за мету осягнення концептуальних схем, методологічних засад, що презентують шевченкіану І. Дзюби, у цій студії ми спробуємо з'ясувати зміст ключових для світогляду вченого категорій (антропоцентризм, україноцентризм), осмислити характер єдності історико-літературного, критичного й публіцистичного дискурсів шевченкіани, розглянути основні принципи, що формують смислове поле праць вченого про Шевченка. В основі їх лежить оригінальний літературознавчий код дослідника

Літературознавчі пошуки І. Дзюби спрямовані на корекцію попередніх оцінок Т. Шевченка, власні відкриття й перевідкриття творчості поета, а відтак побудову незаангажованої критичної думки, що відкривала б справжній образ митця. Ці елементи інтелектуальної стратегії І. Дзюби є основою такого способу мислення, який ми називаємо елітарним. Першочерговим у концепції дослідника є осягнення ним Шевченка й України як вихідних початків української історіософії в цілому. Зрозумівши цю єдність, ми можемо окреслити структурно-сміслову навантаженість шевченкознавчого коду І. Дзюби, а також збагнути, яким чином шевченкіана сягає метаконтексту праць ученого, показуючи вимір елітарного дискурсу української літературознавчої думки.

Говорячи про світоглядний рівень шевченкіани І. Дзюби, варто ще раз наголосити, що його ядро формують два базові поняття: *антропоцентризм (шевченкоцентризм)* і *україноцентризм*. Ці поняття осмислюються як взаємопов'язані, що самовизначають одна одну. Такий характер їхньої взаємодії дає змогу говорити про активну автопроекцію, тобто рівень самоосягнення вченого. Визначальним є усвідомлення сучасності крізь призму Шевченкового життєпису, світоглядно-естетичних засад його творчості, насамперед гуманістичного антропоцентризму. Як наслідок, світоглядні орієнтири Т. Шевченка, як їх тлумачить І. Дзюба, стають точкою відліку загальнолюдської цінностей.

При вивченні життєтворчості Т. Шевченка останнє особливо виразно позначається на специфіці застосування І. Дзюбою методу біографізму, зокрема відхід від його класичної (сент-бевівської) традиції, у результаті чого народжується новий жанр – **біографія духу**. У контекст шевченкіани органічно вписується саморефлексування вченого над проблемами сучасності.

Простежимо витоки вихідних для І. Дзюби категорій. В одному з інтерв'ю І. Дзюба говорить: «Я й сам не задумувався: коли в мені Україна «пробудилась» і завдяки чому «пробудилась»? (...) Звідки береться переживання України як своєї особистої долі? Адже ніхто нас спеціально не виховував, ніхто нам не закидав у душу думку про Україну, навпаки, все робилося для того, щоб ми жили бездумно і не бачили цієї проблеми. А приходить час – і вона в тобі озивається» [1, с. 13]. Україна й Шевченко як дві константи шукань І. Дзюби беруть свій початок з дитинства, адже, як згадує сам літературознавець у «Спогадах і роздумах на фінішній прямій», його ще з ранніх літ вражали народні пісні. «І чомусь мені думається, - говорить вчений, – це, мабуть, дуже наївно, це собі я надумав, мабуть, - але мені чомусь здається, що якби не лягла на дитяче серце ота далека шемлива пісня, то так би я міг і життя прожити, не доторкнувшись глибиною душі до того, що є Україна» [3, с. 51–52]. Далі читаємо: «Співали Шевченка – «Реве та стогне Дніпр широкий...», «Як умру, то поховайте...», «Така її доля» - ця пісня особливо мене зворушувала. (...) Взагалі був якийсь не гласний,

непомітний і несвідомий культ Шевченка. Мало хто й читав його, але дещо переказувалося майже як фольклор, і для всіх це ім'я було святе. Якийсь оберіг українськості...» [3, с. 52]. Ці зізнання І. Дзюби дають змогу говорити про розвиток шевченкоцентризму від площини естетичної до етико-психологічної і його поступове оформлення у світоглядну парадигму країноцентризму І. Дзюби-науковця.

Отже, Україна і Шевченко, як два масштабні поняття, ще з дитячих літ були чи не тотожними у свідомості майбутнього дослідника, котрий упродовж усього життя стоїть на сторожі нашої культури, духовності, українськості, поборюючи давню й теперішню шевченкофобію, що є «прихованою (а інколи й неприхованою) формою країнофобії, яка набирає обертів» [6, с. 99].

І. Дзюба-інтерпретатор, як відзначає Є. Сверстюк, наділений «гострим відчуттям проблеми і в науці, і в літературній творчості» [8, с. 118]. Чи не найперше, що мусить зробити дослідник Шевченка, на переконання самого І. Дзюби, це «подбати про те, щоб у Шевченковому слові сприймався Шевченків зміст» [4, с. 6]. Для літературознавця є надзвичайно важливим відтворення об'єктивно-істинної картини світу. Вчений прагне зняти із образу поета «шевченкознавчі наліпки» [4, с. 7]. Тому дослідник закликає боротися із антишевченкознавством, внаслідок якого «поет став жертвою ідолопоклонства, зумовленого фанатизмом або малокультурністю чи модою» [4, с. 8]. «Шевченко для Івана Дзюби, – так характеризує значення Шевченка у житті дослідника літератури М. Жулинський, – своєрідний барометр, який у будь-яку політичну погоду і в будь-якій точці планети непомірно свідчить про збільшення тиску до критичної межі в суспільно-політичній атмосфері людства» [7, с. 31–32].

І. Дзюба прагне перевіряти Шевченка, здійснювати відкриття поступу країни, адже Шевченко – це духовна система, що «виконує функцію життєзабезпечення для українського суспільства» [1, с. 6], і його, Шевченка, констатує І. Дзюба, «розуміємо настільки, наскільки розуміємо свій час і Україну в нім» [5, с. 3].

Усвідомлюючи, чим і чому для літературознавця є постать Кобзаря, можемо говорити про його шевченкіану, про його шевченкознавчий код як вираження методологічного, інтерпретарського, особистісного рівнів наукової позиції вченого.

Шевченкознавчі принципи осягаються нами як домінанти етико-світоглядного коду І. Дзюби. Отже, це **принцип об'єктивності, принцип біографізму, принцип компаративізму, принцип неупередженості, історизм мислення**. Розглянемо їх детальніше.

Принцип об'єктивності. Бачити Шевченка таким, яким він є, уникати корекцій його образу з позицій замовчування його соціальних емоцій та орієнтацій, не вдаватися до містифікаторства стосовно фактів його життєпису – ось що є першочерговим для літературознавця. Принцип

об'єктивності є базовим у концепції дослідника не тільки з погляду методології. Принцип є основою наукового етосу І. Дзюби й тому на рівні шевченкознавчого тексту реалізується також як етична програма. Практично це виявляється в спростуванні абсурдів, стереотипів, розвінчуванні міфів, якими овіяний життєпис Кобзаря.

Принцип біографізму. На основі принципу об'єктивності виокремлюється **принцип неемоційного біографізму**, який є складовою етики І. Дзюби. Цей принцип стосується пошуку підходів до розуміння життєпису поета, а особливо роботи над вивченням автобіографізму його творів: «не можна абсолютизувати кожне слово письменника. (...). Треба зіставляти й «збалансовувати» різнорідні, часом суперечливі свідчення, співвідносячи слова із вчинками» [4, с. 202]. Дослідник володіє вмінням тверезо оцінювати предмет студіювання, а тому виступає супроти навмисного пристосування фактів і явищ на користь малодоказових тез. Отже, вроджена інтелектуальна порядність, поєднана із прагненням об'єктивності формують засади використання І.Дзюбою біографічного методу. Специфікою освоєння цього методу в практиці шевченкознавця є вихід на рівень якісно новий, рівень біографії духу. У контексті цього ми можемо говорити про свідоме самоосягнення, прагнення через відкриття Шевченка пізнати «...свій час і Україну в нім...» [5, с. 3].

Принцип компаративізму. За допомогою цього принципу І. Дзюби вдається побачити постать Шевченка не тільки в слов'янському, а й загальноєвропейському контексті, чим забезпечується новаторство його шевченкознавчих практик. Інтелектуальний потенціал, різнопланові енциклопедичні знання, глибина осмислення проблеми – усе це планомірно забезпечує розгортання компаративістського дискурсу шевченкознавчих праць ученого як на рівні тексту, так і на рівні контексту. Таким чином, вихід на порівняльно-літературознавчий обрій досягається нами як закономірний і природний рух наукового потенціалу Івана Дзюби, його відкриття й уходження в осердя інтелектуально необмеженого простору. Така потужна особистість як Т. Шевченко для найбільш повного пізнання потребує залучення досвіду інших культур. Тільки в розумінні широкого контексту на рівні синхронії та діахронії стає можливим відкриття Кобзаря. І. Дзюба ставить Т. Шевченка в один ряд із представниками світової класики й доводить органічність для Шевченка такого контексту, урівнюючи таким чином українську літературу з іншими національними літературами, відкриваючи її елітарний характер у цілому.

Принцип неупередженості. Не менш важливою рисою наукового почерку літературознавця, що закорінена в парадигмі його мислення, є **неупередженість в оцінці явищ**, відмежованість від власного суб'єктивізму, не підкріпленого достовірними аргументами: «Шевченка можна зрозуміти, сказати б, із нього самого. І про свій час, своє суспільство,

свій народ він може сказати чи не більше, ніж будь-які коментарі. Треба тільки читати без упереджень, уважно і вдумливо» [4, с. 10].

Історизм мислення – це стрижневий принцип у І. Дзюби. Саме через нехтуванням ним, на думку дослідника, втрачається можливість «адекватного розуміння Шевченка» [4, с. 10], адекватного з позицій співмірності його часу й реалій сьогодення. А тому, якщо йдеться про розбудову наукового шевченкознавства, то читач мусить обов'язково бути підготовленим до ретроспективного мислення, котре й забезпечує історизм як принцип розуміння явища. Названі історизм і неупередженість у сприйнятті Шевченка забезпечують **системність** бачення проблеми, її всебічну рецепцію. **Всебічність ракурсуювання** у свою чергу забезпечується за допомогою взаємодії літературознавчого матеріалу із історичними фактами. Практично втілення цих рис відбувається на рівні концептуальних схем огляду життєпису поета.

Отже, шевченкознавчий код Івана Дзюби розкриває якісно нову систему мислення, для ідейно-сислового рівня якої є характерне застосування засад біографічного й компаративістського методів дослідження явища. У структурі коду рівноправно функціонують інтерпретаційний і методологічний рівні. Це забезпечує багатовекторність шевченківських тестів І. Дзюби в цілому, а тому уможливорює їхню відкритість для конструювання методологічних схем. Поняття схеми в структурі коду досягається нами як результат стабільності, а не статичного уодноманітнення дискурсу.

Окреслені вище принципи посідають важливе місце в концепції Дзюби, адже слугують засобами означення та інтерпретації елітарної позиції. Останнє досягається розбудовою відкритої шевченкознавчої науки, утворенням силового поля, функціональні рівні якого підпорядковані витворенню україноцентричної системи, у контексті якої стає можливою достовірною інтерпретація літературного явища.

Названі риси наукового почерку І. Дзюби практично втілюються в спрямованості супроти антишевченкознавства, у поборенні стереотипів, абсурдів, у розвінчуванні міфів. На рівні внутрішньої структури важливим для розуміння інтерпретаційного потенціалу шевченкознавця є вихід на прагматику парадоксального як пріоритетного для формування відкритої науки.

Отже, специфіка шевченкознавчого дискурсу Івана Дзюби, окреслена нами через концептуальні принципи його студій, дає змогу говорити про потужність силового поля літературознавчої думки про Т. Шевченка, а також сприяють розумінню концепту елітарного поля української культури на рівні розуміння антропоцентризму як шевченкоцентризму й україноцентризму – базових категорій світоглядного коду літературознавця.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абліцов В. Діалог Івана Дзюби з Віталієм Абліцовим // Дзюба І. М. Спрага. – К.: Український світ, 2001. – С. 3 – 12.
2. Барабаш Ю. «Шевченківський текст» Івана Дзюби / Юрій Барабаш // Дивослово. – 2008. – №3. – С.45–50.
3. Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій / Іван Дзюба – К.: Криниця, 2008. – 928 с.
4. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – 2-ге вид., доопрац./Іван Дзюба – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
5. Дзюба І. У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами)./ Іван Дзюба. – К.: Рад.письменник, 1989. – 371 с.
6. Дзюба І. Шевченкофобія в сучасній Україні // Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. / Іван Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.ІІІ. – С.99–131.
7. Жулинський М. У мене свій світ, своя позиція // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу, 17 листопада / Микола Жулинський. – 2006. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С.13 – 35.
8. Сверстюк Є. Іван Михайлович Дзюба / Євген Сверстюк // Сучасність. – 2001. – № 7 – 8. – С. 118 – 132.

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.

НАРАТОР ПЯЛЬКОВИК – ГОЛОВНИЙ ПЕРСОНАЖ РОМАНУ У.М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА»

Світлана ШАНДРУК (Кіровоград)

У статті розглядається роль образу автора-оповідача в романі У.М.Теккеря «Ярмарок марнославства».

The article studies the role of the author-narrator's character in the novel by William Makepeace Thackeray "Vanity Fair".

Ключові слова: наратор, реалістичний роман, сатира, гумор, іронія, мораль, марнославство.

Key words: narrator, realistic novel, satire, humor, irony, morality, vanity.

Творчість У.М.Теккеря – одна із найяскравіших сторінок в історії світової культури. Її значення можна зрозуміти лише тоді, коли розглядати спадщину У.М.Теккеря як єдине ціле, до якої входить надзвичайне жанрове багатство: романи, комічні повісті, казки (схожі на пародійні «антиказки»), гуморески, скетчі, бурлескні поеми, балади, ліричні й альбомні вірші, переклади-переспіви (з Т.Ж. Беранже, А. Шаміссо, Л. Уланда, Горація), віршовані та прозові пародії та автопародії, есе, лекції, серії малюнків з підписами, статті-огляди, хроніки, замітки, рецензії на живописні твори, романи, історичні дослідження та ін.

«Ярмарок марнославства», найкращий твір У.М.Теккерей, не можна збагнути без урахування як попередніх його книг, так і публіцистики письменника, який він писав одночасно з романом у 1847 – 1848 рр. Його нариси, статті й вірші цього періоду утворюють художньо-публіцистичний цикл, присвячений чартизму, ірландському національно-визвольному рухові, лютневій революції у Франції. Порівняння циклу з романом засвідчує, що письменник відгукувався як на «вічні» проблеми буття, так і на актуальні проблеми сьогодення. Його роман поставав із самих «низів» літератури – з нарисів, замальовок, карикатур, малюнків з підписами. У результаті цього був створений оригінальний жанр сатирично-гумористичного епічного роману, що увібрав усі улюблені письменником жанри – есе, комічну новелу, вірш, малюнок, пародію, байку, жанрову сцену і т.п. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ.

«Ярмарок марнославства» позначений синтезом історичного та сучасного роману. Експериментально-ігровий підхід до історії та побуту в романі передається образом автора-оповідача (наратора), який виконує функції блазня-актора, а також режисера лялькового спектаклю й коментатора подій. Цей персонаж улаштовує трюки та фокуси з перевдяганням героїв, залучає читача-глядача (у романі майже двісті авторських малюнків) в обговорення подій та героїв книги.

Авторський коментар, відчутна в ньому іронія допомагають виявити все гідне осміюванню, негарне, безглузде й жалюгідне, що відбувається на підмостках театру маріонеток. Його наратор Ляльковик є «повіреним таємниць» деяких своїх персонажів. Він особисто знайомий з ними, він пише про те, що довідався з перших рук (*as Captain Dobbin has since informed me*) [3, с.199], у дужках помітить У.М.Теккерей, розповідаючи про вінчання Емілії Седлі. Так створюється враження реальної основи оповідання, побутової та психологічної вірогідності описуваного.

Ляльковик воліє говорити правду про все і про всіх. Сміх – це могутній засіб викриття і заперечення. Його збуджує сатира, гумор, іронія – різні засоби оголення комічного, але найбільше У.М. Теккерей змушує трудитися сатиру: *And as we bring our characters forward, I will ask leave, as a man and a brother, not only to introduce them, but occasionally to step down from*

the platform, and talk about them: if they are good and kindly, to love them and shake them by the hand: if they are silly, to laugh at them confidentially in the reader's sleeve: if they are wicked and heartless, to abuse them in the strongest terms which politeness admits of. [3, с. 71]

При розгляді образу оповідача слід зазначити, що його іронія суперечлива: він викриває вади «Ярмарку Марнославства» й одночасно викладає позитивний урок моралі.

Сам У.М.Теккерей підкреслює, що наратор Ляльковик є одним з головних персонажів «Ярмарку марнославства», незважаючи на те, що він

не бере участі в сюжеті. Його образ у романі відчувається постійно, він присутній протягом усієї дії, дозволяючи собі висловлюватися, переживати, направляти своїх лялькових персонажів. Літературна цінність роману визначається образом Ляльковика, й усе залежить від його ставлення до героїв роману, особливо Емілії і Беккі, до читача й самого оповідача.

У випадку з Емілією може здатися, що ставлення Ляльковика до неї було спочатку ідеалізованим і фанатичним, а пізніше – розумним і презирливим. Насправді, оповідач викриває Емілію із самого початку. Правда, він говорить: *...that she was a dear little creature; and a great mercy it is, both in life and in novels* [3, с. 245]. Але відразу ж за цією фразою читаємо: *...for the silly thing would cry over a dead canary-bird; or over a mouse, that the cat haply had seized upon; or over the end of the novel, were it ever so stupid; and as for saying an unkind word to her, were any persons hard-hearted enought to do so – why, so much the worse for them* [3, с.4]. Наратор далі доводить, що вона прилиплива людина, що шантажує своїми сльозами, і він осміює її за це.

У зовнішньому обожнюванні, яке оповідач зводить нанівець за допомогою антиклімаксу, наратор і читач поклоняються ніжній маленькій домашній богині, але тільки до кінця розділу: *But though virtue is a much finer thing, and those hapless creatures who suffer under the misfortune of good looks ought to be continually put in mind of the fate which awaits them; and though, very likely, the heroic female character which ladies admire is a more glorious and beautiful object than the kind, fresh, smiling, artless, tender little domestic goddess, whom men are inclined to worship yet the latter and inferior sort of women must have this consolation – that the men do admire them after all; and that, in spite of all our kind friends' warnings and protests, we go on in our desparate error and folly, and shall to the end of the chapter* [3, с.4]. Насправді оповідач уважає, що це поклоніння є помилкою і шаленістю (помилкове одруження Джорджа на Емілії і шаленість Доббіна, що віддав їй своє серце).

Незважаючи на те, що Ляльковик висміює Емілію, він іноді робить її досить привабливою в її власному солодкому, покірному, безневинному світі, проте як на початку, так і наприкінці роману його іронічна жалість змішана з глузуванням.

Досить цікавим є ставлення наратора до Беккі й до моралі взагалі. З перших рядків роману він розкриває мораль сучасного суспільства й жорстоко критикує Ярмарок Марнославства за його аморальність: *...and that Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish plact, full of all sorts of humbugs and falseness and pretensions* [3, с. 168]. Беккі також одержує свою частку удаваного праведного обурення: *It may, perhaps, have struck her that to have been honest and humble, to have done her duty, and to have marched straightforward on her way, would have brought her as near happiness as that path by which she was striving to attain it* [3, с. 70]. Ця цитата має невловиму силу приховувати урок моралі в момент її проголошення. Якщо мораль не

могла зробити Ребекку більш щасливою, ніж її сьогоденне життя, навіщо їй турбуватися про це? З одного боку, Ляльковик осміює Емілію і її сентиментальність, а з іншого – Беккі і мораль, що є ідентичними з погляду наратора.

Свої погляди та ідеї він втілює в образі леді Джейн, людини із сильним характером, зразок жінки-матері й жінки-дружини. Вона ні сентиментальна, як Емілія, ні лицемірна, як Беккі. Безкорислива й добра, коли вона приймає маленького Родона, вона може наполягти на своїх правах, вимагаючи від'їзду Ребекки з її будинку. Представляючи цю жінку, наратор показує її чесноти й доводить, що він не цинік. Образ леді Джейн додає велику значущість головним героям й утверджує позицію наратора. В той час, як наратор висміює Емілію та Беккі, його ставлення до леді Джейн досить поважне. На думку оповідача, сентиментальність і мораль, заснована на грошах і владі, гідні висміюванню.

Реалістичний роман функціонує як дзеркало, у котрому «об'єктивно» відображається життя, але в яке також дивиться читач, довірливо, але й вимогливо звіряючи літературний образ зі своїм уявленням. Наратор так підносить своє оповідання, що читач змушений сам розв'язувати важливі питання: чи засуджувати Беккі Шарп, чи все-таки їй симпатизувати? Любити Емілію Седлі, чи нехтувати нею? Уважати Доббіна високоморальною особистістю, чи занудою відповідно до прізвища?

Незручність, яку відчуває читач “Ярмарку марнославства”, походить від невизначеності: хто остання жертва осміяння наратора? І читач відчуває, що деякою мірою – він сам.

Несерйозне ставлення наратора й до самого себе: *And while the moralist, who is holding forth on the cover (an accurate portrait your humble servant), professes to wear neither gown nor bands, but only the very same long – eared liery in which his congregation is arrayed...* [3, с. 71]. Не менш важливою є наступна цитата: *This, dear friends and companions, is my amiable object – to walk with you through the Fair, to examine the shops and the shows there; and that we should all come home after the flare, and the noise, and the gaiety, and be perfectly miserable in private* [3, с. 72]. Його герої – ляльки в шоу Ярмарку марнославства, і він, Ляльковик, насправді лише клоун. Як традиційна фігура блазня, він виявляється меланхоліком, засмученим від дурості й невідповідності в житті, хоча зовні здається, що він цим розважається. Його самоприменшення рятує роман від того, щоб не бути трактатом з моралі.

Жодне обличчя, жодна подія в романі У.М.Теккерея «Ярмарок марнославства» не має однозначного змісту. Вони мають іронічний підступ, приховану пастку, провокують до осмислення. Одне зі значень слова «*vanity*» (марнославство), що стоїть у заголовку роману, – «дзеркальце». Марнославство – нав'язлива потреба відбиватися в дзеркалах чужих очей максимально сприятливим для себе чином – наскрізна характеристика описуваного У.М.Теккереєм соціуму.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Brodey K., Margaretti I. Focus on English and American literature. – М.: Айрис-пресс, 2003. – 400 с.
2. English literature (M. Gekker, T. Volosova, A. Doroshevich). Part II. – Тернопіль: Вид-во Карп'юка, 2001. – 268 с.
3. Thackeray William. *Vanity Fair: a Novel Without a Hero*. – London: Everyman`s Library, 1991. – 743 P.
4. bibl.kma.mk.ua/pdf/novitfilolog/13/67.pdf
5. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1510.shtml
6. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/leb/leb-2183.htm>
7. ru.wikipedia.org/.../Теккерей,_Уильям_Мейкпис

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шандрук Світлана Іванівна – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: література Англії, історія англійської мови.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. МЕГАТЕКСТ В. ВИННИЧЕНКА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА, ПСИХОЛОГІЧНА ТА ФІЛОСОФСЬКА РЕЦЕПЦІЇ

<i>БОГДАНОВА Л.</i> Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка	3
<i>БРОНЗА С.</i> Брати Тобілевичі та п'єса Володимира Винниченка «Ріжними шляхами» (дещо з творчої історії драми)	11
<i>ВАРДАНЯН М.</i> Психоаналітичний дискурс у романах В. Винниченка 1930–40-х рр.	14
<i>ВІННИКОВА Н.</i> Пародійна стихія п'єси Володимира Винниченка «Молода кров»	20
<i>ВІРЧЕНКО Т.</i> Родинно-інтимний конфлікт у п'єсах В. Винниченка «Над» та І. Коваль «Поганські святі»	28
<i>ГОЛЬНИК О.</i> Краєзнавчий аспект оповідань В. Винниченка про дітей (художній образ Єлисаветграда кінця ХІХ – початку ХХ століття) ..	36
<i>ГОРБОЛІС Л.</i> Мововизначеність як грань конкордистської етики Володимира Винниченка	45
<i>ГРЕЧАНИК І.</i> Рецептивні компетенції фантастичного в романі В. Винниченка «Сонячна машина»	53
<i>ЖУКОВА О.</i> Значеннєві домінанти кольору в повісті В. Винниченка «Краса і сила»	58
<i>ЗОЛОТЮК Л.</i> Зброя, гроші, скарб у дитячій прозі Володимира Винниченка	66
<i>ЗУБАК Л.</i> Володимир Винниченко у критичному дискурсі Івана Франка ...	74
<i>КОВАЛИК М.</i> Поетикальні витoki драми В. Винниченка «Брехня»	84
<i>КОЗІЙ О.</i> «Я» VS «Воно»: Володимир Винниченко VS Роберт-Льюїс Стівенсон	93
<i>КОЛКУТІНА В.</i> Рецепт філософії Ніцше: творча практика Володимира Винниченка та Дмитра Донцова (до постановки проблеми)	99
<i>КОСТЕЦЬКА Л., ЧЕРНЯВСЬКА Л.</i> Художня обсервація принципів конкордизму в романі В. Винниченка «Лепрозорій» як мистецька стратегія	105
<i>КОТИК Т.</i> Гомодієгетичний наратив у малій прозі Володимира Винниченка та Романа Іваничука: типологічна характеристика оповідань «Кузь та Грицунь», «Не рубайте ясенів»	112
<i>КРИКУН Л.</i> Подорож «природної людини» в пошуках істини щасливого буття (за романом В. Винниченка «Лепрозорій»)	118
<i>КОЗИНСЬКИЙ Л.</i> Психологічні аспекти характеротворення в оповіданні «Терень» Володимира Винниченка	126
<i>ЛАВРУСЕНКО М.</i> Філософські ідеї Фрідріха Ніцше в оповіданні Володимира Винниченка «Момент»	131

<i>ЛИМАРЕНКО А.</i> Особливості функціонування звукових образів у драмах В. Винниченка «Memento» і «Чорна Пантера та Білий Медвідь».	137
<i>МАЖАРА Н.</i> Специфіка реконструкції постаті Володимира Винниченка на сторінках діалогії Г. Костюка «Зустрічі і прощання»: рецепція крізь призму мемуаристики	143
<i>МАКАРОВА Т.</i> Модель щасливої родини у драматургії В. Винниченка	151
<i>МАТВЄЄВА О.</i> Концепція «Всебічного визволення» в «Щоденнику» Володимира Винниченка	160
<i>МАФТИН Н.</i> Жанрово-стильові особливості експатріантської прози Володимира Винниченка	168
<i>МИТРОФАНЕНКО Ю.</i> Отаманщина як історичне явище: погляд Володимира Винниченка та Симона Петлюри.....	175
<i>МИХИДА С.</i> Психосоматичні маркери поезики (на матеріалі мегатексту В. Винниченка).....	181
<i>МИХИДА Л.</i> Творча та політична діяльність І. Багряного в оцінці В. Винниченка	189
<i>НАКОНЕЧНА О.</i> Погляд В. Леонтовича на принцип «чесності з собою» В. Винниченка	194
<i>НЕГОДЯЄВА С.</i> Екзистенційні модуси мотиву самотності як утілення авторської «філософії життя» у драмі Володимира Винниченка «Закон»	202
<i>ОГІЄНКО В.</i> Володимир Винниченко про російський націоналізм та культурний колоніалізм (початок ХХ ст. – 1921 р.).....	207
<i>ПАНЧЕНКО В.</i> Винниченків конкордизм	213
<i>ПРИСЯЖНЮК С.</i> Особливості поезики дитячої прози Володимира Винниченка (на матеріалі збірки «Намисто»)	217
<i>РЕВА Л.</i> Кость Копержинський і його рецензія на книгу М. Зерова «Від М. Куліша до В. Винниченка» (за архівними джерелами Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського)	225
<i>РЕВА Л.</i> Жіночі характери в новелістиці В. Винниченка.....	232
<i>САБАТ Г.</i> «Сонячна машина» Володимира Винниченка: утопія чи антиутопія?	238
<i>СИВАЧЕНКО Г.</i> Візія Франції в емігрантських творах Володимира Винниченка	245
<i>ЦЕПА О.</i> Симбіоз краси й сили в однойменному творі Володимира Винниченка	257
<i>ЧЕРНЕЦЬКА В.</i> Симон Петлюра на сторінках «Щоденника» Володимира Винниченка	264
<i>ЧЕРНИШ А.</i> Володимир Винниченко та Марія Башкирцева: аспекти психоаналітичного розкодування малярської спадщини.....	272
<i>ЧУМАЧЕНКО О.</i> Ознаки художньої нарративності в романі Володимира Винниченка «Чесність з собою».....	279

РОЗДІЛ II. ТВОРЧИЙ ДОРОБОК В. ВИННИЧЕНКА:
ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

<i>БІЛОУС В.</i> Проблема митця та мистецтва у драматургії Володимира Винниченка	288
<i>ВОЛЧАНСЬКА Г.</i> Функції звертання в прозових творах Володимира Винниченка	293
<i>ГРОМКО Т., СТЕЦЮК Р.</i> Росіянізми у творчості В. Винниченка	299
<i>ГУЦУЛ Л.</i> Функціональне навантаження колористичних ад'єктивів «білий» та «сірий» у прозі В. Винниченка.....	306
<i>ДЕМЕШКО І.</i> Словотвірні особливості девербативів у прозі Володимира Винниченка	315
<i>ЗАДОРОЖНА Н.</i> Лінгвістичні особливості дитячого мовлення в малій прозі Володимира Винниченка.....	324
<i>КИРИЛЮК О.</i> Лексичні засоби творення комічного в публіцистичних творах Володимира Винниченка	332
<i>КОВТЮХ С.</i> Специфіка використання словоформ місцевого відмінка в листах В. Винниченка	337
<i>КРИЖАНІВСЬКА О.</i> Мовний образ України початку ХХ ст. у творах Володимира Винниченка	347
<i>КРИЧУН Л.</i> Часові дієслівні форми та їхня транспозиція у творах Володимира Винниченка	352
<i>НЕСТЕРЕНКО Т.</i> Система засобів вираження волевиявлення у прозі Володимира Винниченка	358
<i>СЕМЕНЮК О.</i> Відображення комунікативних стратегій та мовно- риторичних прийомів політичного дискурсу в художніх творах Володимира Винниченка	367
<i>ТАРАСЕНКО О.</i> Стилістична роль оксиморону в мові художнього твору Володимира Винниченка «Раб краси»	374
<i>ТРЕТЯК О.</i> Вивчення творів збірки В. Винниченка «Намисто» в початковій школі як засіб формування ціннісного ставлення до людини	382
<i>УСТЕНКО Н.</i> Особливості функціонування фразеологічних одиниць дієслівного типу на позначення емоційних станів у мові художніх творів Володимира Винниченка	389
<i>ШЕВЦОВА В.</i> Бібліоніми мемуарно-публіцистичної праці В. Винниченка «Відродження нації»	395
<i>ШУЛЬГА Д.</i> Іншомовні слова в листуванні В. Винниченка: функціонально-стилістичний аспект.....	406

РОЗДІЛ III. СТАТТІ Й РЕЦЕНЗІЇ

<i>БУРЛАКОВА І.</i> Історизм як чинник формування концептосфери малої прози Федора Дудка (на матеріалі творів “Стрибожа внука”, “Над Дніпром” та “Кумедна панночка”).....	412
<i>БУРКО В.</i> Текстові стратегії постколоніального письма	421
<i>ГЛАДИР Ю.</i> Художнє осягнення теми митця й мистецтва у творчості шістдесятників (загальний огляд)	426
<i>ЗАХАРЧУК І.</i> Сучасна українська проза: погляд через призму події. Рецензія на монографію Гребенюк Т.В. «Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція»	435
<i>ЗЕЛЕНСЬКА В.</i> Євангельські мотиви у творчості Віктора Петрова-Домонтовича.....	439
<i>МАЗУРАК А.</i> Література і кіно (з історії взаємовпливів).....	446
<i>ПЕТРИЧУК Н.</i> Осмислення літератури факту у 20-х роках ХХ століття (лефівська концепція)	454
<i>ЧАСТАКОВА Н.</i> Шевченкіана І. Дзюби: концептуальні принципи	462
<i>ШАНДРУК С.</i> Наратор Ляльковик – головний персонаж роману У.М. Теккеря «Ярмарок марнославства»	468

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:

Філологічні науки*(літературознавство, мовознавство)***Випуск 92**

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 30.11.2010. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 32,8. Наклад 300. Зам. № 6153.

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