

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

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається на пошану і з нагоди 50-річчя
науково-педагогічної праці та 75-річчя від дня народження
доктора філологічних наук, професора
Василя Петровича Марка*

Серія:

**Філологічні науки
(літературознавство)**

Випуск 94

Кіровоград – 2011

ББК 83
Н 34
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 94. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – 408 с.

ISBN 966-8089-24-3

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

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

**Випуск видається з нагоди 50-річчя
науково-педагогічної праці та 75-річчя від дня народження
професора Василя Петровича Марка –
вченого-літературознавця**

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 6 від 31 січня 2011 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|------------------------|--|
| Семенюк О.А. | – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор). |
| Буряк О.Ф. | – кандидат філологічних наук, доцент
(відповідальна 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, старший викладач
(секретар). |
| Романцевич В.К. | – редактор. |

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2011

УЧЕНИЙ З ДУШЕЮ ПОЕТА

Здається, з легкої руки великого Леонардо да Вінчі пішов гуляти по світу популярний у добу афоризм: “Гідний жалю той учень, який не перевершив свого вчителя”. Сприйнятий і витлумачений навіть у буквальному розумінні слова, він не втратив свого значення до цього часу. Підтвердженням істинності сказаного є наукова і педагогічна діяльність нашого професора, доктора філологічних наук Василя Петровича Марка.

Ні, я не збираюся видавати себе за вчителя відомого в Україні і за її межами вченого і педагога вищої кваліфікації, ні. Я добре розумію, що така спроба виглядала б в очах громадськості неправдивою і смішною потугою – не більше. Якщо йдеться про талановитого учня і його вчителів на науково-педагогічній ниві, то беруся твердити, що Василь Петрович був достойним учнем кафедри української літератури Ужгородського університету, а я був усього лише одним із скромних викладачів цієї кафедри, якому судилося знайомити допитливого студента з азами філологічної науки, на завершальному етапі навчання керувати його дипломною роботою про секрети поетичної творчості Ю. Боршоша-Кум'ятського, а ще пізніше, після закінчення однорічної аспірантури, бути одним з офіційних опонентів його кандидатської дисертації “Проблема героя в творчості Михайла Стельмаха”. А потім, уже в Кіровоградському педінституті (нині Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка), у якому Василь Петрович працює від 1975 року, він написав і захистив докторську дисертацію на тему “Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії”, став професором, і вже десятки років у його особі наша вища школа має талановитого педагога й відомого в Україні та за її межами вченого-філолога, якого поважають, до голосу якого прислухаються серйозні дослідники вітчизняної та зарубіжної літератури XIX–XX століть.

Коло наукових зацікавлень доктора філологічних наук, професора Василя Марка широке і розмаїте. У полі зору дослідника творчість українських і зарубіжних письменників XIX–XX століть, проблеми теорії і літератури, методика аналізу художніх творів, методика викладання літератури в середній і вищій школах. За 50 років науково-педагогічної діяльності з-під пера талановитого вченого вийшло біля півтора десятка монографій, ряд підручників, навчальних і науково-методичних посібників та декілька сотень ґрунтовних статей, надрукованих у наукових збірниках, республіканських і зарубіжних журналах. Найбільш відомими стали праці “Художній світ Михайла Стельмаха”, “У вимірах стилю”, “Окрилені ідеалом”, “Основа творчих шукань”, “Анатолій Мороз. Нарис творчості”, “І вічна таїна слова. Аналіз великого епічного твору” (у співавторстві), “Теорія літератури”, “Стежки до таїни слова” та інші. Саме ці праці вченого

я мав на увазі, коли говорив про вчителів та їхнього учня, про його внесок у філологічну науку в Україні.

Прийнято говорити, що кожен талантист – від Бога. Не заперечую – це так. Але талант без повсякденної копіткої праці – ніщо. Тут хочеться сказати добре слово на адресу батьків Василя Петровича, уже покійних Марії та Петра Марків – простих сільських трудівників віддаленого гірського села Руське Поле на Зеленій Верховині, у Тячівському районі, на Закарпатті, які прищеплювали і прищепили своїм дітям, у тому числі й нашому ювіляру, любов до праці, чесність, порядність, шанобливе ставлення до людей. Я часом просто дивуюся його наполегливості й завзятості в праці і не можу збагнути, звідки в ученого так багато сил і енергії – зроблено навдивовиж багато як на науковій, так і на педагогічній ниві. Думаю, що не помилюся, коли згадаю добрим словом, на жаль, уже покійну дружину професора Ганну Марко (у дівоцтві – Гавришко), яка створювала своєму чоловікові родинний затишок і всі умови для його плідної роботи.

Не треба думати, що шлях Василя Петровича у велику науку був усіяний одними трояндами, ні. Усього вистачило на тому шляху. Були й важкі в матеріальному відношенні студентські роки сина загнаних до колгоспної кошари хліборобів верховинського села, була й шістнадцятирічна праця вчителя-словесника на його рідній Верховині після закінчення університету, була й однорічна аспірантура при кафедрі української літератури Ужгородського університету, а потім доля закинула корінного горянина в степову Україну, до Кіровограда, де він у стінах Кіровоградського педагогічного університету імені В. Винниченка протягом 35 років невтомно оре й добірним зерном засіває науково-педагогічну ниву.

А я і досі бачу перед собою ще безвусого допитливого юнака з буйною чорною шевелюрою, який без будь-яких спонукань тягнувся до знань, до науки. Його цікавили складні як для того часу питання історії й теорії літератури, життя і творчість сучасних митців слова, зокрема тих, що були в опалі, як, скажімо, Юлій Боршош-Кум'ятський, Андрій Малишко. Докопуючись до істини, він виробляв свою думку з приводу того чи іншого питання, уперто відстоював її, і це часом не всім подобалося. Думаю, що не согрішу, коли скажу, що саме через нестандартність мислення обдарований випускник філологічного факультету потрапив не до аспірантури, а вимушений був іти працювати вчителем Дулівської восьмирічної школи на його рідній Тячівщині. Подалі від обласного центру. Говорю це як науковий керівник його дипломної роботи, якого не оминули деякі аберації звинувачень на адресу дипломника.

І ось перед нами вже посивілий, битий суспільними вітрами професор, за плечима якого більш як півстолітня науково-педагогічна діяльність. До свого 75 річчя В. Марко прийшов з добрим ужинком. Скільком учням і студентам за роки своєї діяльності він відкривав таїни художнього слова,

прищеплював любов до добра і краси! Їх тисячі. А скільком відкрив шлях у велику науку! На міжвузівських наукових конференціях доводилося зустрічатися з багатьма його учнями й нічого, крім доброго слова і шани на його адресу, я не чув. Бо й нині, незважаючи на роки, професор В. Марко, крім повсякденної викладацької роботи, роботи зі студентами, дбає й про вирошування науково-педагогічної зміни – керує аспірантами, рецензує та виступає опонентом на захисті кандидатських і докторських дисертацій, пише й публікує рецензії на наукові праці та нові твори українських письменників, друкує методичні поради та посібники. Про науковий ужинок ювіляра найкраще говорять його книги й статті в наукових збірниках та журналах., і кожен, хто бажає, може з ними познайомитися. Тут тільки зауважу, що найбільше вченого хвилюють секрети поетичної творчості, найбільше він трудиться над тим, щоб розкрити або показати шлях до розкриття таїни слова.

Василь Марко – людина безкорислива й товариська. Він таким був і раніше, але найкраще ці людські риси стали виявлятися в нього з бігом часу. До професора, наприклад, будь-коли можна звернутися по допомогу, і я не знаю випадку, щоб він комусь відмовив. А часом спішить допомогти або сказати добре слово людині й без усяких звертань до нього – з потреби душі. Маючи, як казав Поет, добром нагріте серце, учений щиро радіє, коли бачить успіх іншої людини, але й так же болісно переживає, коли когось із друзів чи знайомих спіткала невдача.

Незважаючи на широке поле зацікавлень і зайнятість, професор не забуває й про рідне Закарпаття, своє село й батьківську хату, з якої пішов у світ. Кожного року під час канікул він приїздить до Руського Поля на могили батьків, спілкується з дорогими його серцю односельцями, цікавиться життям Країни Див, як називав наш край його улюблений поет Ю. Боршош-Кум'ятський, не забуває й про свою алма матер – Ужгородський національний університет та письменників області. У далекому Кіровограді він написав цікаві наукові розвідки про творчість М. Томчанина, І. Чендея, Ю. Керекеша, В. Басараба, П. Скунця, С. Жупанина, Д. Кешелі, відгукується на нові твори закарпатських авторів. До вивчення творчості письменників Закарпаття залучає й своїх аспірантів.

Нашому ювіляру 6 січня цього року виповнилося 75. Оглядаючи пройдене і зроблене, а зроблено навдивовиж багато, у таких випадках прийнято казати, що так зроблено багато, але попереду на ювілянта ще чекають нові звершення. Віддаючи данину традиції, я також зичу Василю Маркові нових творчих злетів на ниві української філологічної науки й молю Бога, щоб дав йому сил і здоров'я на багато-багато літ.

Юрій БАЛЕГА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
Ужгородського національного університету

ХУДОЖНЄ ПИСЬМО ТА ЙОГО СПОВІДАЛЬНА СИЛА

Видання, які містять у собі елемент посвяти, можуть мати різні вкраплення. Власне, цим і хотілось би скористатися, вшановуючи доктора філологічних наук, професора Василя Марка як визначного вченого-літературознавця. Це ім'я, на моє глибоке переконання, заслуговувало б на широкий резонанс не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Так сталося, що в його особі мені Доля подарувала правдивого побратима у творчих і життєвих змаганнях. Неодноразово доводилося бути свідком, як Василь Марко може “викотити” з пам'яті цілі китиці суцільних уривків – плід художнього письма Володимира Винниченка, Олесь Гончара, Олександра Довженка, Василя Земляка, Анатолія Мороза та чи не насамперед Івана Чендея, його улюбленого майстра слова. На очах творилося диво: зразки оповідальної творчості відомих письменників в устах мого співрозмовника немовби отримували нову енергію, сказати б, якусь свіжу інтонаційну кольористику. Звідси – неповторне враження, що роками тулиться до раптових споминів, що не вивірюється з уяви. Адже воно, оте враження, завжди постає таким природним, дужим і незрадливим. Мимоволі народжується захоплення, а від нього струмком випливає радість спілкування, листування, мрії, сподівання на нові зустрічі...

Відтоді, як я пізнав Василя Марка в 70-роках, він завжди філософськи тлумачить сутність людського в людині. За плечима уродженця Руського Поля, що в Закарпатті, понад п'ятдесят літ, що віддані освітянській та науковій праці. Варто згадати окремі акценти. Після завершення університетських студій у місті над Ужем В. Марко закоренився на Тячівщині. Тут судилося впродовж шістнадцяти літ (1959–1973) учителювати, а також працювати директором восьмирічки в селі Дулово та заступником директора Тячівської середньої школи (1966–1975). До речі, цей період докладно описав його друг Дмитро Копинець у нарисі “Марко Василь Петрович”, що міститься на сторінках змістовної книжки “Від Буштина до вершин їхньої слави” (Буштино, 2010). Ще в стінах школи мала місце невгамовність поступу. Його тлом була творчість. Саме вона спрямовувала педагога-словесника досліджувати таїни художнього слова, твореного письменником у взаємодії з гармонією життя на рівні взаємозумовленого синтезу. Багаторічне опрацювання новаторської теми “Проблема героя в творчості Михайла Стельмаха” завершилося успішним захистом кандидатської дисертації 1973 року. Невдовзі – низка публікацій у солідних журналах, академічних виданнях, що принесло Василю Марку заслужений авторитет у наукових колах України.

Новий акцент у житті постав у момент початку праці у стінах педагогічного інституту (нині – університет імені В. Винниченка) у місті корифеїв українського театру – у Кіровограді, де працює від 1975 року. А

1992 року захистив докторську дисертацію на тему “Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії”

В особі професора Василя Марка українська словесність має не тільки фахівця, але й пристрасного її захисника. До його слова прислуховуються критики, вітчизняні й зарубіжні дослідники, оцінюючи праці з-під пера вченого крізь призму вершинних здобутків українського літературознавства. Його доробок – сотні ґрунтовних праць, з-поміж яких важливо виділити, зокрема, книжкові видання: “Художній світ Михайла Стельмаха” (К., 1982), “У вимірах стилю” (К., 1984), “Окрилені ідеалом” (К., 1985), “Основа творчих шукань” (К., 1987), “Анатолій Мороз. Нарис творчості” (К., 1988), “... І вічна таїна слова. Аналіз великого епічного твору” (К., 1990, співавтори – Г. Клочек, В. Панченко, О. Поляруш, С. Барабаш), “Теорія літератури” (Кіровоград, 1988), “Стежки до таїни слова” (Кіровоград, 2007) та ін. У цьому контексті особливо характерна теоретичними засновками ґрунтовна монографія “Основа творчих шукань” (К.: Вища школа, 1987, 165 с.). Либонь, вона найкраще засвідчує вагомість наукового доробку вченого.

Зацікавлений читацький загал уже на зламі 70–80 р.р. звернув увагу на ґрунтовність статей Василя Марка, які стосуються розвитку української літератури на сучасному етапі. У багатьох працях відомого критика йдеться про творчі досягнення В. Винниченка, М. Стельмаха, А. Мороза, М. Томчання, Ф. Потушняка, І. Чендея, Ю. Мейгеша, Ю. Керекеша, В. Басараба, Д. Кешелі.

Не втрачає актуальності монографія “Основа творчих шукань” В. Марка. Вона демонструє плідність синтетичної розвідки, дослідження окремого явища літератури у пов’язі з динамізмом духовної культури в цілому. Впадає в око прагнення автора якомога глибше розкрити зміст досліджуваних питань. Звідси й походить чітка продуманість концептуальних мотивацій, їх належна систематизація, авторитетний рівень критичного засвоєння матеріалу в різних іпостасях, що й зумовило композиційну структуру цього видання.

В. Марко зумів, на мій погляд, цілісно показати органічну єдність смислової та художньо-образної суті багатьох творів як українських авторів (“Твоя зоря” О. Гончара, “Дума про тебе” М. Стельмаха, “Лебедина згря” В. Земляка, “Вернися в дім свій” Ю. Мушкетика, “Позичений чоловік” Є. Гуцала, “Автопортрет з уяви” В. Яворівського, “Левине серце” П. Загребельного, “Чорна сальва” І. Чендея, “Така любов” Ю. Мейгеша), так і багатьох інших письменників (приміром, “Буранний полустанок” Ч. Айтмана, “Знак біди” В. Бикова, “Живи і пам’ятай” В. Распутіна, “Вибір” Ю. Бондарєва, “Тагар нашої доброти” Й. Друце, “Кров і піт” А. Нурпейсова). При цьому він приділив особливу увагу новаторським пошукам сучасних прозаїків, які забезпечують найповніше втілення соціально важливої проблематики, творення масштабних характерів на

рівніподібних синхронно й діахронно типологічних зіставлень у системі художніх надбань О. Гончара, М. Стельмаха, В. Земляка, Гр. Тютюнника, М. Томчання, Ю. Мушкетика, П. Загребельного, А. Дімарова, Є. Гуцала, І. Чендея, В. Дрозда, А. Мороза, Н. Бічуї, Р. Федоріва, Ю. Мейгеша, В. Яворівського, Ю. Керекеша, Б. Харчука, з одного боку, та Ю. Бондарєва, В. Распутіна, В. Белова, В. Бикова, Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, Р. Гамзатова, Й. Друце, М. Слущкіса – з іншого. Дослідник нерідко обстоює свою позицію, звертаючись до творчого досвіду класиків української літератури (І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, О. Довженко, Ю. Яновський).

В. Марко розглядає особливості формування характерів під пером численних художників слова, виокремлює таїну зародження, визрівання і втілення письменницького задуму в реальні словесні форми. Викликають зацікавлення яскраві факти, що окреслюють панорамне збагачення всесвітньої духовної культури непесічними творами О. Довженка, Ю. Яновського, О. Гончара.

Діалектично розуміючи сутність мистецтва, В. Марко заглиблюється у процес функціонування художньої концепції людини в різних виявах, уводить своєрідні оцінки її ідейно-соціальної спрямованості та естетичної дієвості безпосередньо у творах 70–80-х р.р. Для різнобічного аналізу джерел він слушно виділяє кількісні та якісні складники художньої концепції людини, розрізняючи такі її складові, як, по-перше, естетичний ідеал, розуміння митцем соціальних і біологічних ознак людини та ставлення до персонажів, вибір героїв, принципи й способи їх зображення, по-друге, загальні системні засади або риси (історизм, гуманізм), по-третє, ідейно-естетичні аспекти (людина і природа, людина і суспільство, людина і час), по-четверте, суспільно-філософські, літературно-естетичні, родинно-побутові джерела.

Чи не кожна книжка В. Марка написана з непідробним дослідницьким зацікавленням. Воно заґрунтоване на фактичній обізнаності з предметом, на граничному вмінні кваліфіковано вести бесіду про художні течії, стилі, складні й специфічні особливості, одиничні і загальні явища, тенденції розвитку української прози та її перспективи в прийдешньому. До речі, останнім часом учений опублікував кілька вагомих праць у польських виданнях “Жанрово-стильові тенденції і діалектика жанротворення”, 2000; “Дмитро Павличко – у новій іпостасі”, 2000; “Від джерел слів” до “таїни слова”, “В. Сухомлинський про роботу з учнями над словом”, 2004; “Особливості внутрішнього монологу у творах П. Загребельного “Я, Богдан”, “Тисячолітній Миколай”, “Гола душа”, 2006; репрезентував українську вищу школу та її набутки на міжнародних форумах (Закопане, Кошалін, Ченстохова) тощо. Будьмо певні: осягаючи багатство змісту й форми феномена українського письменства, дослідник переконливо інтерпретує кожний факт чи вияв події, тенденції, закономірності, власне,

це ним вироблено – ні, не схемою, а чіткою методикою. Відрадно, що український учений був удостоєний ще 2000 року звання “Почесний професор” Балтійської вищої гуманістичної школи в Кошаліні (Польща). Запам’ятовуються також знаки, що містяться в подячних листах, від професора Євстахія Ракочи, ректора Полонійної Академії (Ченстохова, Польща).

На окрему оцінку заслуговує цінна праця В. Марка, що 2007 року прийшла до читача під назвою “Стежки до таїни слова”. На 264 сторінках міститься чимало такого, що відповідає саме навчальному посібнику й має мету послужити кожному словеснику. Звідси – практична потреба як кожної статті, так і всього дослідницького масиву загалом. Адже йдеться про концептуально новаторську позицію дослідника, як завжди, у сполучі з інтерпретацією факту, події, явища. Аргументовані висновки належним чином узгоджуються з пошуком власної “стежки до таїни слова”. Тут детально висвітлюються оригінальні теоретичні засади аналізу художнього твору багатьох майстрів українського слова. Упадають в око такі розлогі студії вченого, як “Теоретичні основи аналізу літературного твору”, “Поєма Тараса Шевченка “І мертвим, і живим...”: концептуально-стильовий аналіз”, “Етюди про Івана Тобілевича”, “Етюди про Володимира Винниченка”, “Етюди про Миколу Хвильового”, “Етюди про Григора Тютюнника”, “Особливості внутрішнього монологу й художнього мислення в творах Павла Загребельного”. Книжка містить дванадцять розділів, які взаємопов’язані між собою логікою та змістовою наповненістю. У цьому зв’язку варто виокремити такі їхні складники, як “Діалектика жанротворення”, “Трагедія народу – трагедія особи”, “Безодня Винниченкових характерів”, “Сповідь, що не приносить очищення”, “Новели М.Коцюбинського “Невідомий” і М.Хвильового “Я (Романтика)”, “Роман Михайла Стельмаха “Кров людська – не водиця”, “Талант на межі канонів”, “Від осяяння до художньої концепції. Лірика Василя Симоненка”.

Текст книжки вирізняється мотивованістю, логікою висвітлення матеріалу, об’єктивно переконливими спостереженнями щодо внутрішньої організації різножанрових текстів (приміром, “Конотопська відьма” Г. Квітки-Основ’яненка, “І мертвим, і живим...” Т. Шевченка, “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого, “Тріх”, “Брехня”, “Пророк” В. Винниченка, “Патетична соната” М. Куліша, “Я (Романтика)” М. Хвильового, “Невідомий” М. Коцюбинського, “Я, Богдан”, “Гола душа” П. Загребельного та ін.). Як на мій погляд, то для всіх дванадцяти матеріалів, своєрідного дороговказу стежинами мистецької тканини, характерна одна стрижнева домінанта – пошук концептуально-стильових зв’язків, що окреслюють сутність кодування художнього тексту.

Праця В. Марка творить монозавдання – віднайти ключ до таїни слова. Однак, на моє переконання, книжка виграла б, коли б автор розглянув доцільність уміщення на її сторінках ще й післямови. Останнє дало б

можливість, сказати б, узагальнити багаторічний досвід роботи професора Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винченка В. П. Марка над об'єктивним і суб'єктивним змістом слова, позначеного переємністю традицій української літератури від Г. Квітки-Основ'яненка до І. Чендея.

Що ще сказати про людину, наукові досягнення якої давно лягли на серце? Адже доводилося бути рецензентом кількох книжкових позицій. Відрадно взяти до рук, приміром, літературознавчі й методичні студії, що містяться в монографічному дослідженні “Стежки до таїни слова” з таким дарчим написом творця: “Дорогий брате Миколо! Рукопис, який Ти благословив у світ, повертається до Тебе книжкою. Нехай Твоя дорога життя веде до щастя. Хай Всевишній множить сили і продовжує життя в радості. Хай крила гірського орла несуть Тебе у високості духу, де Ти завжди почувашся своєю людиною. *Vivere memento!* Завжди Твій Василь Марко. 30.11.2007”. Навіть, якщо і має місце елемент перебільшення, то він з боку дослідника, зазвичай, узагальнений.

Звісно, життя, якщо осмислювати слова Дмитра Павличка про “два кольори”, ні, не поле перейти. Це мимоволі зринає на думку, коли читаю-перечитує листи Василя Марка. Ось, приміром, кілька рядків з листа від 14 серпня 2005 року, написаного на п'яти аркушах зі шкільного зшитку: “Дорогий брате Миколо!... Дякую, що ти провідав Анночку в лікарні: то була вже інша людина. На краще вже й не повертало. За ті 2 місяці й неповні три тижні (19 днів), які ще після інсульту Бог відпустив їй жити, я багато передумав, пережив. Найбільше болю приносило безсилля перед фатальністю...”. Лист еластично поєднують різні почуття. Тут і біль, і радість від раптового перенесення до рідного краю – Закарпаття, звичайно, в уяві. Автор листа так і зазначає: “Про цей дивний стан, новий для мене, навіть рядки склалися:

Тут сяє став, там виграють потоки,
Їх доленька, мов райдуга, єднає.
То гори і степи ведуть назустріч кроки,
Їх голосом земля до мене промовляє...

...Вибачай за “довгого” листа. Він справді вийшов довгий, але він, власне, був луною на твій лист із Ченстохови від 20.07.2005 р., за який тобі щиро дякую. Я ще двічі був у церкві й поставив свічечки за здоров'я всієї вашої родини. Хай благословить вас Бог своєю десницею й подарує щедроти матеріальні й духовні. Твій Василь”

І таких листів чимало. Вони – справжній зразок епістолярного жанру, бо містять надивовижу вмотивовану, сповідальну характеристику життєвих реалій і фактів. Вони свідчать: Василь Марко справжній у всьому. Сподіваюсь, читач вибачить, коли дозволю собі зробити ще одне вкраплення. Йдеться про лист-відгук про пісні моєї матері, що побачили світ окремою збіркою “Гафія Зимомря. Бойківські наспіви” (Дрогобич,

2008, 100 с.). Ось – зміст цієї глибокої рефлексії, власне, роздуму про пісенне багатство Закарпаття: “Осердя цієї книжки – співанки, записані сином від матері Гафії Зимомрі (1919–1995). Доокруж них розташувалися цікаве дослідження О. Німилевич та О. Юрош (до слова, онука Гафії Зимомрі) “Пісенна стихія народу. Слово про творчість Гафії Зимомрі”; післямова “Світ пісні, різьблений з каменю” з-під пера сина Миколи Зимомрі та Івана Хланти, відомого фольклориста, доктора мистецтвознавства, Заслуженого діяча мистецтв України; а також прекрасні нариси про дивовижну жінку із села Голятин Міжгірського району, що в Закарпатті, зокрема, Дмитра Кешелі, члена Національної спілки письменників України “Дорога до матері. Слово про Гафію Зимомрю”; Андрія Дурунди, члена Національної спілки письменників України, “Журовка під ясеними. Штрихи до портрета Гафії Зимомрі”; Олександра Астаф’єва, доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка, члена Національної спілки письменників України, “Дума про невмирущу людину”.

З усіх матеріалів книжки постає образ жінки, що зазнала багато горя й багато радощів. У тридцять років залишилась без господаря в хаті з п’ятьма малолітніми синами. Але не зламалась. Діти виявились беручими до праці й навчання. Усі здобули вищу освіту. Міцно тримають у руках власну долю. Я давно знаю всіх братів Зимомрів, їхні родини. Усі на рідкість порядні, дружні. Глибоко шанували рідненьку неньку. Але особливо теплі стосунки склались у матері із сином Миколою.

Ми тільки один раз бачились із Гафією Зимомрею. Разом з Миколою Івановичем провідували його матусю в лікарні. Я не міг намілуватися, образно кажучи, баладними стосунками матері й сина. Вона турботливо розпитувала про здоров’я, хоча сама була тяжко хвора. Але про свій стан воліла говорити.

До книжки “Бойківські наспіви” додано аудіодиск із записами живого голосу Гафії Зимомрі. Її спів щирий, перейнятий настроєм пісень, переважно балад і коломийок, немовби жінка не тільки вклала в них свою душу, а й виповідала ними власну долю. Спів обрамлений грою на трембіті, якою також оволоділа мати, хоча цей інструмент традиційно вважається “чоловічим”.

У картинах природно звучать слова матері про своїх синів: “Малі діточки, що ясні зірочки: і світять матері, і радують навіть у темну нічечку. Я бувала у вас, а ви – у мене. І я ладна була для вас небо прихилити та щасливими зорями вкрити” (Д. Кешеля). Щемливо звучать і слова сина Миколи, звернені до матері: “З усіх доріг життя я завше спішу до Вас, найдорожча моя, аби поцілувати ваші натружені руки, які стільки роботи за життя переробили, що й виміру тому нема...” (А. Дурунда). Життя Гафії Зимомрі – то вічні клопоти про дітей. А слава синів – то й матерна слава. Свідчення тому – рецензована книжка, де читаємо: “Відійшла у Вічність

Мати-Берегиня, виконавши свій земний обов'язок перед Всевишнім та Україною”.

Не так давно я відвідав рідне село Миколи Зимомрі – Голятин, що розгляглося серед розкішних гір. Разом із Миколою та його братом Федором, котрий залишився на рідному обійсті, ми поклонились могилам їхніх батьків – Гафії та Івана Зимомрів. Поки піднімались на цвинтарну гору, сонце немовби зупинилось над горами, що окреслювали західний обрій, освітлюючи нам дорогу до пракоренів. Так звичайне для гір явище стало символом не тільки в пам'яті, а й нашого сходження до високих істин, які передали нам у спадок наші діди й батьки. Довго заходило сонце. Довго щеміло серце.”

Хіба не впаде в око щедрість мислення, такий поворот думки, коли хочеться бути впевненим: наше сонце ще довго, довго світитиме, бо не сміє зайти, допоки плодоносить земля. І справді, найголовніша потужність Василя Марка – це творити добро й дарувати його близьким і далеким людям. Саме тому автор цих рядків і обрав такий матеріал для цього видання, що обіймає сповідальність теми.

Микола ЗИМОМРЯ,
доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
германських мов і перекладознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

СПОГАД ЗОРЕЦВІТНОЇ ЛЮБОВІ

*Живеш у слові, вічно в ньому,
Злітаєш думкою увись.
У зоряному і святому
Усі чуття твої злились!*

Із зав'язі розквіту починається все, увічене плодом, – зоріє над творцем із високовіття його духу, одержимих субстанцій мислі і виграних слів. Десять за степовим безмежжям, роздоріжжям доріг, із захованими на дні серця болями, зоріє мені над зоряну вись постать давнього, вірного і любимого друга – Василя Петровича Марка, вченого широкого діапазону, оригінального, вдумливого філолога, гострозорого літературознавця філософського розкриття. Згадаю його ґрунтовну книгу “Стежки до таїни слова”, змістовні радіопубліцистичні “Дружні бесіди”, стилістично елегантну статтю “Від джерел слів до “Таїни слова”, розкішні “Наукові записки” Кіровоградського університету, видані з нагоди 45-річчя науково-педагогічної праці та 70-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора Марка Василя Петровича та багато інших. Надіюсь, що до 75-річчя буде укладено бібліографічний перелік його праць...

Василь Петрович видніється мені завжди в неспинному русі: за університетською кафедрою, у колі аспірантів, схилений над статтями і який виступає на конференціях і захистах дисертацій, в напрузі пошуків і звершень із спалахами-сплесками в привітних очах, коли він прагне сказати слово, яке б забриніло, викликало резонанс незгасної дії. Я чую це відлуння в його голосі, жестах, мімці, в очах і білосніжнім пелюсті волосся...

Треба бути художником, щоб у розмаїтті барв і їхніх відтінках зобразити портрет Василя Петровича. У статті “У зорепедах слів і ягодах калини” я намагався передати найхарактерніші риси вченого. Коли відчувався брак слів, – звертався до поезії. І це закономірно, адже Василь Петрович за світосприйманням і світовираженням – поет, мрійник, романтик. Про це свідчить безліч студій, одухотворених сторінок про художній світ Шевченка, Тичини, Симоненка, Павличка... У цьому контексті хочу згадати рядки «Похвали поезії» Павла Русина:

*Світлий дар богів – поетичне слово,
Їхнє дитя, гомінке й солодке,
Кажуть, лине ввись, дев'ятьом небесним
Сферам співзвучне.
Сам Платон – мудрець у своїх писаннях
Вчив, що й дев'ять муз подають свій голос
В лад із хором сфер, що в глибокім небі
Мирно кружляють.*

Із усвідомленням значення слова в житті і творчій долі мого друга хочеться висловити свої почуття, які не ввібгаєш у традиційні рамки статті, есе, новелетки. Вони вихлюпнулися сплеском радості і пам'яті про ті зоріючі хвилини, дні, віддалені роки, коли разом навчалися у 1977 році на факультеті підвищення кваліфікації при кафедрі української літератури Львівського університету. То була натхненна пора творчих поривань і незабутніх зустрічей із львівськими відомими письменниками, художниками, діячами театрального мистецтва.

Незгасний слід залишили викладачі кафедри – мудрі, дотепні, щирі, їхні лекції, семінари, наші бесіди, дискусії. Організовували поїздки в Колодяжне, Яремчу, Дрогобич, Нагуєвичі, Івано-Франківськ. У гори нас водив І.Денисюк, знайомив із невичерпними скарбами народної творчості.

Спогади живі, яскраві воскресають, сплітаються в цілісну картину вражень, озвучуються голосами Петра Кононенка, Світлани Барабаш, Михайла Івасюка, Кіма Балабухи... Так засутеніло на душі, що крикнув би, та не знаю, чи почують живі, бо вже й у вирій відлетіли деякі:

*Друзі милі мої сизокрили!
Озивайтесь частіше крізь простір і час.
Я в півнеба
Уквітчаю трояндами вас.*

Найчастіше з того 1977 року й сьогодні озивається Василь Петрович. Тоді започаткувалася наша дружба. Пам'ятаю, завжди був зосереджений, цілеспрямований, обмежений координатами: Карпати, гуртожиток на вулиці Герцена, бібліотека на вулиці Щербакова, Стефаніка, аудиторії університету. Постійно – у вирі подій, але часто усамітнювався над книгами, мав програму-максимум, чітко дотримувався алгоритму її втілення, що завершилося захистом докторської дисертації про художньо-філософську концепцію людини в літературі, написанням книг, методичних розробок, створенням своєї школи. Сьогодні як член наукової ради Дніпропетровського університету, він палко виступає на захистах кандидатських дисертацій, вражає ерудицією, віртуозним володінням теоретико-методологічним інструментарієм літературознавчої науки, доказовістю суджень... Як талановитий керівник підтримує обдаровану молодь, не скупиться на добре слово, бо інтуїтивно відчуває перспективу зросту вченого-початкіця.

Вияскравлюваною рисою особистості Василь Петровича є полемічність. Струм його думки потребує опору явного чи уявлюваного опонента. Зіткнення позицій народжує нову якість, інтерпретація тексту на його мікрорівні уможлиблює аналіз відповідно до концепцій, розроблених ученим. У методологічному, теоретико-філософському плані такий підхід надзвичайно ефективний, забезпечує чіткість, послідовність аргументацій, глибинне осягнення явища. Про це свідчать розвідки про Лесю Українку, П. Тичину, М. Хвильового, Гр. Тютюнника. Продуктивність дослідницької стратегії підтверджують оригінальні праці “Від осягання до художньої концепції: лірика Василя Симоненка”, “Драма В.Винниченка “пророк”: основні проблеми й колізії” та “Сублімація в художньому світі В. Винниченка”.

“Технологія аналізу” на макро- і мікрорівні, розроблена Василем Марком, поєднує елементи різних методологій й наукових підходів: системного, соціологічного, психологічного, естетичного, формального, біографічного, порівняльного, структурного, психоаналітичного. Майже всі вони тією чи іншою мірою апробовані залежно від специфіки тексту. У статті “Аналіз твору з погляду специфіки літератури” взірцем розгляду поетичного моделювання на мікрорівні є поезія А.Малишка “Сухий пучок пахучої трави”:

В літа і ночі біля серця мого

Гіркий пучок пахучої трави.

“Трава ця відзначається стійкістю проти будь-якої стихії: “Живе в дощах, у сніжному завої”. Водночас вона для поета – “Шовкове диво стежки лісової”. Такий широкий діапазон якостей, на перший погляд, навіть не сумісних (“простим простецька” – “шовкове диво”) надає багатогранності образу, створює умови для його романтичного звучання. “Красо моя, траво моя отецька” – з цього акорду починає звучати у творі

тема рідної землі, звучати дуже оптимізовано (“біля серця мого”), з переливами різнопланового життєвого досвіду героя”.

Не назвеш усе створене, не перекажеш у здивованім піднесенні все здійснене ювіляром ...

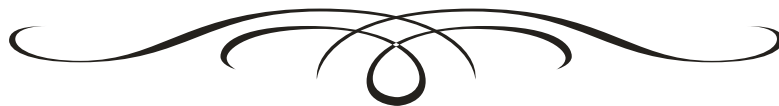
75 жмутків любові й краси на ювілейнім видноколі Василя Марка. У них – колосистий зміст його повнозорого слова, пережите, закарбоване, зігріте серцем, виплекане мрійливим поглядом, який зазирає в нову заобрійну даль...

*Грай, Марку, грай! Веселу, не яку.
Куди ж ти, Марку, дінешся? Ти – вічний.
Марко Пекельний і Марко Стоїчний.
Ти, Марку, грай.
Ти знай собі одне,
Що що кому коли не заманеться, –
Біда мине, і щастя теж мине, –
Те, що ти граєш, тільки зостанеться*

(Ліна Костенко).

Любий друже! Візьми на згадку й мої слова в пучках калинових суцвіть весняних, а зимою, січневою порою, червоною ягодою терпкою хай вони подарують від мого серця краплину радості й тепла разом із поезією: “Праці Маркові – зерна для посіву”.

Костянтин ДУБ,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
Дніпропетровського національного університету.



ОПТИМАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІТЕАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ЙОГО ХУДОЖНОСТІ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті розглядається проблема оптимальної організації літературного твору, яка є одним із важливих чинників його цілісності, а, значить, і художньої довершеності.

Ключові слова: гармонія, оптимальна організація твору, системна організація твору, системний підхід, теорія літературного твору, теоретична поетика, художня доцільність, цілісність літературного твору.

The article views the problem of the optimum structure of a literary work, which is one of the most important factors of its integrity and hence, its literary perfection.

Key words: harmony, optimum structure of a literary work, systemic organization of a literary work, systemic approach, theory of a literary work, theory of poetry, literary appropriateness, integrity of a literary work.

Теорія літературного твору перебуває в перманентному, уповільненому, різновекторному і, здається, безконечному процесі формування. У межах кожного літературознавчого напрямку, що вже зайняв чи лише пробує зайняти своє місце в історії науки про літературу, відбувалися і відбуваються спроби напрацювати узагальнюючі висновки про функціонування літературного твору як генератора художньої енергії – енергії особливої, виключно цінної і вкрай важливої для людства бодай тому, що вона наділена ошляхетнюючим впливом краси. Виявляти закономірності функціонування такої надскладної системи, що здатна породжувати енергію художнього слова, – це створювати теорію літературного твору.

Наголошуємо: більш-менш помітні спроби бодай окреслити контури такої теорії можна знайти майже у всіх визнаних літературознавчих школах та напрямках. Але особливо вони виявляються у тих наукових пошуках, які відбуваються на полі так званої *теоретичної* або ж *загальної поетики*, яка прагне створити *граматику художності*. І це природно, бо вивчення закономірностей функціонування твору як генератора художньої енергії неможливо здійснити без найуважливішого вичення *засобів*, які цю енергію генерують. Російська формальна школа, що зосередилася тільки на «засобах» («прийомах»), детермінувала структуралізм і, відповідно, структуральну поетику, у межах якої відбулися вагомі спроби створити теоретичну модель літературного твору. Були зроблені певні кроки до в побудові *системологічної* теорії літературного твору, тобто такої теорії, котра пояснювала б твір як високоорганізовану функціонуючу систему.

Але було б помилкою вважати, що формування теорії літературного твору є пріоритетом наукових напрямів, які віддають перевагу «формі». Традиційне літературознавство теж прагнуло осмислити природу літературного твору як основної «одиниці» художньої літератури. Поняття «цілісність літературного твору», яким оперує переважно традиційне

літературознавство, є близьким до поняття «системна організація літературного твору». Шлях до розуміння природи цілісності твору – процес довгий, розпочинався він, фактично, з «Поетики» Арістотеля і продовжувався протягом багатомісячної історії науки про літературу.

В осмисленні природи цілісності літературного твору у сучасному традиційному літературознавстві пріоритетні позиції займає М. Гіршман, монографія якого «Литературное произведение: Теория художественной целостности» (М., 2007) засвідчила, що розуміння феномену «літературний твір» має відбуватися шляхом осмислення проблеми його цілісності.

Є чимало аспектів, «кутів зору», в яких розглядається проблема цілісності (системної організованості) літературного твору. Наприклад, М. Гіршман у названій монографії розглядає її крізь призму стилю та ритму.

Завдання ж цієї статті полягає в тому, щоб розглянути з позицій системного підходу проблему цілісності твору в аспекті його *оптимальної* організації.

Існує тісний зв'язок понять *художність – цілісність – досконалість*. Поняття досконалості справедливо пов'язують з поняттям максимального розкриття закладених у предметі можливостей. Художній твір розкриває свої енергетичні спроможності настільки, наскільки це дозволяє йому його художня організація. Звідси і висновок: досконалість визначається *максимально можливим* високим рівнем його художньої організації. Ще один логічний висновок – і виходимо до поняття *оптимальної організації художнього твору*. У працях з проблем цілісності літературного твору до нього звертаються у край рідко. Та все ж ми переконані, що без поняття оптимальної організації не можна зрозуміти деякі дуже важливі чинники цілісності художнього твору. Цей момент і визначає *актуальність* пропонованого дослідження.

Є чимало хрестоматійних висловлювань, які переконують у правомірності існування цього поняття. Наприклад, Гі де Мопассан висловлюється вельми категорично: “Якою б не була річ, про яку ви заговорили, є тільки один іменник, щоб назвати її, тільки одне дієслово, щоб позначити її дію, і тільки один прикметник, щоб її визначити” [4, с. 18]. Особливо багато висловлювань про оптимальну організацію твору знаходимо в Л. Толстого. Ось одне з них: “Із тисячі думок, що обертаються у голові письменника, повинна бути вибрана тільки одна думка, а з тисячі варіантів, де вона може бути втілена, треба знайти тільки один, найбільш ймовірний для неї варіант” [7, с. 105–106].

Працюючи над художнім твором, митець постійно перебуває в ситуації вибору. Ще в період визрівання задуму, коли тільки “проектуються” твір, він займається вибором оптимальних варіантів. Під час безпосереднього писання твору процес вибору якнайкращого вирішення значно інтенсифікується. Постійно доводиться вишукувати найбільш точне слово.

Перебирається безліч варіантів мікро- і макрокомпозиційних вирішень з тим, щоб все ж таки знайти найкращий. Відбір слова – творчий процес для митця, постійне прагнення із багатьох можливих варіантів дібрати один, найкращий.

Силу художнього таланту засвідчує та невідступність, з якою митець прагне дійти оптимального, найбільш точного варіанта. Ця особливість справжнього таланту вже не раз підмічалась самими митцями, коли вони звертались до зображення творчо обдарованих особистостей. Пригадаємо хоча б образ юнака із фільму А. Тарковського “Андрій Рубльов”. Володіючи мінімальним досвідом, успадкованим від батька, хлопець взявся за надзвичайно складну справу – виплавку церковного дзвона. З вражаючою наполегливістю, спираючись більше на інтуїцію, ніж знання, він шукає один-єдиний вид глини, який би задовольнив його.

Без такої вимогливості, обумовленої, очевидно, гострим *відчуттям оптимальності*, неможливо створити довершений художній твір.

Анатолій Шевченко згадує, як Гр. Тютюнник довго, неймовірно довго – протягом тижня – шукав одне слово, яке б точно передало назву холодного осіннього дощу [3, с. 446]. Подібних свідчень стосовно впертих пошуків єдиного вирішення можна навести чимало. Особливо багатий матеріал можна віднайти в рукописах-чернетках видатних письменників.

Якщо істинний мистецький талант будь-що намагається досягти оптимальності всіх художніх вирішень, то менш обдарований митець легко йде на компроміс, зупиняючись на перших більш-менш вдалих, як йому здається, варіантах.

Довершеність художнього твору можлива за умови, якщо процес його написання відбувається на “реєстрі” оптимальності.

Є одна категорія, до якої літературні критики звертаються досить рідко, хоча при аналізі деяких не літературних художніх творів (музика, живопис, архітектура) вона вживається досить часто. Маємо на увазі *гармонію*. Вже давно відомо, що поняття цілісності тісно пов’язане з поняттям гармонії, а значить, і з поняттями досконалості і художності [14, с. 227–234]. Хай звернення до цієї категорії аналізу літературного твору не видасться зайвим, таким, що без особливої потреби ускладнює аналітичний апарат. Річ у тому, що саме цього поняття гостро не вистачає сучасним теоріям цілісності літературного твору. Гармонія характеризується поняттями зв’язку, повноти, симетрії, контрасту, міри, закономірності, урівноваженості, упорядкованості, пропорції і диспропорції. *Без розвинутого відчуття гармонії неможливе створення довершеного твору*. Просто ми ще не навчені виявляти у творі все те, що породжене загостреним відчуттям гармонії. Ось як В. Набоков трактував зовсім, здавалося б, незначну деталь із “Мертвих душ” М. Гоголя: “... книжка, що постійно лежить у кабінеті закладеною на чотирнадцятій сторінці (не на п’ятнадцятій, яка могла б створити враження, що тут читають хоча б по

десятковій системі, і не на тринадцятій – чортовій дюжині, а на рожево-блондинистій, малокровній чотирнадцятій) – з такою ж відсутністю індивідуальності, як і сам Манілов” [9, с. 290]. Це спостереження цікаве з кількох точок зору. По-перше, воно свідчить про функціональне значення найменшої деталі художнього тексту. По-друге, наочно демонструє *оптимальний вибір* письменника. (Мрійливий і, водночас, слабовольний Манілов дочитав книгу тільки до чотирнадцятої сторінки. Він починав, але ніколи не доводив справу до кінця. Сто чи двісті прочитаних сторінок для нього надто багато, дві, три, навіть десять – це надто мало). По-третє, ми зустрічаємось із випадком, коли гармонія пов’язана із числовим вираженням [14, с. 24–28]. Те, що число чотирнадцять “рожево-блондинисте”, говорить про синестезійне сприймання чисел як М. Гоголем, так і В. Набоковим, – згідно з кореляцією процесів творення і сприймання. Синестезійне сприймання, спираючись на наш приклад, коли якесь число викликає кольорові відповідники, завжди свідчить про загострене відчуття гармонії. По-четверте, “рожево-блондинисте” число чотирнадцять і знеособлений, слабохарактерний Манілов гармоніюють між собою – це помітив і письменник (М. Гоголь), і читач (В. Набоков).

Відчуття гармонії дуже важливе при вирішенні композиційних завдань. У книзі “Майстерність Пушкіна” Д. Благой наводить приклад, який засвідчує наявність в О. Пушкіна надзвичайно розвиненого відчуття симетрії. Пісня Земфіри у поемі “Цигани” відіграє важливу роль. І це, на думку вченого, підкреслено тим, що поет розмістив пісню в самому центрі поеми: від початку поеми до неї – 258 рядків; а від неї до епілогу – 256 рядків. Подібні закономірності вчений виявив і в інших творах Пушкіна. Д.Благой пояснює цю особливість “точністю ока” поета.

Конкретний аналіз гармонії внутрішніх відношень у творі важкодоказовий, а тому й досить складний. Та все ж маємо блискучі зразки такого аналізу. Зішлемося на цікаву працю М. Рибникової “З питань композиції” (1924), у якій переконливо доведено, що система образів “Війни і миру” сформована Л. Толстим згідно із законами гармонії. Величезна кількість персонажів, якими населено роман, могла ускладнити сприймання і позначитись на його художній довершеності. Система образів побудована з урахуванням двох протилежних вимог гармонії – *взаємоузгодженості, взаємодоповнюваності і контрасту*. “Багатолюдність роману не створює колотнечі і тісняви, люди діляться за породами, за сімейними ознаками, і це не тільки полегшує розуміння кожного окремого характеру, але робить це розуміння дуже виразним...” [10, с. 132]. Характер князя Андрія доповнюється образом його батька. Багато рис Наталі Ростової повторені в її братові Миколі. Анатоль близький до Елен, Іполіта і князя Василя – разом вони складають певну сімейну “породу”. Таким чином здійснена класифікація персонажів роману, яка не тільки полегшує процес його сприймання, але й допомагає через варіювання окремих рис у

персонажів, що належать до одного сімейного клану, глибше схарактеризувати ту чи іншу “породу” людей. Деяка спільність персонажів сімейного клану не нівелює їх. Навпаки, стверджує М. Рибникова, образи багатогранні. І ця багатогранність досягається шляхом порівняння за контрастом і шляхом взаємодоповнюваності персонажів: “Старий граф (Ростов. – Г.К.) не такий вже й простий, тому що доброта його і щирість відтінюються дворушництвом і фальшивою світськістю князя Василя, суворістю старого Болконського; стареча безпомічність надолужується справжньою життєвістю його трьох дітей; марнотратство пробачається йому любов’ю до нього дворових і сімейних, самовідданістю Наталі, коли вона все віддає у момент виїзду із Москви” [10, с. 132–133]. Не важко помітити, що всі стосунки між персонажами роману вибудовані з прекрасним відчуттям гармонії.

Наведені приклади переконують, що відчуття гармонійності – один із важливих факторів, який зумовлює оптимальність творчих вирішень. Потрібно, вочевидь, завжди мати на увазі, що відчуття цілісності – це відчуття гармонійності.

Оптимальність того чи іншого художнього вирішення (а кожне таке вирішення пов’язане з художнім *прийомом*) найкраще оцінювати, виходячи із міри його *функціональності*. У свою чергу функціональність художнього прийому визначається ступенем його участі в реалізації художнього завдання, що стоїть перед твором.

Питання, яке розглядаємо, – завжди актуальне для кожного, кому належить оцінювати літературний твір. Уже давно вважається абсолютно істинним положення про доцільність всього, що містить у собі високохудожній твір. Сподіваємось, що порівняння твору з живим організмом найчастіше виникає у той момент, коли розкривається доцільність його внутрішньої організації. Таке зіставлення досить корисне для розуміння художнього твору як системи, що “зосереджена” на досягненні певної мети. Ось приклад доцільної, оптимальної побудови живого організму, яку корисно порівняти з оптимальною організацією художнього твору: “Візьмемо, наприклад, організм більшості птахів, у якому буквально всі органи підпорядковані тому, щоб забезпечити його вільний політ. Крило і добре розвинені м’язи, які забезпечують його рух, порожнина у кістках, що полегшує його вагу, особлива побудова легень – наявність у них повітряних мішечків, – обтічні форми тіла, висока активність серця і сильно розвинений мозочок, який забезпечує регуляцію складних рухів птаха у повітрі, і т.п. – все це показник системної цілісності, гармонії організму, взаємозв’язку всіх його частин, їх підпорядкованості, служіння цілому” [2, с. 95]. Структура високохудожнього твору так само, як і структура живого організму, здатна вразити своєю *доцільністю*. Щоправда, багато з того, що дійсно у творі доцільне, а отже, і

функціональне, далеко не завжди можна виявити звичними засобами аналізу.

Цінні “методичні вказівки” щодо способів дослідження функціональності власне “змістових” прийомів знаходимо у висловлюваннях Л. Толстого, які, до речі (якщо їх зібрати і узагальнити), здатні скласти обґрунтовану концепцію цілісності літературного твору. Головну думку цієї концепції склало б таке відоме висловлювання геніального митця: “Якщо я хотів би сказати словами все те, що мав за мету висловити своїм романом, то повинен був би написати роман той самий, який я написав спочатку. І якщо короткозорі критики думають, що я хотів описати тільки те, що мені подобається, як обідає Облонський і які плечі у Кареніної, то вони помиляються. У всьому, майже у всьому, що я писав, мною керувала потреба *зібрання думок*, зчеплених між собою для вираження себе; але кожна думка, виражена словами окремо, втрачає свій смисл... якщо береться одна і без того зчеплення, в якому вона знаходиться. Саме ж *зчеплення* обумовлене не думкою (я думаю), а чимось іншим, і виразити основу цього зчеплення словами не можна, а можна тільки через посередність слів, описуючи образи, події, стани” [11, с. 785]. У цих словах вагому методичну цінність має кожний нюанс думки. Підтверджується дуже важлива теза про необхідність при аналізі художньої тканини твору спиратись на *презумпцію художньої доцільності* його елементів. Така презумпція, пише Д. Ліхачов, – це, “якщо хочете, методичний принцип, з якого повинен виходити і фактично завжди виходить дослідник у своєму аналізі” [8, с. 9].

Зовсім інше питання, якими методами аналізу слід користуватися, щоб підтвердити чи, навпаки, не ствердити художню доцільність того чи іншого прийому. Відповідь на нього знаходимо у другій частині висловлювання Л. Толстого. Кожний елемент тексту, пише він, повинен перебувати у “зчепленні” (тобто у зв’язку) з іншими. Що більше виявиться таких зв’язків, то надійніше буде підтверджена презумпція доцільності даного елемента. Приклади виявлення таких зв’язків також знаходимо у Л. Толстого, який говорив з приводу останніх розділів роману Г. Сенкевича “Сімейство Поланецьких”: “У героїні заболіли зуби, я відразу дивлюсь у перспективу, що з цього вийде – виявляється, нічого. І це автор дає риси реалізму” [5, с. 157]. Тут виявлена відсутність найбільш простих, “мікросюжетних”, причинно-наслідкових зчеплень. (Звичайно, між значущими сюжетними подіями такі причинно-наслідкові зв’язки суттєвіші).

Але не можна обмежуватися лише виявленням подібних зв’язків. Необхідно йти далі – показати, як зчеплення кількох елементів “працює” на створення того, що не може бути логічно висловленою думкою, а є, на думку Л. Толстого, “*чимось іншим*”, що можна виразити тільки “за допомогою слів, описуючи образи, події, положення”. Гадаємо, Л. Толстой говорить про явище, яке називаємо *художнім смислом*. У всій повноті він

може існувати тільки в образно-чуттєвому, конкретному бутті – тобто він втілений у все те, що складає “тканину” художнього твору. “Образи, події, стани”, про які говорить Л. Толстой, – це мова, що виражає художній смисл. І цій мові нема адекватних заміників. Чим багатший і багатогранніший художній смисл – тим його важче перекласти на понятійну мову. Всі, без винятку, образи, події, ситуації “Анни Кареніної” були необхідні письменнику для якомога повнішого вираження художнього смислу. Його осягнення можливе у тому випадку, якщо вдасться зрозуміти логіку зчеплення образів, подій, ситуацій, зображених у творі. Чому, з якою метою введено той чи інший образ, вибрано те чи інше сюжетне вирішення? Чи існує якийсь один *принцип добору* всього того, що складає “тканину” твору? А якщо й існує, то в чому він полягає? Що змушує письменника дотримуватися власне цього принципу? Відповіді на всі ці питання наблизять нас до точного розуміння головного смислу художнього твору, на вираження якого “працює” вся його виражальна система.

Л. Толстой вважав, що завдання інтерпретатора твору якраз і полягає в тому, щоб пояснити логіку зчеплення всіх змістових елементів твору, а отже, і пояснити його головний смисл: “... для критики мистецтва потрібні люди, котрі б розкривали безглуздя пошуків думок у художньому творі і постійно спрямовували б читача у тому безконечному лабіринті зчеплень, в якому і полягає сутність мистецтва, і до тих законів, які обумовлюють ті зчеплення” [12, с. 785].

Якщо зможемо відкрити логіку зчеплень, то отримуємо критерій, за допомогою якого підтвердиться (або не підтвердиться) художня доцільність того чи іншого елемента твору. Одночасно матимемо можливість визначити ступінь функціональності цього елемента, тобто зможемо відповісти на питання про його роль у створенні художнього смислу. Для цього потрібно виявити, чи з’явився цей елемент згідно з діючим у творі законом зчеплення, чи його поява випадкова, а отже, і не обов’язкова. У цьому, на нашу думку, і полягає сутність методики підтвердження (чи не підтвердження) художньої доцільності елемента твору.

Усе сказане безпосередньо стосується проблеми виявлення оптимальності в організації твору. Адже далеко не завжди вдається визначити, як власне той чи той елемент “працює” на кінцевий результат. До того ж треба мати на увазі, що надто очевидне намагання елемента показати свою присутність у такій “роботі” є антихудожнім фактором. Бо ж скільки разів доводиться зустрічатись із “штучними”, робленими творами, у процесі сприймання яких легко здогадатися, коли “вистрелить рушниця”. Як завжди, у такій літературі деталі одверто “працюють на ідею”. “Штучні” твори не породжують багатогранний і безконечний у своїй глибині художній смисл.

У високохудожньому творі функціональність елементів, їхня спрямованість на кінцевий результат завжди прихована. Передусім чергу це характерно для творів, що відображають життя “у формах самого життя”.

Оптимальне сполучення всіх елементів відбувається не тільки під час безпосереднього написання твору, коли автор постійно шукає оптимальні вирішення. Уже давно помітили, що велика, а в окремих випадках й основна частина роботи з оптимізації внутрішньої структури майбутнього твору відбувається в період визрівання задуму. Тут не обійтися без свідчень самих письменників. Можливо, найбільш переконливе з них належить Л.Толстому: “Я нудьгую і нічого не пишу, а працюю тяжко, – пише він у листі до О. Фета. – Ви не можете собі уявити, якою важкою для мене є ця попередня робота глибокої оранки того поля, що його я змушений засівати. Обдумати і передумати все, що може трапитись із всіма майбутніми людьми наступного твору, дуже великого, і обміркувати мільйони можливих сполучень для того, щоб вибрати з них 1/1000000, страшенно важко. І цим я зайнятий” [6, с. 49]. Вибрати один варіант із мільйона можливих – це, звичайно, домагатись оптимального вирішення.

Деякі вчені приділяють увагу так званому *якісному стрибку*, який відбувається тоді, коли в процесі довгого і важкого визрівання задуму художник знаходить єдино можливі, оптимальні поєднання всіх частин і елементів майбутнього твору. Момент цілісного бачення ще не народженого твору митці дуже часто кваліфікують як *щасливе творче осяяння*.

З особливою переконливістю про момент творчого осяяння, завдяки якому мистецький твір (у даному випадку художній фільм «Дзеркало») набув цілісності, а значить і довершеності, говорить кінорежисер Андрій Тарковський: фільм «монтажувався з величезними труднощами: існувало близько двадцяти варіантів монтажу картини [...]. Часом здавалося, що він уже зовсім не змонтується, а це означало б, що при його зніманні були допущені серйозні прорахунки. Фільм не тримався, не хотів ставати на ноги, розсипався на очах, в ньому не було ніякої цілісності, ніяких внутрішніх зв'язків, обов'язковості, ніякої логіки. І раптом одного чудового дня, коли ми знайшли можливість зробити ще одну, останню розпачливу спробу, – картина з'явилася. Матеріал ожив, частини фільму почали функціонувати взаємопов'язано, немовби поєднані єдиною кровоносною системою, – картина народжувалася на наших очах під час перегляду цього остаточного монтажного варіанту» [11, с. 60].

Секрет походження якісного стрибка пов'язаний із підсвідомою сферою митця. Відомий болгарський учений М. Арнаудов, відображаючи загальноприйнятий у психології творчості погляд, пише, що багато моментів визрівання задуму приховані від свідомості. При цьому відомий тільки “керівний настрій”, що визначає тільки загальний хід роботи підсвідомості. У результаті “неочікувано, але як бажаний гість, з'являється

загальне уявлення, цілісне бачення, яке в зародку містить всі головні частини майбутнього художнього твору” [1, с. 468].

Не треба, звичайно, думати, що всі творчі вирішення визрівають підсвідомо. Велика, а то й переважна їх частина з’являється досить усвідомлено і вмотивовано. Але якась частка найважливішої роботи, пов’язаної перш за все із зародженням цілісного бачення майбутнього твору, відбувається у підсвідомості митця. Головне в такій неусвідомленій фазі зародження твору – становлення взаємоузгодженості всіх його частин і компонентів. Треба враховувати, що ця надзвичайно складна “комп’ютерна” робота вимагає високої обдарованості митця. В образній формі про це свідчить Гр. Тютюнник: “Літературний матеріал повинен злежатись в мені, як сіно в стіжку, щоб кожна стеблина пропахла ароматом іншої” [3, с. 468]. Якщо матеріал належним чином не визрів, якщо змістові і формальні компоненти майбутнього твору не досягнули певної взаємоузгодженості, тобто якщо не з’явилося *відчуття цілісності*, – Гр. Тютюнник не приступав до написання твору. Така взаємоузгодженість внутрішніх компонентів, що складалась у підсвідомості письменника, у значній мірі зумовлювала його майбутню оптимальну організацію.

Щойно йшлося про речі, які фактично перебувають у центрі уваги синергетики як науки про самоорганізацію складних систем. Слова Л. Толстого про необхідність вибирати один варіант з мільйона можливих є прекрасною ілюстрацією до таких базових понять синергетики як *хаос*, *біфуркація*. Письменник по суті характеризує зону біфуркації, у межах якої відбувається формування сталої, уже оптимізованої структури – структури-атрактора. Вихід із хаосу, із зони біфуркації є початком етапу творення нової системно організованої цілісності, що набуває при цьому енергетичної потужності. Звідси і висновок, що *процес оптимізації усіх без винятку поетикальних вирішень, здійснюваних у процесі творення художнього тексту, є процесом його енергетизації*.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що поняття оптимальної організації є одним із найважливіших інструментів аналізу і оцінки художності літературного твору, який, на жаль, ще рідко застосовується в літературно-критичній практиці.

Пропонована методика аналізу літературного твору на предмет його оптимальної організації потребує подальшої серйозної наукової розробки. Але й вже зараз, прагнучи об’єктивно оцінити художність літературного твору, її слід використовувати під час критичного аналізу. А читачам, які прагнуть глибше ознайомитись із “секретами” художності, розуміння принципів оптимальної організації літературного твору допоможе розвинути своє уміння насолоджуватись прекрасним в літературі і мистецтві.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнаутов М. Психология литературного творчества. – М.: Прогресс, 1970. – С. 468.
2. Афанасьев В. Мир живого: системность, эволюция, управление. – М.: Политиздат, 1986. – 334 с.
3. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. – 496 с.
4. Ги де Мопассан. Полн. собр. соч.: В 12 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 9. – 480 с.
5. Ковалёв В. Л. Толстой о художественности произведений искусства // Теория и история литературы: К 100-летию со дня рождения ак. А.И. Белецкого. – К.: Наука, 1985. – 432 с.
6. Лев Толстой про мистецтво. – К.: Дніпро, 1979. – 320 с..
7. Литературная энциклопедия. – М.: Коммунистическая академия, 1929. – Т. 2. – 768 с.
8. Лихачёв Д. Поэтика повторяемости // Русская литература. – 1984. – №2.
9. Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. – 1987. – №4.
10. Рыбникова М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – 248 с.
11. Тарковский Андрей. Уроки режиссуры: учебное пособие. – М.: ВИППК, 1992. – 92 с.
12. Толстой Л. Собр. сочинений: В 22 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 17–18. – 911 с.
13. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. – М.: Наука, 1973. – 205 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: аналіз літературного твору.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА. “ЛІСОВА ПІСНЯ”: ВЗАЄМОДІЯ ЦІННОСТЕЙ

Василь МАРКО (Кіровоград)

Вірю в правду свого ідеалу.

Леся Українка

Воля, краса, кохання, здібності, ідеали — навколо цих та інших цінностей формуються позиції персонажів “Лісової пісні” Лесі Українки, будуються взаємини між ними. Уводячи романтичну натуру до сфери побуту, проникаючи до глибин підсвідомості героїв, авторка досягає художньої правди, над якою час не має влади. З погляду взаємодії цінностей інтерпретуються образи Мавки й Лукаша, їхнього трагічного кохання.

Ключові слова: цінності, ідеали, взаємодія.

Freedom, beauty, love, talents, ideals – around these and other values the attitude to life of the characters of “The Woodland Song” by Lesya Ukrainka is being formed, the interaction between them is being built. Comparing the romantic self with the mode of life, penetrating the depth of characters' subconsciousness the authoress reaches the artistic truth over which the time is powerless.

Key words: values, ideals, interactson.

Чорновий варіант “Лісової пісні” Леся Українка завершила 25 липня 1911 року. Оскільки чистового варіанта не знайдено, дату закінчення роботи над ним визначають опосередковано, за листом авторки до сестри Ольги: 8 жовтня 1911 року [8, с. 252]. Отже, попереду сторічний ювілей геніального творіння Лесі, драми-феєрії “Лісова пісня” – справжньої енциклопедії українського духу. Було б добре, якби ми провели 2011 рік під окликом цього світлого ювілею.

Дослідники зосереджувалися на соціологічних, міфологічних, власне художніх, гендерних, психоаналітичних аспектах “Лісової пісні” Лесі Українки. Останнім часом активізувалась увага до давніших праць М. Драй-Хмари [5], В. Петрова [7]. А з найновіших виділю інтерпретації “Лісової пісні” В. Агеєвої [1, с. 195–215], Т. Гундорової [3, 58–80], О. Забужко [4, с. 231–290], Н. Зборовської [6], Л. Скупейка [8, с. 7–225]. Лесина драма-феєрія, як і кожен геніальний твір, невичерпна: поміняєш головний код чи кілька другорядних – і вся художня система твору та окремі її складники набувають нового концептуального звучання або заграють новими відтінками.

Стало традицією визначати матеріал, зображений у “Лісовій пісні”, як світ природи і світ людини. Однак ця думка потребує уточнення. У драми-феєрії зображені дві складні системи, які суперечливо, драматично, а не раз і трагічно взаємодіють. Світ людини представлений образами дядька Лева, його небожа Лукаша, сестри, а також Лукашевої матері, Килини та її дітей. Лукаш із матір'ю перейшли до Лева з далеких “борів соснових” [9, с. 265], молода вдова Килина з двома дітьми вийшла заміж за Лукаша з недалекого села. Усі вони різні особистості, зі своїми долями, досвідом та звичками, різними системами цінностей, через те поміж ними виникають непорозуміння й конфлікти.

Світ природи (так назвемо його умовно) також неоднорідний. По-перше, це світ лісу, реальних дерев, трав, озера, струмка, нивки, корів, коней, пір року; по-друге, це світ фантастичних (міфологічних, казкових) персонажів, яких витворила свідомість людини у процесі історичного освоєння довкілля, наділила їх певними рисами й населила ними це довкілля (Лісовик, Мавка, Русалка, Той, що греблі рве, Перелесник, Куць та ін.). Тож мені здається, що основний конфлікт Лесиної драми-феєрії гносеологічний, породжений суперечностями пізнання людиною світу й самої себе. За всіма перипетіями твору – це особливо помітно, коли простежуєш допрацювання тексту письменницею, – відчувається, як вона долала гносеологічні труднощі, ідеальне розв'язання котрих довго виношувала; як досягала художньої довершеності свого твору. У такому разі проблему *людина і природа* можна вважати лише першим шаром “Лісової пісні”. Глибинний її шар – то людські проблеми: взаємодія ідеального і буденного світів. Для “чистоти” експерименту авторка втілила свій задум у неоромантичній моделі з паралелями схожих і відмінних рис.

Отже, взаємодія двох окреслених систем – головна проблема твору. Майже кожен учасник процесу взаємодії має відмінний вектор прикладання своєї сили. Це визначило деякі особливості поетики драми, зокрема наявність діалогів-з'ясувань і монологів-програм, де, як в ідеологічній драмі, на перше місце виходять позиції, цінності, ідеали персонажів. Навколо них іде боротьба (чиняться шкода, помста), примирення або його пошук, найвищим щаблем якого могла б стати “ідеальна комунікація” [3, с. 71–80].

Хочу наголосити: з яких позицій не візьмемось за тлумачення Лесиного твору, кожен код буде частковим. Але всі вони тяжіють до категорії цінностей. І тоді неминуче постає питання про співвідношення, взаємодію цінностей. Найбільш прийнятні форми взаємодії: обмін зобов'язаннями, як у дядька Лева й Лісовика, й обмін цінностями, як у Мавки й Лукаша. Леся Українка так майстерно будує взаємини, психічні стани персонажів та їхні зміни, що читач весь час перебуває в напрузі. Текст драми вмістив такий багатий людський досвід, такий високий вияв мистецького таланту авторки, що забуваєш про всю умовність художнього світу твору, починаєш жити в ньому, приміряти образи персонажів на власну долю. Гра фантазії поетеси стала такою художньою правдою, яка з часом не тільки не тьмяніє, а відкривається новими гранями, бо Леся справді вклала в “Лісову пісню” “те, що не вмирає”.

Одна з найвищих гідностей Лесиного твору – поданий рівень загальнолюдських цінностей. Із цих позицій взаємини персонажів можуть бути прочитані не лише в системі взаємодії двох світів, а й у ракурсі глибинної, екзистенційної сутності людини, приреченої на трагізм існування. Найщиріші прагнення призводять до наслідків, протилежних намірам, а за здобуті цінності, як Лукашеві й Мавці, доводиться платити найвищою мірою.

Придивімося пильніше до тих позицій, на яких стоять персонажі “Лісової пісні”. У межах головної проблеми взаємодії різних сил двох систем можна виділити цінності, навколо яких ведеться найгостріша полеміка: кохання, краса, врода, талант, здібності, вірність, воля, прощення/помста, життя/смерть/безсмертя.

Коректна розмова Лесі Українки про найважливіші загальнолюдські проблеми стала можливою завдяки присутності у творі високого гуманістичного ідеалу, який, за естетичними законами модернізму, авторка ставить на вершині піраміди всіх цінностей.

У цьому вимірі форсовані радянським літературознавством класові проблеми, приватновласницька психологія не є першопричиною зовнішніх і внутрішніх конфліктів та страждань персонажів. На перше місце виходять відступи від ідеальних цінностей, вироблених історичним досвідом народу й заповіданих Богом. Авторка чітко визначає серцевину суперечностей головних персонажів “Лісової пісні”. Лукаш, за словами проникливої

Мавки, не може “своїм життям до себе дорівнятись” [9, с. 307]. Коли Лісовик бачить, як Мавка страждає після розриву з Лукашем, він робить висновок, що вона зрадила себе, “покинула високе верховіття / і низько на дрібні стежки спустилась” [9, с. 324]; була наче “лісова царівна / у зорянім вінку”, а стала подібна до “служебки, зарібниці” [9, с. 325]. Мати й Килина, умовно кажучи, порушили “закони дядька Лева”, що передбачали мудре ставлення до природи, розуміння її сил, духів лісу; за теорією К.-Г. Юнга, вони дали змогу Тіні заволодіти собою, і, як наслідок, їхні вчинки неминуче повертаються лихом. Мати заради прагматичної доцільності дає зрубати заповідного дуба – і накликає на себе помсту лісових сил. Килина словом-прокляттям несподівано перетворює Мавку на вербу, хоче її зрубати – і Перелесник відомстив Килині пожежею.

Чи є в драмі власне соціальні проблеми? Так. Але вони подані опосередковано: на рівні безбатьківства і вдівства. Цей мотив прозвучав уже в пролозі. Потерчата, уособлення душ загублених діток, скаржаться: “Убога наша хатка, / бо в нас немає татка...” [9, с. 252]. Безбатьківство спіткало Лукаша, діток Килини. Вдовиної долі зазнали Лукашева мати, Килина. Авторка так будує долі цих жінок, що вони знаходять прихисток в інших родинах, але не звільняються від влади Тіні, і їхнє сюжетне життя завершується втечею в невідомість.

Наскрізною акцентацією поетка возвеличує один із фундаментальних принципів людського співжиття – волю. Це слово як кодове звучить у мовленні багатьох персонажів, здобуваючи особливі нюанси, зумовлені їхніми характерами. Волю відчують і дорожать нею передусім фантастичні істоти, бо на людських стежках, на думку Лісовика, “не ходить воля” [9, с. 266]. Той, що греблі рве в першій же репліці проголошує волю як ідеальну величину, вкладаючи у формулу “весняна вода, як воля молода” [9, с. 251] всю пристрасть своєї анархічної вдачі. “Я – вільна! / Я вільна, як вода” [9, с. 258] – захищає свою позицію Русалка, водночас виявляючи її близькість до ідеалу Того, що греблі рве. Водяник прагне рівноваги у своєму водному царстві: “В моїй обладі / вода повинна знати береги” [9, с. 259].

Мавка також любить волю: до неї привчив Мавку Лісовик, бо сам “звик волю шанувати” [9, с. 266]. Мавка не переймається застереженнями старого, що воля може пропасти, коли вона, лісовичка, задивлятиметься на людських хлопців. “Ну, як-таки, щоб воля – та пропала? – дивується Мавка. – Се так колись і вітер пропаде!” [9, с. 266]. Знайомство зі світом людей переконує її, що взаємини з ними набагато складніші, аніж ті, до яких вона звикла в лісі. Через те для Мавки повною несподіванкою стала власна готовність до помсти Килині як суперниці. Новими для Лесиної героїні стали її зізнання в критичних ситуаціях: “...сама я не маю вже волі” [9, с. 330] – переконує вона Русалку Польову, коли та просить не жати жита й не губити її краси; “...муку свою люблю...” [9, с. 330] – захищається Мавка

від Марища, що запрошує її до “твердині тьми й спокою” [9, с. 329]. Несумісність романтичних поглядів Мавки й прагматичних Килини авторка демонструє навіть на рівні рими. На кинуте Килиною звинувачення: “Ти божевільна!” – Мавка в стані напівсну / напівпритомності промовляє: “Вільна я, вільна...” [9, с. 341] – засвідчуючи принциповість своєї позиції. Зосереджуючись на складних, суперечливих переживаннях персонажів, Леся Українка поглиблювала свою художню концепцію людини, зміцнюючи її гуманістичну основу. Через те зображення складних натур вело не до розгубленості, а до розуміння й прийняття *іншого*, що є найвищим виявом людинолюбства.

У фарватері взаємодії різних світів протікає історія кохання Лукаша й Мавки. Поруч із коханням у творі актуалізуються краса, врода, талант. Саме вони через інтерес до *іншого* та його пізнання створюють у “Лісовій пісні” захопливу атмосферу молодості, жаги, вічного пориву до ідеалу. Н. Зборовська докладно розкодує цей сенс твору Лесі Українки: “...Лісова пісня – це драма про любов. Про любов в її космогонічному сенсі. Мова іде про Простір Життя як Простір Еросу. У його широкому язичницькому розумінні” [6, с. 97].

Прислухаймось, як про красу говорять різні персонажі й сама авторка. Своє захоплення Тим, що греблі рве Русалка мотивує його вродою: “Але ж він *вродливий!*” [9, с. 260]. Перше, чим поцікавилася Мавка, коли почула про Лукаша, також була його врода: “Він певне *гарний!*” [9, с. 265]. Подаючи портрет Лукаша, і поетеса акцентує увагу на його привабливості: “... дуже молодий хлопець, гарний, чорнобривий, стрункий, в очах ще є щось дитяче...” [9, с. 261]. Зовнішній вигляд Мавки, на яку дивимось запитливо-здивованими очима Лукаша, обрамлено її двома репліками, зверненими до хлопця. Перша спонукає його придивитися до лісовички: “А бачити хотів?” – і ми разом з Лукашем перводимо погляд із загального вигляду Мавки (“зовсім така, як дівчина... ба ні, хутчій, як панна”) на її білі руки, тоненький стан. Цнотливий погляд Лукаша найпильніше зупиняється на очах дівчини: “А чом же в тебе очі не зелені?! (Придивляється) / Та ні, тепер зелені... а були / як небо сині... О! Тепер вже сиві, / як тая хмара... ні, здається, чорні / чи може карі...” [9, с. 267]. Колір очей Мавки змінюється, як і її настрій, виявляючи абсолютну щирість дівчини. Лукаш цього не розуміє, через те не йде далі здивування: “Ти таки дивна!” Але Мавці того мало. Провокативним запитанням вона спонукає й хлопця до одвертості: “Чи гарна ж я тобі” [9, с. 267]. Лукаш до одвертості не готовий. На перешкоді стала суперечливість його натури. Йому страшно, коли Мавка “очима в душу зазирає” [9, с. 289] й помічає, що в Лукаша “голос чистий, як струмок, / а очі – непрозорі” [9, с. 289]. У цьому полягає одна з причин конфлікту між Мавкою й Лукашем.

Їхні взаємини розвиваються бурхливо й проходять кілька етапів: знайомство – захоплення здібностями одне одного й уходження до світу

двох – випробування побутом – випробування за межів'ям , тобто царством Того, що в скалі сидить (Мавка) і вовкулацтвом (Лукаш), – прокляття Мавки Килиною – усвідомлення і вияв нових якостей головними персонажами. У межах названих етапів наявні менші щаблі, проходження яких поглиблює взаємне пізнання Мавки й Лукаша, ускладнює світ їхніх емоцій.

Взаємини Лукаша і Мавки можна розглядати двома планами: з одного боку, як взаємодію відмінних натур, представників різних світів – міфологічного і реального, які головним чином утілюють різні ступені свободи вибору; з другого боку, як зіткнення поетичної особи (“високої душі”) з побутом (“болотом буденного людського життя” [7, с. 145]). Останнє виступає як вічна загальнолюдська проблема. Леся Українка ускладнила її процесом здобуття Мавкою нової якості – людської душі. На цьому шляху дівчина пройшла випробування любов'ю/ненавистю, прощенням/помстою і найголовнішою тріадою – життя/смерть/безсмертя. За головний здобуток (“ти душу дав мені” [9, с. 356]) вона платить смертю тіла. Але, як частина загального колообігу природи, воно стане складником безсмертя героїні: “стане початком тоді мій кінець” [9, с. 356].

У розділі монографії “Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки”, присвяченому аналізу взаємин Лукаша і Мавки, Л. Скупейко актуалізує категорію *одкровення* [8, с. 117–145]. Справді, і пісня Лукашевої сопілки для Мавки (“Весна ще так ніколи не співала...” [9, с. 264]), і слово Мавки про зимові сни для Лукаша (“Як ти говориш...” [9, с. 270]) стали для кожного з них відкриттям нового світу. За мовленням дівчини Лукаш відчув її поетичну душу, хоча конкретніше оцінити її мовлення не може. Мавка ж виявляє жіночу мудрість і турбується передусім, чи Лукашеві “так добре?” [9, с. 270]. Після схвального жесту хлопця Мавка піднімається ще на один щабель мудрої щедрості, ставлячи Лукашеву гру на сопілці вище за своє слово: “Твоя сопілка має кращу мову” [9, с. 271].

Після знайомства й взаємовідкриття здібностей починається входження молодих людей у *світ для двох*. Щоправда, Мавка й Лукаш не цілком рівними стають на поріг храму кохання. Мавка вже має досвід залицянь лісових мешканців: “танці, жарти та зальоти!” [9, с. 275]. А Лукаш тільки з Мавкою здобуває перший парубоцький досвід: “Я не любився / ні з ким ще зроду. Я того й не знав, / що любові такі солодкі!” [9, с. 290]. Тож лісова дівчина веде перед у їхньому любовному дуєті.

Уходження до світу кохання приносить Лукашеві та Мавці нові емоції, нові відкриття, повертаючи до них весь світ невідомими гранями. Лукашева гра на сопілці відкриває дівчині душу хлопця, а водночас зароджує несвідоме прагнення самій мати людську душу: “Вийму, вийму! / Візьму собі твою співочу душу...” [9, с. 290].

Зображуючи взаємини Лукаша і Мавки, Леся Українка подає кілька дивовижних штрихів, які переймають образ Мавки за різних обставин,

щоразу здобуваючи нові семантичні відтінки й засвідчуючи проникливість героїні. Маю на оці, передусім сцену, коли Мавка гойдається на вітті берези й слухає гру Лукашевої сопілки. У цьому епізоді активізується принцип паралельної дії. Під гру сопілки Мавка промовляє слова: “Як солодко грає, / як глибоко крає, / розтинає білі груди, серденько виймає!” [9, с. 271]. Вони точно передають досі невідомий їй стан, епітет “солодко грає” переносить свою семантику на вислови “глибоко крає”, “розтинає білі груди”, “серденько виймає”, що створює ефект оксиморонності всього виразу (оксиморонне поле). А в ремарці паралельно подаються зміни в природі: “На голос сопілки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа, біліє цвіт калини, глуд соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти” [9, с. 271].

Осягаючи свій новий емоційний стан, Мавка виявляє пророчий дар, інтуїтивно передчуваючи трагедію, яку їй доведеться пережити через кохання до Лукаша. Наведені вище слова Мавки “Як солодко грає...” згодом повторяться в магічному варіанті, як голос сопілки, зробленої з верби, на яку Килина перетворила Мавку. Щоправда, у мовлених сопілкою словах, які ситуативно є голосом Мавки з потойбіччя, наявна істотна відмінність: романтичний епітет “білі груди” зредуковано, замість слова “білі” вжито нейтральне слово “мені”. У результаті нової ситуації й словозаміни оксиморонність вражливої репліки Мавки притлумлено, натомість активізується семантика болю, страждання. Як наслідок, самохарактеристика Мавки стає кодом її трагічної долі, так тонко відчуті дівчиною ще на зорі знайомства з Лукашем.

Кодовий зміст слів “глибоко крає”, “розтинає” відгукнеться і в останньому діалозі Мавки й Лукаша. На цей час дівчина вже пережила страхіття зради, побувала у володіннях Того, що в скалі сидить, втратила тіло й перетворилась на “легку, білу, прозору постать, що з обличчя нагадує Мавку” [9, с. 350]. Але не зчерствіла серцем. У її словах, звернених до Лукаша, звучить прийняття долі як неминучості, трагедії – як радості, бринить вдячність коханому за здобуту нову якість – душу: “...ти душу дав мені, як гострий ніж / дає вербовій тихій гілці голос” [9, с. 356]. Дівчина усвідомила й прийняла істину, яка закілчилась у словах “крає”, “розтинає”, промовлених ще під час першої зустрічі з Лукашем: як “вербова тиха гілка” без “гострого ножа” не може здобути “голос”, тобто стати сопілкою, так Мавка без кохання Лукаша не могла здобути душу. Отже, від складних емоційних станів через магічно оприявнений біль до трагічної істини – такий шлях проходить Мавка, втілюючи ідею “екзистенціального уґрунтування людського в житті, а не поза ним” [2, с. 267].

Зображуючи стосунки Мавки й Лукаша, авторка зосереджується на їхньому випробуванні побутом. Тут зішлись різні практики життя, найістотніші цінності. Усі вони подані крізь свідомість Мавки, в наслідок

чого вона стає мірою тих цінностей. Бо сама має “серце не скупе, що скарбів... / своїх не криє” [9, с. 308]. У Лукашеві відкрила “цвіт душі”, “від папороті чарівніший – / він скарби т в о р и т ь, а не відкриває”. У Мавки “мов родилось друге серце”, коли вона той цвіт пізнала [9, с. 306]. Дівчина глибше за Лукаша розуміє сенс їхніх стосунків: “...я тебе за те люблю найбільше, / чого ти сам в собі не розумієш, / хоча душа твоя про те співає / виразно-широ голосом сопілки...” [9, с. 307]. Мавка високо цінує одержані від Лукаша “дари... / неміряні, нелічені...” [9, с. 309]. У цій же репліці Мавки авторка висловила фундаментальну тезу про психологічні основи обміну цінностями: “Ти дав мені дари, / які *хотів*, які були й *мої*...”. Суть цієї тези така: чужий досвід тільки тоді може бути засвоєний, коли для нього є власний емоційний чи інтелектуальний ґрунт. Серед звичних голосів весни Мавка вирізнила новий звук Лукашевої сопілки, бо, очевидно, була внутрішньо готова до цього. Припустімо, Лукаш із сопілкою не прийшов би до лісу. Мавка й надалі брала б участь у звичних “сезонних” ігрищах з Перелесником і не знала би драм і трагедій. Але, зрозуміло, продовжувати думку в такому плані не коректно: без зустрічі Мавки й Лукаша не було б “Лісової пісні”. Отже, маємо приймати закони художнього світу Лесиноного шедевра. У плані нашої розмови виділю ще один штрих: засвоєний досвід не абсолютно тотожний чужому, входячи до нової системи цінностей, він і сам видозмінюється. Для Лукаша гра на сопілці – то спосіб інтуїтивного самовираження, а Мавка засвоєні Лукашеві пісні свідомо буде передавати людям. Але цей аспект взаємодії цінностей виходить за межі побуту.

Серед тлумачень безсмертної історії Лукаша і Мавки виділю позицію В. Агеєвої: “Лісова пісня” – “це трагедія Мавки... Лукаш – це швидше сумна пародія на романтичного персонажа” [1, с. 203]. Визначення “пародія” (навіть з означенням “сумна”) не адекватне художньому світові твору, бо це об'єктивно принижує й Мавку. Насправді в “Лісовій пісні” розігрується трагедія двох персонажів, близьких, цікавих одне одному – й істотно відмінних. За спостереженням О. Забужко, вони “хіба одне в одному можуть віднайти опертя для духовного «стрибка»” [4, с. 261]. Обоє – Мавка за музикою Лукаша, Лукаш за словом Мавки – відчували невідомий їм світ, який їх привабив. Але в процесі зближення все помітнішою стає різниця між ними. Тож придивімось пильніше до тонких ходів авторки при зображенні головних героїв “Лісової пісні”. Так, Мавку захопив світ, що відкрився їй за грою Лукаша. Однак вона не знала, що світ Лукаша постав перед нею в ідеальному вигляді, який не просто обо й неможливо буде розпізнати за побутовим рівнем життя Лукаша та його родини. Мавка активно прагне сягнути ідеального Лукашевого світу – і, як наслідок, здобуває душу (“ти душу дав мені”). Незважаючи на всі страждання, вона відчувається рівною з людьми, у яких сам Бог вдихнув душу, відчувається

щасливою, про що свідчить її останній монолог, сповнений високої художньої правди.

Лукаш інший: він творить ідеальний світ на підсвідомому рівні. За своєю природою музика підноситься над побутом. Цю особливість відчувають і Лукаш, і його мати. До того, Лукаш відчув *інакшість* Мавки. І все ж уводить її до свого світу. З його обов'язками, принципами взаємин. Де ідеальне йде другим планом. Такий крок виявився конфліктним. І в критичну хвилину Лукаш відвертається від Мавки, від світу, який відкрив за її словами, бо сам не може “своїм життям до себе дорівнятись” [9, с. 307]. Але це ще не вся правда образу персонажа та його взаємин із Мавкою. Авторка показує, що інтерес Лукаша до краси, активізований Мавкою, не зник. Він жив у героєві на підсвідомому рівні. І місточок до ідеального світу прокладе музика – остання гра Лукаша на сопілці. Але докладніше скажу про це далі.

Наступний етап стосунків Лукаша і Мавки – випробування *за межів'ям*. За зраду Мавки Лісовик помстився Лукашеві, перетворивши його на вовкулаку, а Мавка повернула йому людський образ: “...слово/ уста мої німії оживило, / і я вчинила диво...” [9, с. 332]. Сама ж Мавка з відчаю віддається Тому, що в скалі сидить, а рятує її “спотворений” голос Лукаша-вовкулаки, що “пробився... / крізь неприступні скелі” [9, с. 332]. Ці стосунки між персонажами відбуваються поза сценою. Про них дізнаємося з ретроспективних оповідей Лісовика й Мавки. Після повернення зі світу мертвих Мавці довелося зазнати ще двох перетворень: Килина закляттям перетворила її на вербу, а Перелесник очищувальним вогнем рятує Мавку від Калининої сокири, позбавляючи дівчину тіла.

Побувавши вовкулакою й повернувшись до людського образу, Лукаш зазнав глибинних внутрішніх змін. Про одні він говорить одверто: “Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... / Тепер я мудрий став...” [9, с. 352]. Інші виявляються в нових принципах життя: “А треба / все щось робити?”; “А треба жити?” [9, с. 353]. Щоправда, перша позиція не просто виявляється в творі. О. Забужко запропонувала розглядати останні сцени драми, “легку, білу, прозору постать, що з обличчя нагадує Мавку” [9, с. 356] крізь призму умудреного “відкритого духовного зору” Лукаша [4, с. 266]. А другу позицію Лукаша Л. Скупейко пояснює так: “Його “мудрість” полягає не в тому, що він раптом осягнув абсолютний сенс життя, а в усвідомленні того, що *таке* життя вже втратило для нього сенс” [8, с. 209]. Мені здається, що неточність обох наведених тлумачень полягає в прагненні дослідників вивершити те, що, на їхню думку, авторка не вивершила, хоча про це прямо не пишуть. Повернення Лукаша до попереднього способу життя справді не можливе. Але іншого життя для себе він не відкрив. Звідси – *розгубленість*, що звучить у діалозі з Килиною, посилена питальною інтонацією його реплік. Водночас у багатьох деталях поглиблюється мотив вичерпаності, смерті. Придивімося до цих деталей пильніше. Після повернення Лукашеві

людського образу Мавка помітила в його погляді біль, тугу, каяття “без надії” [9, с. 333]. У розмові з матір'ю Лукаш говорить про летальні сигнали його підсвідомості: “Ви хочете, щоб я не тільки з хати, / а й з *світа геть зійшов?*” [9, с. 347]. У словах Лукашевої Долі мотив неминучої смерті звучить прямо: “...вже чую й бачу, / що загинути мушу” [9, с. 355]. А репліка, адресована Мавці, відкриває внутрішню готовність героя прийняти фатальний кінець: “Ти упирицею прийшла, / щоб з мене пити кров? Спивай!” [9, с. 356]. В останніх реченнях кінцевої ремарки письменниця подає завершальні штрихи сюжетного життя героя: “Лукаш сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому *заплющені*, на устах застиг щасливий усміх. Він сидить без руху. *Сніг шапкою наліг* йому на голову, *запорошив усю постать...*” [9, с. 357]. Для адекватного розкодування тексту твору слід ураховувати всі його складники та їхню взаємодію. Але перед тим, як перейти до аналізу фінальних сцен, хочу звернути увагу на одну деталь, пов'язану з образом “загубленої Доли”: говорячи про безвихідну Лукашеву ситуацію (“*стежка / білим снігом припала*” [9, с. 354]), провіщаючи його трагічний кінець, Доля показує місце, де Лукаш знаходить сопілку. Так символи смерті і безсмертя зустрілися на одному перехресті, після чого авторка подає останню зустріч Лукаша й безтілесної Мавки.

Фінальні сцени, що містять останній діалог Мавки й Лукаша, монолог Мавки й розгорнуту авторську ремарку, композиційно й концептуально завершують “Лісову пісню”. Вони гідні уважного прочитання. Долаючи зону самотності, Мавка щоразу приходиться до Лукаша. Спочатку дівчина усвідомила свою самотність, так би мовити, ретроспективно, коли покохала Лукаша (це закономірний стан усіх закоханих): “Як добре зважити, то я у лісі / зовсім самотня...” [9, с. 274]. Її самотність поглибилась після розриву з Лукашем, бо він для дівчини став цілим “світом, милішим, кращим, / ніж той, що досі знала” [9, с. 287]. Вона не позбулася самотності й тоді, коли здобула душу й відчула власну трансцендентність, – і знову приходиться до Лукаша. Зустріч з Мавкою, яка має незвичайний безтілесний вигляд і, за спостереженням Лукаша, нагадує тінь, мару, приголомшила чоловіка. У ньому прокидається підозра: Мавка прийшла помститися. З його міфологізованої підсвідомості виринає й образ помсти, що узгоджується з ситуацією, – упириця. Поки до Лукаша приходиться усвідомлення ситуації, визріває й рішення: “Спивай! Спивай! (Розкриває груди). / Живи моєю кров'ю! Так і треба, / бо я тебе занапастив...” [9, с. 356]. Н. Зборовська трактує наведені внутрішній і зовнішній жести, як “злий чоловічий відчай” [5, с. 107]. Насправді стан Лукаша має інше підґрунтя: визнання провини перед Мавкою, каяття й готовність прийняти покару за кривду, заподіяну дівчині. Після останньої репліки Лукаша авторка подає таку ремарку: “З невимовною тугою дивиться на неї” [9, с. 356]. Чи цей погляд виражає біль через те, що сталося? Чи, може, благородство? Без цієї “невимовної туги”

був би неможливий і останній жест Лукаша, поданий у фінальній ремарці. Саме цей жест (рух назустріч Мавці) і гра на сопілці, яка знову здобулася на магічну силу, передають його справжню внутрішню сутність.

У відповідь на визнання провини Лукашем Мавка висловлює думку, яку я вже наводив у іншому контексті: “Ні, милий, / ти душу дав мені, як гострий ніж / дає вербовій тихій гілці голос” [9, с. 356]. У фразі “Ні, милий...” утілилася безмежна доброта Мавки, її жіноча мудрість, високий гуманізм авторки. А в останньому монологі Мавка розвіює й самодокір Лукаша, котрий її “тіло збавив” [9, с. 356]. Прозріння героїні авторка кладе на дивовижне слово, яке вмістило розуміння власного безсмертя (“стане початком тоді мій кінець” [9, с. 356]), спосіб подолання трансцендентної самотності (“Будуть приходити люди...” [9, с. 357]), передчуття ідеального єднання з коханим (“Я їм тоді проспівую / все, що колись ти для мене співав” [9, с. 357]). Мавка щаслива з того, що одержаний від Лукаша скарб-пісню може віддавати іншим, множачи радість, усічену для неї фатальною межею, котра відділяла її, Мавку, від Лукашевих ідеалів, до яких дівчина тягнулася з усіх сил і з якими після трагічних випробувань змогла злитися. Але за душу й за радість цього єднання Мавка заплатила смертю тіла.

Після випробування замежів'ям Лукаш відчуває свій новий стан. Але не може висловити його. Через те авторка пише останню ремарку, котра нагадує символістську новелу-шкіц. На прохання Мавки Лукаш грає на сопілці, яка знову здобула магічну силу. На її голос, як навесні, відгукується природа: “...береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмяний зимовий день замінюється в ясну, місячну весняну ніч” [9, с. 357]. Однак між весняною й зимовою картинами оновлення наявна принципова відмінність: перша картина (я її вже наводив) уписується в загальну естетику драми-феєрії, як частина великого дива світу, а друга має психологічне підґрунтя: вона виникає лише перед внутрішнім зором Лукаша, що сидить під березою, й очевидно, замерзає, і це його передсмертне сновидіння.

Центральною фігурою цього видіння є образ Мавки, котра “спалахнула раптом давньою красою у зорянім вінці” [9, с. 357]. Розкодовуючи видіння Лукаша, необхідно висловити кілька міркувань. Перше: сновидіння героя – то невисловлений докір самому собі, то крок до власного ідеалу, яким за життя було знехтувано (“Лукаш кидається до неї (Мавки – В.М.) з покликом щастя” [9, с. 357]), і водночас це крок у небуття. Так можна інтерпретувати складну ситуацію, створену генієм Лесі. Друге: уявний образ весняної Мавки, що виник з підсвідомості Лукаша, належить тільки йому, викликаний його підсвідомим потягом до краси – і Лукаш кидається до Мавки, як до самого себе. Але ж і образ Мавки, її давньої краси, і щастя (“з покликом щастя”) – лише ілюзія. Висока правда авторки в іншому: за цю ілюзію, за збережений у душі ідеал довелося заплатити дорогою ціною – життям. Це надає образу Лукаша трагічного звучання. І в трагізмі образи

Мавки й Лукаша врівноважуються. То чи можна до останнього тулити пародійний пафос? Третє: сновидіння засвідчило істотну переорієнтацію Лукаша. Останній спалах його підсвідомості висвітлив не образ Килини чи корови “турського заводу”, а образ Мавки, якою її побачив тієї весняної ночі, коли вперше відчув у серці кохання, коли захопився красою дівчини, її словом. Отже, у фінальному сновидінні Лукаш зумів “своїм життям до себе дорівнятись” [9, с. 307]. Та правда і в тім, що саме його життя вже миналось.

У драмі-феєрії “Лісова пісня” Леся Українка порушила одну з фундаментальних проблем буття світу – проблему взаємодії цінностей (позицій, прагнень, учинків). Художня реалізація прагматично-побутового рівня реалізації взаємодії сповнена глибокого драматизму, пом'якшувати який можуть, висловлюючись фігурально, ”закони дядька Лева”, що втілюють мудрість віків. Філософський рівень взаємодії, що складався під дією екзистенціалізму, провіщав трагедію. Зняти її можна лише з позиції авторського ідеалу, яким перейнятий твір. У ньому Леся повною мірою зреалізувала свій талант поета і драматурга й дійшла такої художньої правди, що вона стала відкриттям в українському та європейському просторі мистецтва слова.

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Агєєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
3. Гундорова Тамара. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
4. Забужко Оксана. *Notre Dame d'Ukraine*. Українка в конфлікті міфології. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
5. Зборовська Ніла. Хай буде музика! // Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 95–108.
6. Драй-Хмара Михайло. Леся Українка. Життя і творчість // Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35–151.
7. Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. Упоряд. Віра Агєєва. – К.: Факт, 2002. – 224 с.
8. Скупейко Л.І. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006. – 416 с.
9. Українка Леся. Вибрані твори. – К.: Молодь, 1952. – 360 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПРОЗІ АРХИПА ТЕСЛЕНКА

Надія ГАЄВСЬКА (Київ), Максим ЛИНЧЕНКО (Кіровоград)

У статті йдеться про особливості творення жіночого образу в прозі А. Тесленка, акцентується увага на засобах психологізму в означених творах.

Ключові слова: психологізм, епізод, емоційність, жіночий образ, сповідь, ретроспекція.

The article deals with the peculiarities of creating of women's image in prose by A. Teslenko. Attention is emphasized on the means of psychological insight in designated works.

Key words: psychology, episode, emotional, feminine image, confession, retrospection.

Важко відшукати письменника, який не звертався б до жіночого образу. Особливо різнобічна доля жінки, жіночий образ поданий в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. по-новому, як пише Н. Калениченко: «...Героїні зображуються в момент великого душевного збудження, у стані конфлікту з оточенням чи з самим собою, звідси – надзвичайна напруженість і драматизм дії, а відтак і драматизм стилю, засобів зображення, посилюється категорія трагічного в літературі» [1, с. 126].

Невелика за обсягом літературна спадщина А. Тесленка досить вагомо презентує цілу галерею жіночих типів та характерів. Особливо привертає увагу мала проза (оповідання) митця. Вони вражають лаконізмом розповіді, глибоким психологізмом, пластичністю художнього малюнка, надзвичайним ліризмом, щирістю.

Героїні його оповідань – це переважно наймити, сільські пролетарії, що живуть у страхітливих умовах визиску, кривд, приниження, їхні душі сповнені фізичних і моральних страждань, вони тужать за іншим, світлішим, кращим життям, пориваються до нього, виявляють протест проти соціального лиха, проте здебільшого несміливий, внутрішній, часто безрезультатний і трагічний.

Наймитство цікавило А. Тесленка як категорія соціальна й естетична. Його оповідачі-наймити зображені в критичній ситуації – на межі життя й смерті. Тримати тягар тих емоцій у собі – нема сил, і кожний з них хоче виплеснути їх перед кимось. Тому їхні розповіді нагадують сповідь про своє минуле і теперішнє життя.

Увагу автора сконцентровано винятково на відображенні кризового моменту життєвого шляху героя. Минуле цього шляху подано через ретроспективну розповідь оповідача; відсутня й розгорнуто-повна психологічна характеристика персонажа до й після кризової точки. Головна увага зосереджується на передачі стану героя, що перебуває на краю прірви.

Психологізована сповідь Марини (оповідання «Хуторяночка») насичена численними подробицями, що допомагають читачеві відчути всю

безпросвітність долі наймички, її занапащену молодість. Скромна, працююча дівчина через бідність позбавлена права навіть на звичайне людське щастя. Далі виявляється, що пан своїми залицяннями штовхнув Марину в могилу. Самогубство наймички – наслідок чорного відчаю. Відібрано їй посаг – єдине, що давало змогу ще сподіватися на краще майбутнє, на заміжжя, яке б, може, вирвало з наймитства, відібрано мрію, і дівчина «у річці опинилась». Це відчай особистості, символічне відображення відчуття краху смислу в житті. Усе живе змертвіле й відкинене в безодню. Убито думку. Не залишилося ніяких можливостей для протесту – хіба що втратити розум.

Не краща доля й у наймички Марусі (оповідання «У городі»), яку через нестатки батьки змушені продати в найми за тридцять п'ять карбованців на рік. Тільки два тижні минуло в наймах, а дівчину важко й упізнати. Це оповідання, як й інші твори А. Тесленка, залишає читача в неспокої за подальшу долю героїні, бо, крім щоденних принижень у хазяїна, дівчина терпить грубі, цинічні залицяння розбещених паничів та прикажчиків. З боєм, у риданнях розказує наймичка оповідачеві про свої поневіряння.

Тут також розповідь ведеться від першої особи, у ролі оповідача виступає учасник і своєрідний спостерігач подій, що відбуваються. Тому у творі немає внутрішнього монологу. Психологія героїні, її настрої і переживання описано оповідачем безпосередньо або передано через окремі психологічні деталі, переважно портретні. Погляд, колір обличчя, жести, уривчаста мова Марусі в момент найбільшого душевного болю – характерні художні прийоми А. Тесленка при відтворенні її психології. Відмовившись від статичного портрета, письменник розкриває динамічні зв'язки внутрішнього світу людини та зовнішніх виявів її. «Маруся під калиною! І така: в квітках, у намисті, у керсеті у новому, у сорочці вишиваній... А сама... так і жевріє, бровенята так і чорніють – ну, як квіточка ж, ще в косі і стьожка червоніє. Сидить і перебирає квіточки голубенькі» [2, с. 37].

Тут не стільки підкреслено вроду дівчини, скільки її настрої. На перший погляд, Петро й Маруся щасливі, насправді ж їхні серця сповнені тривоги. Вони кохають одне одного, проте через бідність одружитися не можуть.

Згодом Маруся їде до міста в найми, Петро «...побілів-побілів», а Маруся «...затулилась хусточкою та так і здригається вся, сльози так і ллються» [2, с. 38].

Два тижні моральних тортур Марусі в місті письменник також виносить «за куліси». Про них виразно свідчить зовнішній вигляд дівчини: «Придивляюся – аж Маруся! Та така: щоки позатягало їй, очі, як у ямах, сльози блищать...» [2, с. 39]. Повний контраст до Марусі тієї, яку письменник малює на початку твору, хоч бідної, та щасливої своїм почуттям і надією. У місті цю надію безповоротно втрачено. Перспектива –

трагічна. Усвідомлення цього спричинило до страшних душевних мук, що призвело до такої різкої зміни в зовнішності.

У розкритті соціального буття людини, її внутрішнього світу письменник ішов своїм шляхом. Його цікавив насамперед душевний лад людської особистості, співвідношення характеру й навколишнього середовища. Гуманістична за своєю сутністю подія у сфері почуттів під пером Тесленка перетворюється на не менш значну, глибоку й змістовну, ніж історична. Тим більше, що пройнята вона любов'ю до людини, вірою письменника в неї. Любов ця прихована, але досить відчутна в розповідній тональності, у простоті художнього зору.

Прагнення розкрити багатство й красу духовного світу жінки, трагедію її душі, утвердити її людську гідність, духовну настанову на громадянську рівноправність – усе це означало новий підхід до художнього розв'язання селянської теми.

Доля жінки постійно хвилювала письменника. А. Тесленко з винятковою силою реалістичної типізації показав щоденні бідування злидарів, нестерпні умови їхнього існування. Кожна реалія вражає місткістю узагальнення й підпорядкована ідейному задумові автора – викрити самі основи дійсності, освячені монархічними порядками імперії.

Письменник не стільки описує події, як пропускає їх через сприймання персонажів, показує їх очима дійових осіб. Уривчаста фраза, розповідні та запитальні інтонації з психологічною вірогідністю передають рух думки персонажа, його душевно-емоційний стан.

Актуальність проблематики, сміливість у розв'язанні порушених соціально-політичних питань, неприхована демократична спрямованість, поєднана з антисамодержавним викривальним пафосом переконливістю психологічного аналізу поведінки нових людей, схвильований ліризм – такі характерні особливості оповідань А. Тесленка.

Ці ж риси характерні й для інших оповідань митця, а також для повісті «Страчене життя».

У центрі повісті – образ Оленки Панасенко, формування її характеру, зрештою її долі. Автор розкриває духовне багатство героїні. Вона тонко відчуває красу природи, мріє про родинний затишок, прагне познайомитися з інтелігентними людьми. Хочє свої знання, усю себе віддати улюбленій справі. «От, – думає Оленка, – буду вчителькою так у селі... житиму в хаті в такій; квітничок такий буде у мене, садочок, рояль, книги... [...]... Будемо людей добру научать...» [2, с. 101].

Ідейний зміст твору полягає у показі руйнування вимріяних сподівань дівчини.

Зневіра, розчарування «придушують» глибокодумну особистість. Оленка не може знайти виходу із зачарованого кола лицемірства, фальші, буденної колотнечі в батьківській хаті й закінчує життя самогубством,

кинувши виклик силам соціального зла, що стояли на її шляху до нормального людського життя.

Жанр повісті дав письменнику можливість більш «глибше і ширше» розкрити жіночий образ, показати еволюцію формування характеру героїні з дитинства й до юності. Змалку вона прагне робити лише добро «Я бажаю до чогось великого, щирого йти, бажаю... правди в житті...».

Особливість композиції (повість складається із сімнадцяти розділів), кожен з яких є художньо довершеним епізодом із життя Оленки, і це дає можливість простежити життєво важливі моменти із життя героїні, психологічно вмотивувати її дії та вчинки.

Окрім того, у структурі твору умовно можна виділити дві частини: першу, сповнену сподівань і віри в прекрасне майбутнє, і другу – гіркоту розчарування у зв'язку з реальним життям, з реальною дійсністю.

Письменник постійно акцентує увагу на психологічному стані героїні; розкриття її характеру здійснюється в повісті, як, до речі, і в оповіданнях різноманітними прийомами, зокрема через реагування Оленки на навколишнє життя, людей, ставлення її до інших персонажів. Майстерність А. Тесленка полягає в умінні виписати чіткий, виразний, досить деталізований портрет героїні. Уже перші рядки свідчать про добре серце Оленки, її багатий духовний світ, неабиякий розум: «Вирівнялась Оленка, зробилась хороша, струнка. Була, правда, худощавенька, бліденька трохи, та це не вадило їй; навпаки, робило такою чарівною її, так і нагадувало про щось духовне в ній. А карі оченята її були такі умні» [2, с. 95]. Або: «Страх охоча до навчання була! Одно вона нишпорить щось, одно вона вчиться собі» [2, с. 89]. Допитливість, наполегливість і старанність вирізняють її серед інших учнів. І поступово звичайна сільська дівчина виростає в освічену людину, яка досить тонко відчуває красу природи, красу музики, поезії, замислюється над життям, осмислює бачене та пережите, у «глибокі думки заходить...».

Розкриття внутрішнього світу дівчини, її характеру йде також і через внутрішні монологи, саме через монологи перед нами розкривається її цільний характер.

А. Тесленко у своїй прозі «малій та великій» зумів виписати жіночий образ, для якого характерний надзвичайний ліризм, прагнення й мрії до іншого, кращого життя, бажання робити добро, розуміння соціальної нерівності, разом з тим усвідомлення своєї людської гідності й бажання робити все, аби життя й суспільство змінилося на краще. Нехай це було лише в думках, мріях. Але мрії з часом здійснювалися...

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Калениченко Н. Українська література кінця XIX ст. – початку XX ст.: Напрямки, течії. – К., 1979. – С. 126.
2. Тесленко Архип, Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи. – К., 1988.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Гаєвська Надія Марківна – кандидат філологічних наук, професор кафедри новітньої української літератури, Інституту філології Київського національного університету Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття.

Линченко Максим Дмитрович – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії КНТУ.

Наукові інтереси: історія української філософії ХХ століття.

СТЕРЕОСКОПІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ЯК ЖАНРОВИЙ МАРКЕР ПОВІСТЕЙ І. ЧЕНДЕЯ

Антоніна ГУРБАНСЬКА (Київ)

У статті досліджено стереоскопічне зображення характерів та обставин у повістевій прозі І. Чендея: розкрито тематично-проблемне новаторство, перевалювання ліризму та екзистенційності, культивування різних форм нарації, психологізму, символічних образів, новелістичної композиції.

Ключові слова: повість, характер, стереоскопічне зображення, екзистенція, нарація, композиція.

In this article stereoscopic image of characters and circumstances in the narrative prose of I. Chendey is studied: subject and problematical innovation, preference of lyricism and existentiality, cultivation of various narration forms, psychology, symbolic images, composition of short stories are discovered.

Key words: narrative, character, stereoscopic image, existentiality, narration, composition.

У зв'язку із оздоровленням суспільної атмосфери наприкінці 50-х – на початку 1960-х років українська проза другої половини ХХ ст. позначена тяжінням до точного предметного зображення характерів та обставин: посилилося аналітичне художнє дослідження людської психіки; більш наполегливо практикувалося відтворення дійсності в її найсуттєвіших виявах та різноманітних формах, а в кращих творах постали виразні народні постаті. У цей період переборювалася досить поширена тенденція розглядати людину соціологічно спрощено, одновимірно, без діалектичного осмислення складної історичної долі народу; натомість характер звичайної людини відтворювався в різноманітних стосунках і зв'язках, у тій чи іншій ситуації, у багатовимірних та багатозначних морально-психологічних виявах. Вітчизняне письменство почало рельєфно розкривати зміну культурних парадигм, кризовий етап пошуку нових світоглядних, ціннісних, художніх орієнтирів, індивідуальних жанрово-стильових пошуків митців, що, зокрема, виразно презентує творчість Івана Чендея. Незважаючи на наявність різних концепцій осмислення доробку цього митця, які оприявнили М. Жулинський, В. Марко, Е. Балла, О. Козій, М. Хорошков та інші літературознавці на рівні дисертаційних досліджень і низки публікацій, його повістева проза ще не була предметом окремого дослідження в аспекті стереоскопічного зображення.

Мета статті – на матеріалі повістей «Іван» та «Іванові журавлі» висвітлити дискурс стереоскопічного зображення у прозі І. Чендея характерів та обставин. Реалізація поставленої мети передбачає завдання простежити культивування ліризму та екзистенційності, різних форм нарації, психологізму, символічних образів, новелістичної композиції.

Розглядаючи повісті І. Чендея «Іван» та «Іванові журавлі» в ракурсі стереоскопічності, виходимо з переконання, що аналіз однотемних і подібносюжетних творів дає змогу конкретніше з'ясувати їхню жанрову специфіку й особливості творчої манери автора. При цьому важливо врахувати, що сюжетно-композиційній парадигматиці української прози 1960–1980-х років іманентний герметизм як ознака стилю. На думку Х. Ортеги-і-Гасета, «герметичність – це лише форма, якої прибирає у романі загальний імператив мистецтва, – самодостатність» [3, с. 298], а Б. Успенський наголосив, що практично кожен художній твір, «більшою чи меншою мірою характеризується відносною замкнутістю, тобто відображає особливий мікросвіт, організований за своїми специфічними закономірностями» [6, с. 268].

Отож, літературні тенденції поглибленого художнього осмислення людини, прагнення показати її «у масштабах буття» зумовили потяг митців до «правди життя», розширення спектру ідейно-моральної проблематики, засобів екзистенційно-психологічного дослідження людини, посилення стереоскопічності художнього зображення, що виразилося в розвитку літературних напрямів.

Так, за принципами модернізму (неореалізму, експресіонізму, імпресіонізму, неоромантизму) у повістевій прозі І. Чендея («Іван», «Іванові журавлі», «Казка білого інею», «Луна блакитного овиду» та ін.) подібно до творчості його літературних учителів – Марка Черемшини («Верховина»), В. Стефаника («З міста йдучи»), М. Коцюбинського («Тіні забутих предків») на передній план виведені повнокровні образи закарпатських селян, виразні предметні деталі, часто символічного змісту. А такі образи-концепти, як Верховина, Дім, Обійстя, Майстер, Небо, Журавлі, «є своєрідним енергетичним патерном, універсальною субстанцією, що єднає світ реальний і світ духовний, сполучає матерію і свідомість, своєрідним ідейно-духовним і композиційним центром художньо-естетичної світобудови» [1, с. 11] творчості І. Чендея, у якій органічно поєднується минуле, сучасне і майбутнє закарпатських українців.

Усебічно характеризуючи внутрішній світ верховинців у нових історичних умовах 20–80-х років ХХ ст., завдяки деталізованому зображенню їхніх почуттів, емоцій, вражень І. Чендей створив цілісні, цілком новаторські образи, тож кожна з його повістей є панорамною картиною душевної біографії персонажа. Цьому сприяє й чітко структурована сюжетно-композиційна організація художнього матеріалу, точний відбір та вмотивованість епізодів, природність ситуацій,

достовірність поведінки та внутрішніх станів героїв, виразність їхніх реплік. Використовуючи новелістичну композицію твору (новели-роздуми, частини), прозаїк не дотримувався хронологічної послідовності викладу, а розраховував на більшу часову й просторову масштабність зображуваного, щоб уже самими композиційними засобами виділити основне – загальнолюдські цінності й основи народної моралі.

Продовжуючи модерністські та гуманістичні традиції попередників, у сюжетобудуванні письменник виробив свої закони. Він не вдавався до гострих сюжетів з напруженою інтригою, за що радянська критика докоряла млявістю зображених подій. Сюжетобудування повістей І. Чендея визначається не нашаруванням подій, а концептуально важливими епізодами. У їхньому розгортанні основну роль відіграє аналепсис – форма розповіді, «коли наратор повертається назад, у минуле, яке стосується «теперішнього» моменту; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися раніше «теперішнього» моменту (чи моменту, коли хронологічне розповідання послідовності подій переривається для того, щоб утворити місце для аналепсису); ретроспекція, зворотній кадр» [5, с. 12].

Для жанрово-стильової парадигматики творчості митця характерне моделювання цілісної системи світосприйняття, у якій людина осмислюється не як сукупність суспільних відносин, а як окремих автономний мікрокосм. Художній світ митця «заселений» різними героями: і тими, що не відповідають ідеалові автора, і тими, що відповідають. Можна вважати, що всі персонажі І. Чендея не випадкові. Так, поява в його повістевій прозі образів Івана Каламаря та Івана Стаха («Іван»), як і образу Михайла Пригари з роману «Птахи полишають гнізда», є закономірною, «бо сам письменник пройшов складний процес переосмислення віри в соціальну справедливість, продуковану комуністичним режимом, до ідеї морального оздоровлення і самозвеличення як окремої особистості, так і суспільства, нації» [1, с. 13]. Ці динамічні образи є шаблями до утвердження ідеалу автора – майстра Івана («Іванові журавлі»).

Розглядаючи «правду життя» закарпатських українців радянського періоду в опальній повісті-притчі «Іван» (1965), прозаїк через опозиції добро–зло, альтруїзм–егоїзм, щирість–лицемірство, вірність–зрада, життя–смерть вивів ціннісно протиставлені характери – лжеактивіста Івана Крамаря та сільського священика Івана Стаха.

Уважаємо, що репресії щодо цієї повісті та її автора спричинені не тільки змістом та іронічними й сатиричними інтонаціями (критика 60-х років звинувачувала письменника у висміюванні тодішньої влади та знуцанні над радянською дійсністю), а й незвичною побудовою, в оригінальності якої простежуються ознаки імпресіонізму. Цей твір можна вважати повістю в новелах. Його зовнішня композиція налічує дев'ять розділів («Іван», «Три Івани», «На цвинтарі...», «Латка синього неба», «Де мій Бог?...», «Знову курликали журавлі...» та ін.), які за сюжетно-

композиційними параметрами нагадують новели й могли б бути розгорнуті в самостійні повісті.

У ситуації звуження фабульного часу (основою фрагментарного сюжету твору є не низка подій, а концептуально важливі епізоди) біографії Івана Каламаря та Івана Стаха розгортаються завдяки ретроспективному відтворенню найістотніших моментів минулого (грабування «народним дружинником» Каламарем односельців, його зрада дружині та її смерть, загибель сина Стаха), що сприяє розгортанню не стільки історії життя героїв, скільки історії їхніх душ. І. Чендей звернувся до наративної форми аналепсису для ліризації розповіді.

Такий прийом структуралізації викладу тексту, коли чергуються картини теперішнього і минулого, підсилює психологічну насиченість повісті, відбиває асоціативність, контрастність думок персонажів, робить виклад двоплановим, причому один із планів виконує роль лейтмотиву (гуманістична сутність людини), створюючи в повісті виразну настроєвість. Завдяки відтворенню подій минулого в модусі спомину здійснюється «діагностика» психіки героїв, їхньої морально-етичної зорієнтованості, відбувається об'ємне, багатопланове (в наближенні до роману) зображення дійсності. У такий спосіб людське буття досягається в його універсальній сутності.

Художнє трактування образу Каламаря як антигуманне породження адміністративної системи та його антипода – священика Стаха – було викликом ідеологічним схемам соцреалістичної літератури. Іван Каламар – персонаж, що не відповідає ідеалові автора, постав у висвітленні І. Чендея як повноцінний естетичний фактор.

Суть життєвої драми Каламаря здебільшого розкривається через його діалоги екзистенційно-філософського змісту з іншими героями (Іваном Стахом, Петром Фіщачком, Петром Ясеновою), – вони займають у повісті панівне становище, наближаючи ліро-епічний твір до драматичного й певною мірою модернізуючи його родо-жанрову структуру. Найповніше драма Каламаря виражена в репліці Стаха: «усе-усе тобі давалося на віру, у борг, з надією на тебе... І знаєш, яка біда тепер сталася?.. Ти не зміг повернути боргу! І тепер ходиш великим боржником...» [8, с. 27]. Розкриваючи образ Каламаря засобами психологізму (портрет, внутрішнє мовлення, діалог, художня деталь та ін.), автор усе ж основну увагу звернув на характеристику трагічної ситуації зіткнення деформованої тоталітарною системою особистості із здоровою атмосферою народного буття. Її письменник розкрив переважно в річищі неореалізму, що, за спостереженням В.Марка, «простежується на різних рівнях структури його творів – від словесного до жанрового» [2, с. 128].

Широкий спектр морально-етичних суджень та оцінка Івана Каламаря іншими героями пояснюється опукло вираженим конфліктом громадського характеру (Іван та односельці), що має завершення в смерті героя, причину

якої люди пояснюють по-своєму: «Мусив, сарака, помирати... Бо діло не тільки в нозі. Трутизна з'їла всього Івана, і віку йому вже не було» [8, с. 54]. Підсилюючи засудження поведінки Каламаря, автор відтворив його деградацію не тільки в порушенні ним народної моралі, а і в перебуванні поза сприйняттям живої природи, що виражається через імпресіоністичну пейзажну деталь: «Латка густого синього неба на нього дивилася пустою і невідомістю» [8, с. 29]. Притчево-моралізаторський зміст повісті, утілений на рівні словесного матеріалу, композиції, образів та способів їхнього творення, особливого звучання набуває в символічному образі журавлиного ключа. Курликання журавлів, подане як обрамлення твору, стверджує вічні закони природи й нікчемність героя, що прагнув поставити себе над законами, народними традиціями, звичаями, мораллю.

Антипод Івана Каламаря – нетрадиційний у радянській літературі образ мудрого священика Івана Стаха – позначений глибокою душевною кризою, що надає йому виразної індивідуалізації й гуманістичної спрямованості: втративши сина, герой переживає «немилосердну самотність, як ніколи досі» [8, с. 24], тому смисл свого життя вбачає у духовному оздоровленні людини, у її наближенні до християнського ідеалу, що посилює філософізм твору й виражає ідеал автора.

Сюжет повісті-портрета притчевого характеру «Іванові журавлі» (1971) не стільки традиційний – подієвий, скільки ліричний – заснований на рухові почуттів. У ньому домінують стильові ознаки ліричної прози: ліричне світосприймання, інтровертність автора, відкритість його внутрішнього «я», безпосереднє переживання й емоційна оцінка зображуваного, гуманістична змістовність. Світоглядно тяжіючи до екзистенціалізму, письменник посилив у цьому творі антропоцентричну й національно забарвлену модель світу, ствердив в образі Івана-майстра (будував мости, хати, дороги, вирощував сади й виноградники) свій ідеал трудящої й морально досконалої особистості.

Гетеродієгетична форма нарації сприяє реалізації художньої настанови І. Чендея на послідовно фіксовану внутрішню фокалізацію героя, тож дескриптивні композиційні одиниці органічно поєднуються зі спогадами та роздумами хворого Івана, який невідомою йому дорогою повертається з лікарні додому помирати. За принципами імпресіонізму письменник основну увагу зосередив на одному почутті персонажа – відповідальності (за свою працю, свій рід). Це домінантне переживання Івана – структуротвірний елемент, що визначає проблемно-сміслову парадигму, внутрішній сюжет та художню форму твору. Почуття відповідальності повістяр висвітлив у душі екзистенційної філософії – як пам'ять про високе призначення людини. Позитивні вектори внутрішньої сутності особистості він вивів на рівні змістових зв'язків людина-праця, людина-родина, людина-мораль.

В екзистенційних роздумах Івана має місце ліричне самовираження. Це особливо стосується внутрішніх монологів героя, що викликані його турботою про дружину Олену, доньку Марійку та всю родину: «Пташечки мої любі та золоті! Чого ви посмутилися та пожурилися? Які думки тягарем лягли на ваші красні голови, та й чому до мене не щебечете? Донечка моя мила, щебетушечко моя щира! Чого ти мовчиш і нічого привітного моему серцю не кажеш?.. Та най тобі, люба донько, добре ведеться за порогами нашої хати, а до нас тільки радісні вісті най доходять... І тоді ми всі будемо щасливі!..» [7, с. 463]. Фольклорна лексика, повтори, окличні й питальні інтонації підсилюють емоційну атмосферу повісті, ліризують її, надають сугестивності. У такий спосіб створюється емоційна градація (властива насамперед поезії), що поглиблює психологізм.

Внутрішні монологи Івана органічно поєднуються з фрагментами, у яких психологічний аналіз здійснює наратор. Він аналітично простежує динаміку думок і почуттів героя: детально показує його роздуми, що супроводжуються відтворенням минулих подій, емоцій, бажань та мінливості внутрішнього світу, як-от у розкритті душевної метаморфози Івана-майстра в момент завершення будівництва мосту, коли він із заклопотаного та виснаженого стає «урочистим, піднесеним, а тому й величним...» [7, с. 483].

Як і в повісті «Іван», інші персонажі «Іванових журавлів» одноставно характеризують головного героя (найближчий приятель Івана-майстра Гаврило Петрашко, сільський коваль Дмитро Довбич та ін.), але на цей раз – позитивно. «Скільки людей!.. Скільки людей!.. Ото мав честь і добру славу!» [7, с. 499] – з гордістю думає про Івана на його похороні свояк Юрко. Водночас він журиться, що ніхто так не заспіває пісню «Чуєш, брате мій...», як співав Іван, що її «ніхто не сповнить тими смутками і тими несподіваними жалями, а з жалями вкупі і смутками-жаданнями, як Іван. А значить, і пісні вже не буде саме тої, Іванової» [7, с. 500].

Виражаючи судження персонажів про Івана-майстра та його власні роздуми, письменник відповідно організовував їхнє мовлення. А «мовні одиниці об'єднані суб'єктивними моментами своїх значень. Саме ця ... прихована від поверхового спостереження мовленнєва система містить найістотнішу для даного художнього твору інформацію – образну (про особу автора чи персонажа)» [4, с. 39]. Художня мова – «найвагоміший зріз стилю» (Л. Новиченко), як й інші стильові доміанти, у повістях І. Чендея не самоцільна. Завдяки їй митець відповідно до ідейного задуму визначав тональність твору, вдало індивідуалізував персонажів, використовував відповідні засоби розкриття характерів. Мовні партії героїв, їхня своєрідна тональність відіграють визначальну роль і в розкритті сенсу їхнього життя, і в об'єктивній реакції на нього автора та реципієнта.

Для посилення індивідуалізації образу головного персонажа автор увів образ Верони – дочки газди Маріаша, який колись хотів віддати її заміж за

Івана, цінуючи його рід за статечність і запопадливу працюючість. Верона, згадуючи на Івановому похороні свої дівочі літа й необачний вчинок зав'язати стосунки з багатшим парубком, через сльози «випускала на волю тамовані почуття» [7, с. 501] до Івана, за яким весь вік шкодувала. Ці й інші характеристики та художні деталі, доповнені емоційно-експресивними переживаннями дружини Олени (до неї був ласкавим та добрим, а в сім'ї – дбайливим господарем), надають образіві головного героя поетичності й романтичного ореолу. Такий наративний прийом дав письменникові змогу показати Івана-майстра збоку, у співжитті з односельцями й сім'єю, а основне – викликати в реципієнта відчуття об'єктивності позиції автора, котра рельєфно виражається в архітектоніці твору.

Прийом сюжетно-композиційної «розімкненості» твору (він часто використовувався письменниками другої половини ХХ ст. – Р. Іваничуком («Сьоме небо»), Є. Гуцалом («Голодомор», «Безголов'я», «Прокляття»), А. Дімаровим («Тридцяті...»), В. Дроздом («Люди на землі») та ін.) сприяє чіткій реалізації його гуманістичної спрямованості – уславленню таких рис персонажа, які не втрачають загальнолюдської вартості з плином часу. Моральна чистота, душевна гармонія Івана, його працюючість як творення краси й взаємодії зі світом, здатність відгукуватися на чужі болі й радощі, пісенний талант — ці сталі, «лейтмотивні» характеристики цілісного портрета героя акумулюються в образі високого неба Іванових журавлів, що символізує духовність, благородні помисли людини та добру пам'ять про неї.

У цілому ж повісті І. Чендея репрезентують органічне поєднання в його творчій манері ліричного, епічного та драматичного, що є прикметною ознакою української прози 60–80-х років ХХ ст. Жанр ліричної повісті в художній практиці митця зберігає своє епічне значення не тільки завдяки подієвій основі, але й завдяки зображенню переживань героїв, їхній глибині та загальнозначимості. Зосереджена увага прозаїка до індивідуального буття особистості, до правдивого художнього дослідження її морально-етичної сутності посилила в українській прозі ліричне начало. Письменник нехтував гостротою сюжету, не подавав докладного опису обставин і розлогих портретів персонажів, натомість він зосереджувався на ідейно важливих ситуаціях та внутрішньому стані людини. Позначена аналітичністю, повістєва проза І. Чендея репрезентує позитивну морально-етичну програму творчого доробку митця: не тільки позитивні персонажі, а й ті, що не відповідають ідеалові автора, зорієнтовані на гуманізацію світу й художні відкриття. Має рацію М. Жулинський: для письменника «головним було створення стилістично довершеного, композиційно витвореного художнього тексту як природного організму, який після «народження» має жити за новими, естетичними законами» [1, с. 11–12].

Отже, аналіз повістей І. Чендея «Іван» та «Іванові журавлі» дав змогу встановити таку закономірність: тематично-проблемні новації митця

(переосмислення морально-етичних оцінок людини і дійсності), викликавши в повістевому епосі 60–80-х років ХХ ст. зміни в естетичному ідеалі, виразно позначилися на модернізації стильового розвитку та руху жанрових форм у напрямку до їхньої дифузії. У розкритті ідейного задуму, здійсненому на основі стереоскопічного зображення, посилилася роль сюжетно-композиційної організації художнього матеріалу, зокрема таких елементів композиції, як портрет, внутрішній монолог, діалог, пейзаж та ін., а також філософізму й публіцистичності. Просторові й часові межі творів розсунулися завдяки аналептичній (ретроспективній) формі викладу. У системі засобів характеротворення збільшилася вага психологічного аналізу, який репрезентується переважно аналітико-інтроспективним типом.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Жулинський М. Іван Чендей: художнє формування національного образу світу / Микола Жулинський // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11: Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті. – Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2007. – С. 11–13.
2. Марко В. П. Уроки Івана Чендея. До 85-річчя до дня народження / В. П. Марко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11: Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті. – Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2007. – С. 127–130.
3. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. – К.: Основи, 1994. – 345 с.
4. Рудяков М. Про вивчення словесної форми твору / Микола Рудяков // Рад. літературознавство. – 1982. – № 9. – С. 34–41.
5. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Миколайович Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Андреевич Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
7. Чендей І. М. Вибрані твори: у 2 т. / Іван Михайлович Чендей. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 2: Повісті. – 516 с.
8. Чендей І. М. Калина під снігом: Повісті, оповідання / Іван Михайлович Чендей. – К. : Рад. письменник, 1988. – 399 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гурбанська Антоніна Іванівна – доктор філологічних наук, директор Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв, професор кафедри української мови і літератури.

Наукові інтереси: історія української літератури ХІХ–ХХ століть, проблеми жанрології, поезики, культурології.

У ТРАВМАХ ЧАСУ: ШЕВЧЕНКО, ДЕЛЬОЗ, БАЗИЛЕВСЬКИЙ

Микола КОДАК (Київ)

У статті досліджується творче засвоєння традиції Тараса Шевченка Володимиром Базилевським.

Ключові слова: постмодернізм, жанр, медитація.

The article deals with the creative learning of Taras Shevchenko's tradition by Volodymyr Basylevskiy.

Key words: post-modernism, the genre, meditation.

Згідно з Володимиром Базилевським, «література – це завжди порахунок з часом. Кожним своїм жестом, кожним задумом» [1, с. 5]. Підтверджують це і поезії Володимира Олександровича, що становлять його цикл «Шевченківські епіграфи». Так, за рушія однойменної поезії «Література» стала Шевченкова засторога, висловлена у вірші «А.О. Козачковському»: «Научай їх, щоб не вчились / Змалку віршувати». Вагомість поетової застороги нам дано звідати, посмакувавши «довічною ношею з доважком – гірчиця та сіль». Й з остаточною цілістю «дірки» всього життя в літературі, чи життя-літератури абсолютно доконечно, постмодерністськи оксюморонно, у повній згоді з творцем рядків, узятих за епіграф, нинішній поет (і хай читач, хоч би й випадковий, це знав Шевченківський лауреат) дописує свій *virtum* – гадану кончину в літературі – віршуванні:

*За здерту, як з Марсія, кожу,
за нервів оголену сіль
отримав довічну цю ношу
з доважком – гірчиця та сіль.*

*А там, де гірчиця, там гірко,
де сіль, там венозне вино.
А там, де життя було – дірка,
в яку й провалилось воно.*

Початок цього двокатренного вірша якось одразу нагадав Гарольда Блума з його «Західним каноном», де, описуючи Шекспіра як центр канону, відомий англоамериканець каже: «Пам'ятаю, як я одного разу стояв перед картиною Тиціана «Аполлон здирає шкіру з Марсія»... Побачене приголомшило й заповонило мене настільки, що – виникло відчуття (...) ця картина своєю могутністю і силою впливу нагадує останній акт «Короля Ліра».

Кожен рядок «Шевченківських епіграфів» Базилевського – це відчувається – дається автору в концентрації інтелекту й волі в отой «огром-кулак», про який мені випало згадати, пишучи про Євгена Плужника в критичній книжці «Огром Євгена Плужника-поета». Дивними

бувають стрічі на літературних «розтанях» (згадаймо білоруського прозаїка Пилипа Пестрака).

Значно гостріше проходить перо Базилевського в жанрі епіграми, написаному на рядок-епіграф з того ж Шевченкового «П. С.»: «Отут він весь, хоч надрукуй». І хоч нашого сардонічно проепіграфованого автора книжки «Історія культури в Україні» академіка-директора, що «не дотягує до Фавста», цим рескриптом цілком по-шевченківськи «вшановано».

Як і годиться в жанрі іменного циклу, автоіронія відкладена Володимиром Олександровичем до прикінцевих рядків, два катрени з-поміж яких наступні:

*Всі без винятку при ділі
В межах Києва й Глевахи.
Полохка душа при тілі,
При душі надії й страхи.
Електричка ходить вчасно,
Хилить вік до глинозему.
Все до відчаю прекрасно,
Боже, в Царстві твоєму!*

Цю поезію у Володимира Олександровича оснащено, окрім дати 15.09.2009, ще й вказівкою на місце її створення: «електричка», що для Базилевського цілком буденно.

В абсолютному кінці циклу «Шевченківські епіграфи» автор приписує останній епіграф: «Сама розіпнешся. Во злобі / Сини твої тебе уб'ють» («Осії. Глава XIV»). Тут ми спостерігаємо демонстративну поезику постмодерну:

*...Й на згині горнього паперу
Поставить підпис Асмодей:
Настав кінець людської ери,
Гряде епоха нелюдей.*

Цикл «Шевченківські епіграфи» дуже неординарний. Він багатоплановий у всьому. Найперше, звичайно, жанрово.

Перший епіграф цитує «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка: «Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали. Встали, подивились на той Чигирин, що ви будували, де ви панували!». Мотивом початкового твору стає «Хміль дороги», її геопросторові позначки «Канів і Трипілля, / Ржищів, Літин, шлях на Чигирин», що ведуть звіддавна відомими дорогами Київщини й Черкащини. Понад ними «Вільно духу – вийшов із підпілля / на Дніпрові плеса й сні рівнин».

Уже в другому по епіграфу катрені означає автор «Душу Вітчизни, приспаний нечистим гетьманат», а далі з оглядом на далі історичної ретроспективи прописується в сучасному часопросторі «Мельники, Медведівка, та сама мати гайдамацька – чи ж вона? Майже закожушкана лісами, потопає в них і вирина». Красномовно, кількома словами автор

повертається в подоріжжя разом із своїм знаним подорожнім: «шурхотить Мушкетикова «Шкода», / і Мушкетик шпарить за кермом / вірші, де змарнована свобода / журиться Шевченковим пером. / Серце в різнотрав'ї снів пасеться, / ще не все тут викосив косар».

Окремі пост-«Гайдамацькі» локуси виявляються «заважкими»: «Заважкий для снів Холодний Яр». Наприкінці першого твору «Шевченківських епіграфів» Володимир Базилевський гіпотетично медитує: «Може, це Тарас додав гіркоти, / може, це Богдан переборщив, / може, доля хвора на сухоти, / пригадала втрачений мотив».

Багатомотивна поезія «Хміль дороги...» має мінорну кінцівку, яка апелює до пам'яті, поклик переборювати амнезію «втрати мотиву».

У поезії Шевченка для сучасного мислення криється злива мотивів, потенційно заряджених розмаїттям художньої розробки як оптимувальної, так й анігілювальної порив. Тому другий епіграф: «І повіє огонь новий з Холодного Яру» («Холодний Яр») більше співвіднесений із поетовою буденністю, аніж з подробицями часів Коліївщини. Цей епіграф здобуває у відповідь багатократне й усіляко проварійоване заперечення як односкладне, так і розмаїто описове.

*Не віє з Холодного Яру огонь,
нема коліїв, щоб його запалили,
нема запорожців – де їхні могили?
Ліси їх ковтнули, взяли крутосхили –
комонних і піших, і тулять до скронь
небесних – подалі від лютих погонь.*

Легкий на вигадку Базилевський підтримує кільцеву риму попереднього шестирядника внутрішньою римою, винесеною на сампочаток наступного рядка: огонь – погонь – Вдогонь.

*Вдогонь
їх слідами в Медведівку й вище,
в Суботів Богданів, в старе городище,
де граються ери у крем'яхи снів
й доскіфська стріла й дотепер іще
свище,
хоч звуку не чути в печерах віків,
уярмлений пронизливий спів.*

Прослухати на цьому перетину перегуки сподіваних і позапланових рим – само собою дає велику втіху. Вище простежено рими «огонь – скронь – погонь; тепер набігає «вище – городище – свище», а паралельно «снів – віків – спів», як у попередній строфі запаралелено «запалили – могили – крутосхили». Це справді не дає ніякої, навіть щонайменшої щілини для «втрати мотиву». Бо «граються ери у крем'яхи снів», ніби добудовуючи поетичний часопростір на тлі зведеного самою історією ландшафту від часу Кия, Щека й Хорива в гармонії із сестрою Либіддю.

Шевченкова поезія «Зацвіла в долині» зродила Базилевському запитання на епіграф для нової поезії, цього разу філософічної мініатюри, якої тобі, ліричному герою-автору, випадає: «...збагнеш за сумою ознак , / що безлад вніс у світоустрій».

Медитування на тему «Історія й персона» триватиме упродовж усієї наступної поезії – мікропоеми «Петро Дорошенко», у якій осмислюється епіко-драматичний епіграф «І заплакав Дорошенко...» («Заступила чорна хмара»).

Такі жанри вивергають потугу спостережень над проблематикою з питань творчості, зокрема відповідь на питання: «Чому він плаче?»

*Чому він плаче? Та тому він плаче,
що вже прочах і має серце зряче...*

І далі:

*Він плаче, бо з його веління шкури
здирали із урядників міських,
бо хлопчиків неситій Порті здуру
в дарунок посилав, бо на тортури
брав і безвинних, хворих і старих.*

*Хотілося б йому про те забути
й тим втішитися, що в годину люту
навприсядки зі смертю жартував.*

Тут автор додає подробиць підрядковим посиланням про одну з Дорошкових перемог, чим нарощує як епічності, так і суто психологічних ознак до проблем творчості. Перевершує ж прикінцеве Дорошкове ж – «Свої здали. Свої». Воно остаточно здраматизовує – після багаторазового «Тому він плаче» – думку автора, перемножену на відчай перед безвихіддю, який рухає свідомістю героя.

Базилевський змушує – і то неодноразово – подивуватися Шевченковій прозорливості, читай: Шевченківській всюдисущості. До такого видіння схиляє поезія під епіграфом із Шевченкового «Заворожи мене, волхве...», де трагізм світовідчуття синтезується у двох рядках: «Чи молитись, чи журитись, / Чи тім'я розбити?», а в самого Базилевського розвинений аж до аж до страшної кінцівки:

*Ця рабська кров, що пожира себе
й сама про це не відає, цей безум,
що розумом назвався і гребе
в хасидський морок, рипає протезом
каліцтва й немочі, – ані жалю
не варті, ні підмоги, ні уваги.
Бо ти, хто сам собі сука петлю,
даруй, таки без честі та поваги.
Це видихнув твій невсипуций син*

*з нестерпної любові, болю й стиду...
Змізернів скарб гетьманський –
Чигирин,
епоха затяжного суїциду.*

Невтішна кінцівка останньої поезії вражає своєю парадоксальною афористичністю й водночас тривкою актуальністю.

У Шевченковому «Сні» (не поемі) є рядки, що навіюють думку-надзасторогу: «Може, чаєш оновлення? Не жди тії слави!». Найперше вони – як епіграф – схиляють до мислі про колообіг у природі. У розробці своєї версії відповіді на Шевченкову максиму в Базилевського заходить на роздум про книгу биття, суб'єктивація якого занурює настільки, що починаєш уважати, «Що й ти в цій книзі ланка ланцюга... хоч є й на радість мисль – страшна й нага». Звичайно, це «мисль» про доконечність кожного людського життя.

Поезія «Суботів» для Базилевського тематично зовсім не нова. Як і для автора рядків епіграфа. Чи не тому поет на запитання, «де лежить Останок славного Богдана?», відповідає недвозначно: «В усипальні Богдана – немає Богдана». Цей факт подається в антуражі екскурсії, ніби зі сподіванням на одкровення слів жінки-гіда при хрестах, слів, що їх та випускає «хапкама». У цій поезії тема Богдана в Базилевського, здається, добігла завершення.

*В усипальні Богдана –
Богдана немає,
Україні б поскаржитись –
України катма.*

*Тьмяне скло вітрове
чи заплаканий простір,
тягне духом болотним
з притясминських плес.
Наплива сухостій,
як Богданові кості,
в Україні,
що спить в усипальні небес.*

Ніби зовсім дорожня замальовка під епіграфом «Де ходили гайдамаки» започаткована словами автора про свого подорожнього – сучасного українського прозаїка.

*Мушкетик скаже:
«Хропите верлібром».
«Ви ж – ямбом і хоресом» – відповім.
Такий ласкавий ранок, що волів би
Забути зло, яким ошкіривсь вік.*

А за словом автора все ж чується надчасове чи не одвічне в ліризмі Базилевського «зло, яким ошкіривсь вік».

Поет зауважує і літ «барвистої бджолоїдки», і «з гонором ландшафт», і доречно вкраплює – ніби інтертекстом – Мушкетикове «брат ходив на брата» й повідомляє: «і випити кортить на брудершафт», завершуючи: «Це – липень. Це – 2009-й. / Холодний Яр. Гостина в лісника».

Під епіграфом з Шевченкового «Холодного Яру» (з монастиря Мотриного до Яру страшного...) автор до кінцівки поезії веде розповідь про «день сяючий – Господній щедрий дар», спохоплюючись під кінець: «на порі / уже й відправа у монастирі / але, але не мовою Тараса...». Ось тут, здається, й удруге було б доречним нагадати, що «Це – 2009-й», щоб виразніше вкарбувалося оте подвійне «але, але», нині особливо маркуючи: «але, але не мовою Тараса...».

Володимир Олександрович – яко поет – наполягає, – принаймні мені так видається, – на «мові Тараса». Тому його й насторожує, що в Мотриному монастирі панує інша традиція, хоча докола тут «ходили гайдамаки»... та то було в давні часи, яким тепер навіть Іезекііль не «подражає»... Під здвоєним епіграфом – із «Подражання Іезекіілю» й «Сну» – Базилевський майже звично переносить міфологему в актуальний часопростір – часопростір України, з болем констатуючи:

*Все продається, всі продаються,
тісно: з баришником не розминуться.
Зважився – втік в лабіринт
Мінотавра,
й там Аріадна торгує нитками.
Душе,
гайнути б на Альфа Центавра,
де ще мережі торгів не наткали.*

*Оптом і вроздріб – все продається,
навіть повітря і сонце, здається.
Навіть, здається, що продається
й те, що, здавалось би, не продається.*

*Бронза в ціні. В бронзі мріється бонзі.
Кепсько поету на ярмарку – гнеться.
Як упаде, зекономте на бронзі,
бронза могильна теж продається.*

Вище, буквально на «епіграф» раніше (бачите: вже стало певним еталоном, мірилом покликання на Шевченківські рядки) Базилевський дуже влучно заримував «служка чорноряса» й «не мовою Тараса».

Тепер же нашого, сучасного (!) поета аж судомить («гайнути б на Альфа Центавра») від виду того, що «епіграф» (Шевченківські слова!) так банально сходиться з нашим, «своїм», дооколишнім буттям: «І все то, все то в Україні». Все більше відчувається не просто «просторове», а ідейне,

ідеологічне сусідство, взаємопідтримка, скажу мовою сусідів-білорусів: «узмацаванне». У письменах Базилевського все радикальніше постає ідеологія, нова, не сталінського типу, а – постмодерна, французька – ще конкретніше: філософія Жюльєн Дельоза; вона мала б завершуватися книгою «Велич Маркса» (якби не смертельна хвороба Дельоза), котрий її задумав...

Та хоч як би там було, у Базилевського постає наступний епіграф – до поезії «Варіація». Це рядок із поезії Шевченка «П. С.». Якщо дешифрувати, як то й годиться в постмодернізмі, бодай два останні катрени, ми відчуваємо, на кого ж той «жаль», котрий

*Злютує всі наші пальці
в єдиний огром-кулак.
Примножить глюкозу й кальцій,
щоб не зламавсь кістяк.*

*Свій вичерпав наші сили,
катма вітаміну «Це».
Поставив на край могили
Вітчизну з блідим лицем.*

*Дай ворога з ворождою
допоки свій не зборов.
Якщо наша кров з водою,
чужа хай допоможе кров!*

Володимир Базилевський відчув, що Шевченко природно почувається в стихії постмодерну, як і в «темпоритмах» (К.П. Фролова), котрі, майже не змінюючись, заводять і під місячні ночі, де «Реве та стогне Дніпр широкий», і в ідилію, де «Садок вишневий коло хати»...

Ніби оберігаючи строфіку й ритміку, та зрештою й згадану вище «мову Тараса» від несподіванок «номадологічних сингулярностей» постмодерного мислення, де, як це показали Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, «не існує простих концептів», як і порівняно простої нарації-розповіді, яку випадає розгортати «на згині горнього паперу» (Базилевський), як на інтелектуальній «складці» (Дельоз), наш сучасний поет філософічно «говорить фразами, але із фраз... не завжди вибудовуються пропозиції»; отож, діючи в темпоритмах нового мислення, поет-сучасник, навіть постмодерніст задля якомога кращого порозуміння з читачами, розчленовує в багатоманітний ряд способів злитки Шевченківських фраз, аби з них постали концепти, придатні для розуміння актуалітету, часом вульгарного, але – актуалітету щонайреальнішої дійсності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Базилевський В. Шевченківські епіграфи // Літературна Україна. – 2009. – 31 грудня. – С. 5.
2. Грицанов А.А. Жиль Делез. Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерсервис; Книжный дом, 2001. – С. 198–203.
3. Грицанов А.А., Румянцев Т.Г. Что такое философия? // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерсервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
4. Карцев И. Жиль Делез: введение в постмодернизм. – Москва: ОГНИ ТД, 2005. – 232 с.
5. Курицын В. Русский литературный Пост-Модернизм. – Москва: ОГНИ, 2001. – 288 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кодак Микола Пилипович – доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, почесний професор ІДП, лауреат премії ім. С.О. Єфремова.

Наукові інтереси: сучасний літературний процес.

**ПОВІСТЬ В. СТУСА «ПОДОРОЖ ДО ЩАСТІВСЬКА»:
КОНСТИТУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Юрій МАРИНЕНКО (Київ)

У статті здійснено системний аналіз повісті В. Стуса «Подорож до Щастівська»; розкрито художні домінанти твору.

Ключові слова: екзистенціалізм, ідентичність, художня домінанта.

In the article the system analysis of the V. Stus' story «Trip to Schastivsk» is carried out. The artistic dominants of work are exposed.

Key words: character, identify, existentialism.

Як це не дивно, але перші (й по-своєму цінні) спроби, кажучи словами М.Бахтіна, «науково точної» «паспортизації текстів» [1, с. 297] В. Стуса були здійснені одіозними радянськими критиками в 60-х р.р. Головний висновок цих інтерпретаторів полягає в тому, що творчий доробок митця немає нічого спільного з доктриною соціалістичного реалізму. Наприклад, у рецензії на першу збірку Стуса-поета «Круговерть» М. Нагнибіда відзначав: «молода людина, сучасник наших буремних, героїчних, а часом і драматичних подій, зуміла відмежуватися від них, заховатися від них у світ своїх дрібних переживань і невиразних прагнень. (...) Найголовніша риса нашого суспільства – почуття колективізму, почуття спільності боротьби та інтересів, наче і невідомі автору». Натомість, наголошував рецензент, поетове «ліричне «я» захоплене дрібними переживаннями, умовною філософічністю, яка нічого спільного не має з справжньою філософією (...)» [11, с. 56–57]. Отже, в особі В. Стуса слід бачити такого собі маргінального письменника.

Сучасні ж літературознавці прагнуть показати інтегрованість його індивідуальної ідентичності, по-перше, у феномен тисячолітньої української літературної цивілізації, яка насправді є, стверджує

О. Пахльовська, літературою «від Іларіона Київського до Василя Стуса»; а її питомою системоутворювальною домінантою став той факт, що «з митрополичого престолу і з тюремної камери», вона завжди поставала як «генератор ідеї індивідуальності та свободи» [5, с. 84]. По-друге, таким чином художня спадщина митця вводиться й у контекст західноєвропейського прозомислення: йдеться про акцію непокори української інтелігенції 60-х років ХХ ст. з її «екзистенційним бунтом», що відбувався в контексті «філософського напруження» повоєнної Європи, світоглядною передумовою якого стало відкриття сучасною людиною «остаточної для себе правди: вона живе у світі, цілковито відчуженому від потреб індивідуума» [6, с. 76].

Метою запропонованого дослідження є спроба з'ясування художніх домінант маловивченого нині прозового доробку В. Стуса, зокрема повісті «Подорож до Щастівська» (1969–1971).

Як зазначалося вже, коли відкинути, скажімо так, звинувачувальну аксіологію М. Нагнибіди, радянський цензор вельми точно вказав характерну особливість художнього світу В. Стуса. Це стосується, варто підкреслити, не лише конкретної поетичної збірки, але й творчої спадщини митця загалом, отже, і досліджуваної повісті. Письменник зображував людину, якій справді байдужі «героїчні» події сучасності, його персонажам немає ніякої справи до «суспільних» проблем, бо на порядку денному внутрішнього життя перебував тягар «невиразних прагнень» самотньої особистості. Дійсно: протагоніст «Подорожі...», висловлюючись модною нині термінологією, – типовий лузер, а питому частину тексту становлять рефлексії тридцятип'ятирічного невдахи під час поїздки до своїх батьків до Щастівська, куди він відвозить маленького сина у зв'язку з хворобою дружини. Річ у тому, що це було не просто новим, а неприйнятним для соцреалістичного мистецтва з його апологією колективного, коли індивідуалізм уважався шкідливим явищем. Про це знав кожен випускник середньої школи. Натомість він не знав (а сам рецензент – не хотів знати) Стуса й того, що *знав* Стус. Адже звернення письменника до героя-самітника, антагоніста казенному колективізму, що було своєрідною еміграцією за межі офіційного літературного канону, стало водночас, виявляється, його входженням у русло *іншої традиції*.

І тут природно виходимо на суттєвий аспект розуміння ідейно-естетичних засад художнього мислення митця.

Стус був людиною культури. Він, пише Є. Сверстюк, «почувався вільно у світовій культурі – світ культури був єдиним світом, у якому він жив повним життям. Він стежив за появою нових книг і нових перекладів, він чи не найбільше в моєму колі був знайомий з історією філософії, з різновидами екзистенціалізму, з естетикою і релігією», читав Бердяєва, Сартра... [7, с. 142, 144].

Ознайомлення з працями західних мислителів, переконує, що гуманітарії ХХ ст. (підкреслимо, якраз *справжні філософи*) найбільше акцентували увагу на тому, зокрема, що людина – єдина істота, «для якої її власне існування становить проблему», і головне її завдання – «пояснити собі саму себе й сенс свого існування» [12, с. 158–159]. Місією ж людини у світі, стверджував Е. Кассінер, є пошуки власної самототожності, у кожен момент свого існування вона мусить відчувати й заново перевіряти «умови свого існування». І в цій щоразу новій «перевірці, у цій критичній установці стосовно власного життя і полягає реальна цінність цього життя» [3, с. 8]. Нарешті, як слушно зазначав М. Ігнатенко, центральною філософською категорією, котрою адекватно можна позначити «всесвітній дискомфорт», «страшну недугу» сучасної цивілізації є відчуження. Якщо в часи романтизму література тільки освоювала «суперечливі стосунки між особою та соціальним середовищем, що супроводжувалось її *відносним* відчуженням – відчуженням *лише* від світу речей, який вона продукує», то в ХХ столітті в літературі на чільному місці «душевно-бездомна», «душевно-гнана», «душевно-переслідувана» «трансцендентним фатумом» (абсолютним відчуженням) особа: вона почувається одірваною від оточення, в якому існує, бо кожен у ньому й сам одинак, відчужений і від батьків, і від сім'ї, і від природи, і від самого себе, врешті-решт» [2, с. 46–48].

У такому контексті вже цілком закономірним видається, що Петро Рудик із повісті «Подорож до Щастівська» формулює для себе основні питання власної екзистенції: «Оця ніч, самота, ця самовдуманість, сосни за вікном, спогади, сподівання – що це?» [9, с. 22]; зрештою – й увесь твір, що становить розповідь про психічні комплекси сучасника, тридцятип'ятирічного чоловіка.

Проблемно-тематичний спектр доробку письменника, ясна річ, вимагав відповідного стильового вирішення. Тут симпатії В. Стуса були, дізнаємося з повісті, на боці «сторожкого нещадного письма» французької літератури. «Ці французи, – наголошує протагоніст твору, – вміють писати, не те, що пристаркуваті українські солов'ї, романтики мимоволі» [9, с. 24]. У вітчизняній художній традиції митця бентежив, зазначав він у листі до дружини (1983 р.), «шевченків кожух», у якому досі «умліває» «українська муза» [10, с. 442]. Більш конкретно вказану думку було висловлено в його «Таборовому зошиті»: залишившись без «доброї половини» авторів, причому першокласних (до них він відносить В. Винниченка, М. Хвильового, В. Підмогильного), ми одержали «прозу колгоспних підлітків – один співучіший за другого. З мовою сільської бабусі, яка без «енька» слова не вимовить, тобто типову колоніальну літературу-забавку» [9, с. 496].

Тому й не є випадковим той факт, що у власній творчій практиці В. Стус повсякчас намагається підкреслено дистанціюватися від того

«солов'їного», романтичного письма. Його хронотоп зазвичай міський, урбаністичний: площа, тротуар, тролейбус, інтер'єр помешкання, офіційної установи тощо. Його стиль підкреслено а-романтичний, а там, де, здається, розминутися з романтикою, ліризмом було б неможливо (цього вимагає мовленнєва ситуація), він її «убиває» цвяхом сарказму. Так іманентно лірична як для української поезики деталь – «голубі очі» зводиться нанівець суміжним словосполученням – «обличчя кретина»: «обличчя кретина з голубими очима» [9, с. 31].

Найбільш органічним для В.Стуса став екзистенціалізм, напрям, який на той час перебував усе ще на хвилі популярності в середовищі інтелектуалів. Як відомо, напередодні два його чільні представники А. Камю та Ж.П. Сартр стали лауреатами Нобелівської премії (відповідно 1957 та 1964 рр.). Культивована екзистенціалістами особистість покладена в основу Стусової концепції людини: за визначенням Д. Наливайка, «самотньої й самоцільної», буття якої – це передусім «протидія середовищу, *іншому*, а тим більше суспільству, державі, які нав'язують їй свою волю, свої інтереси, мораль, відчужують її, прагнуть перетворити в знаряддя, в засіб чи функцію», а весь світ – «це хаос, абсурд, що його людський розум прагне подолати» [4, с. 14–15].

Відтак увесь арсенал художніх засобів письменника сфокусовано на вираженні світовідчуття самотньої особистості. У якій би ситуації не опинявся його протагоніст, суть його незмінна, іманентною рисою персонажа лишається самота. Петро Рудик навіть у щільно заповненому просторі пасажирського вагону був «відгороджений» од людей «товщею німої води, що не дозволяла навіть відкрити рота, не те що обмовитись словом із сусідом» [9, с. 19].

Запропонований Стусом формат фокалізації, коли самота виступає як системоутворювальний чинник, зумовлює погляд, звернений на себе. Наприклад, повість «Подорож до Щастівська», як зазначалося вже, відбиває процес самоусвідомлення протагоністом власної персони в часі й просторі. Письменник організовує матеріал так, що два тижні тривання «подорожі» стають фактором мобілізації внутрішніх ресурсів пам'яті, уяви, інтелекту на структурування розпорошеного впродовж тридцятип'ятирічного життя образу Петра Рудика. Автор обирає для цього відповідну форму наративу, значна частина якого – це внутрішній діалог Рудика із собою «іншим»: «Так блукаючи, Петро несподівано впіймав себе на відчутті, що в нього вступився хтось інший (...). Чуєш, як повільно розмиваються межі твоєї заскоружлої індивідуальності-окремішності? Іще трохи – і ти втрапиш самого себе, і тоді стане легко думатися, легко почуватися, ти змалієш до ледь чутої цяточки безмежної матерії, коли, ставши нічим, ти почувешся усім – і ставком, і дорогою, і лісом, і полем, і небом» [9, с. 25].

Таким чином, подорож у цьому випадку – це мандрівка-повернення в *край* дитинства й *часи* дитинства. Це, з одного боку, реальна нагода в

буквальному розумінні ще раз пройти «до болю знайомою» дорогою: «Ось на цьому пагорбі починався твій перший молодечий гріх, цим полем (...) ти йшов до школи, белькочучи якісь шалені слова, що ніяк не накладалися на почування (...), а десь тут у вибалку, тебе, запряженого в тачку, зустрічало літнє світання: ти їхав збирати вугілля на сусідній терикон» [9, с. 14]. Із іншого – змога внутрішньо пережити ряд викликаних за посередництва активізації ресурсів індивідуальної пам'яті емоцій. Так, зауважує наратор, «повернення додому завжди омолоджувало Петра, в кожному разі по дорозі до батьків він зазнавав бодай короткої миті знову дарованої йому дитинності, яка починалася спогадами і кінчалась обов'язково гризотою: давалися знаки тридцять п'ять пережитих років, які часом жорстоко його карали» [9, с. 11].

Що то за «гризота», з'ясовуємо незабаром із інтелектуальних вправ протагоніста. Його розмови з собою «іншим» постійно точаться навколо однієї наскрізної теми – щастя. Філософська настроєність твору увиразнюється формулою себевираження персонажа: щастя «перестало для тебе існувати?» [9, с. 22]. Зрештою, тому й знадобилася авторові ця подорож, тому хронотоп дитинства означено ним містким словом «Щастівськ». Адже, здогадується Петро, здійснювана ним мандрівка, вочевидь, була «тільки відчайдушною спробою втекти від своєї долі, що не раз і не два настирно виявлялася впродовж останніх кількох місяців?» [9, с. 16].

Отже, «подорож» – це засіб, художній прийом, за допомогою якого письменник намагається збагнути тотожність свого персонажа-сучасника. Цього ж потребує й сам герой. Тому, де б не перебував Стусів протагоніст (чи у своєму помешканні, чи в приймальній начальника, чи в поїзді, літаку, автобусі, на лісовій дорозі тощо), його увага прикута до власної персони. А розмаїтість ситуацій необхідна письменникові, аби показати героя в найрізноманітніших ракурсах, Петро щоразу виявляє нову іпостась власної ідентичності. По суті на очах читача відбувається своєрідна демонстрація родинних, соціальних, національних, психологічних ролей персонажа. Тут автор послідовно й продуктивно використовує прийом репрезентації самототожності героя через «інших» (людей, предметів тощо). Скажімо, поїздка із сином залізницею йому знадобилася, щоб усвідомити: «це ти, лежачи на лаві плацкартного вагона, шукаєш самого себе – між величчю синового прихисника і малою кузкою, котру відносить, як вітром, електрика й перегріта пара» [9, с. 8]. Зустріч із шахтарем (пролетарієм) Кондратом – аби з'ясувати власну «інтелігентську порожнечу, безштанькувату панськість, неіснуючу кастову зверхність» [9, с. 20]. А збережений пам'яттю зоровий образ двох беріз і сосни біля родинної хати матері допомагає Петрові збагнути, «що ті дві берези й сосна – найточніший, найвласніший мотив його життя, богоданний, ніби для саморозпізнання» [9, с. 40].

У ширшому плані, «подорож», як це впливає зі сказаного, указує на іншу суттєву ознаку образу персонажа: він є мандрівник у часі. Автор акцентує увагу на здатності свого протагоніста ставати «паном часу, верховодити його тривалістю і могли робити з ним усе, що забагнеться» [9, с. 23]. Мовби ілюстрацією до висловленої думки є досконало виконані зорові образи (справді операторська робота – кадри з фільму) на початку повісті. Ось Петро, прокинувшись уночі, приглядається до сутіні, прагнучи зорієнтуватись у часі («волохатий присмерк») і просторі («довга, як шланг, кімната»), умикає світло, яке вириває «з теміні столик із книжками і зошитами» [9, с. 6] тощо; відтак в об'єктиві кінокамери з'являється «спогад, давно врівноважений і обснований майже тридцятирічною пам'яттю» (ремарка) – маленький Петро несеться з гори на санчатах, ризикуючи налетіти на голе від снігу місце – «і ось уже можна чути подвійний вітерець – іззовні і зсередини» [9, с. 6].

Із часом персонаж перебуває у вельми драматичних стосунках. В ідеальному для нього варіанті час мав би перебувати в такому стані, «щоб минуле не руйнувалось», щоб воно «не щербилося з літами» [9, с. 41]. У дійсності ж, читаємо в тексті, «у Петровому сприйманні розбурхані враження давнини вкладалися в одне речення: о давнє дитинство, ти вже за шелом'янем єси». В якийсь момент він почав відчувати, що «дитинство і парубоцтво стали гіркнути», що «дорогу до спогадів про дитячі подорожі степом, перелісками, Савур-могилою, Азовським морем все частіше заступали скупі згадки про роботу, платню, базарні ціни, збайдужені долі, телевізор, фільми, донецький «Шахтар», сімейні клопоти»; словом, «згадуване дитинство, як хлопчак без квитка, нишло в кінозалі...». Власне, мислить Петро, дитинство мовби відбрунькувалося від нього нині сущого, існує наразі автономно, внаслідок чого в нього з'явилася «заздрість до самого себе. До себе давнього, як чужого, як конкурента» [9, с. 11].

Напружений, нервовий ритм Стусового письма пояснюється особливим, підкреслено суб'єктивним ракурсом зображення. Він відбиває погляд на світ людини, яка потрапила в ситуацію відчаю, знаходиться на межі нервового зриву. «Відчай» – одне з ключових слів, що виражає світопочування екзистенціалістських мислителів» [8, с. 33]. Певною мірою це пов'язано з хворобою рідних (дружини, сина, батьків). Проте не це головне, адже, скільки Рудик себе пам'ятає, все його життя позначене перманентним відчуттям небезпеки – шалений спуск з гори. Істинна причина, наголошує протагоніст, у його «дурному характері», у якому він, «як кіт у мішку», перебуває наодинці з «вічним своїм невдоволенням» [9, с. 33].

Стан невдоволення спонукає персонажа бачити світ винятково крізь чорні окуляри. У полі його зору завжди перебувають або «незграбний чоловік», «чорний, як пугач» [9, с. 19], або «старий чоловік із стверділим обличчям страдника» та голосом «тьмавим, як оливо» [9, с. 26], або взагалі

навіть не люди – «людські обвислі тулуби» з обличчями «закритими, як панцерники» [9, с. 34], і т. д., і т. п. Що ж до власної персони, то, скажімо, поетичне натхнення викликає в ньому огиду: «йому стало бридко – від того, що до всього дала про себе знати ця слинява лицемірка, повія, гейша, розпусниця поезія» [9, с. 16]. Взагалі в перспективі ціннісних, рольових установок герой у своїй особі бачить людину, життя якої не вдалося, котра не виконала свою земну місію. Так Петро мислить себе «невдахою», «що не виконав їхніх (батькових. – Ю.М.) сподівань. (...) Після його невдачі не одному Рудикові доведеться гнути спину, аби хтось десятий чи двадцятий відчув апогей роду» [9, с. 50].

Повертаючись до сказаного, відзначимо взаємну нелюбов тоталітарної держави й екзистенціалізму. У середині ХХ ст. представники саме цього напрямку (як найбільш адекватного формату вираження мистецтва на той час) перебрали на себе місію головного опонента людиноненависницьким режимам. В. Стус в інших письменників шукав і прагнув популяризувати факти опору мистецтва системам насилля. Наприклад, ось уривок з його статті про Генріха Беля: «генеральна лінія Беля – це тема маленької людини, малої, передусім, у силу того, що обставини, в яких вона живе, залишають для цієї людини дуже невеликі можливості існування. Точніше було б сказати, що це людина з великої літери, яку убгали в затісну коробку дозволеної тоталітарним режимом екзистенції» [9, с. 202].

Збудоване на засадах абсурду суспільство обмежило Петра Рудика функціями «технічного літератора». Його, так би мовити, суспільно корисна діяльність – «сірі будні» з «виробничими клопатами», які лише створюють «ілюзію справжньої праці», і, мислить персонаж, «якби не щоденне нагадування про важливість доконуваної роботи, можна було б подумати, що вона нічого не варта» [9, с. 23]. Від усього цього герой намагається рятуватися своєрідною втечею-еміграцією у світ «Иностранной литературы». Проте, як відомо, у кризовому суспільстві кризове все. Ось і власна бібліотека, за його ж визначенням, – це «комбінат обертання на живих мерців», а книжки в ній – «могили, зжований минулий досвід», «літопис людських невесел»; адже найбільші мудреці світу – Монтень, Платон, Сковорода, Кант – то «профспілка глухонімих», безсила відповісти на найболючіше питання: як людині «дотягнутися до того дня, коли все буде гаразд?» [9, с. 30].

Таким чином, ознайомлення з аналізованим твором В. Стуса дає підстави зробити суттєві корективи в уявленні про український літературний процес періоду т. зв. застою. Зрозуміло, з відомих причин ані досліджувана повість, ні, слід віддати належне, новаторська проза митця загалом не мали належного резонансу свого часу. Проте важливо інше: всупереч залізним кордонам соціалістичного реалізму вона демонструє тенденцію вітчизняного прозописма бути інтегральним складником у парадигмі західноєвропейської літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Ігнатенко М. Відчуження й імморалізм у дійсності та літературі ХХ століття // Слово і час. – 2001. – № 11. – С. 45–59.
3. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3–30.
4. Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю // Камю А. Сторонній: Повість. Чума: Роман. Падіння: Повість. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5–27.
5. Пахльовська О. Українська література у вимірі «пост»: постколоніалізм, постмодернізм, поствандалізм // Сучасність. – 2003. – № 10. – С. 70–85.
6. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація. Автореф. дис. докт. філол. наук. – К., 2000. – 96 с.
7. Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Б. В., 1993. – 256 с.
8. Сиваченко Г. «Кордоцентризм» Володимира Винниченка в екзистенціалістському дискурсі // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 33–39.
9. Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. – Т. 4. – Львів: Просвіта, 1994. – 544 с.
10. Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. – Т. 6. – Кн. 1. – Львів: Просвіта, 1997. – 495 с.
11. Стус Д. Життя і творчість Василя Стуса. – К.: Фотовідеосервіс, 1992.
12. Фромм Э. Психологизм и религия // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.143–221.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мариненко Юрій Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри теоретичної і прикладної лінгвістики та української філології Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: літературний процес ХІХ–ХХ ст.

ОПТАР СЕРЕД РУЇНИ «СЯ ДРАМА ДУЖЕ ПЕЖИТЬ МЕНІ НА СЕРЦІ...»

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ)

У статті висвітлюється історія написання драми Лесі Українки «Руфін і Прісцилла», визначаються жанрові особливості, ідейно-тематичні виміри твору.

Ключові слова: християнство, «небесна держава», драма ідей, антиутопія.

The article throws light upon the history of writing of Lesia Ukrainka's drama «Rufin i Pristsylla» the genre peculiarities and the theme of the work are determined.

Key words: Christianity, «the sky state», the drama of ideas, anti-utopia.

«Руфін і Прісцилла», поза всяким сумнівом, найбільш загадковий твір Лесі Українки. Якась таємниця є навіть у словах поетеси, адресованих сестрі Ользі в листі від 5 жовтня 1912 року: «Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши «Руфіна і Прісциллу» [8, с. 412]. Щось же це мало означати! *«Не смію вмерти, не скінчивши...»* (тут і далі курсив мій. – В.П.). Цілком очевидно, що йшлося про найголовніше, найсокровенніше.

Вона й Людмилі Старицькій-Черняхівській, своїй давній подрузі, казала, що, збираючись у Берлін, де її чекала «страшна операція», «турбувалася ... за свою п'єсу «Руфін і Прісцилла», що не скінчить її, що

вмре і не скаже людям того слова, яке так хотіла сказати» [13, с. 762]. І Михайлові Грушевському зізнавалася: «Ся драма дуже лежить мені на серці...» [4, с. 839].

Завершити роботу над своїм «драмищем» (як жартома називала твір у листах до рідних і друзів сама авторка) Леся Українка встигла. Хоча творча історія «Руфіна і Прісцилли» склалася так, що повний текст драми вперше було опубліковано тільки 1951 року, рівно через сорок років після того, як у львівському журналі «Літературно-науковий вісник» з'явилася «скалічена» редакція твору (1911 р.). «Скалічена», оскільки цензурні рогатки й пов'язані з ними вимоги «Літературно-наукового вісника», ставили Лесю Українку перед тяжким вибором: або заховати драму в шухляду на невизначений час, або свідомо «калічити» власний текст. «Невідомо, що тяжче, чи підписувати ініціалами, чи підписувати своїм повним іменням річ свідомо скалічену, як це трапилося з «Руфіном і Прісциллою», – журилася Леся в листі до матері від 28 грудня 1912 р. – Там автор сам калічив (і з яким болем!), сам і підписатися мусив...» [7, с. 428].

Роботу над драмою «Руфін і Прісцилла» Леся Українка почала, як сама вона згадувала в одному з листів до матері, 1907 року¹: «я заходилась кінчати ... ту драму, що *сей рік* почала / «Руфін і Прісцилла» /...» [8, с. 214]. Працювала поетеса над утіленням свого масштабного задуму «багато й інтенсивно». У вересні того ж таки 1907 р. обіцяла через якийсь час надіслати твір Борисові Грінченку, нарікаючи, однак, на складнощі, що виникали: «Ся річ вимагає чимало роботи і навіть читання всяких «джерел» – хоч се і не вважається для белетриста обов'язковим, але я відношусь до сеї своєї речі дуже серйозно і хотіла б ужити всеї сили, щоб зробити її чимось людським» [9, с. 213]. І не просто «людським» – Леся сподівалася, що нові її драми будуть «справжні, себто здатні до постановки на сцені».

Робота, проте, затягувалася. Нарешті, 7 вересня 1908 р. Леся Українка повідомила сестрі Ользі: «Дописала я свою величезну драму «Руфін і Прісцилла» і дуже з того рада, бо чогось мене все страх брав, що я її не кончу через що-небудь» [4, с. 818]. Основний текст драми, отже, було створено в 1907–1908 рр.

Але пізніше авторка продовжувала «вигладжувати» його (саме так вона написала в листі до Н. Кибальчич від 24 квітня 1910 р.).

З тих пір минула ціла епоха довжиною в сто років. Окремим виданням драма «Руфін і Прісцилла» жодного разу не виходила, її не ставили на сценах театрів, літературознавці цим твором Лесі Українки цікавилися рідко, – ото ж слова поетеси «ся драма дуже лежить мені на серці» мовби зависли в повітрі. В обставинах Російської імперії, як і передбачала поетеса

¹ А.М. Полотай у примітках до 4-го тому Збір. тв. Лесі Українки у 12 т. вказує на іншу дату, що стосується початку роботи над «Руфіном і Прісциллою» – осінь 1906 р. (С. 339).

свою лиху справу зробила «духовна цензура», а в СРСР адекватно прочитати драму Лесі Українки було неможливо з тієї причини, що вона зачіпала ідеологічно «сакральні» речі.

Утім, про них – далі.

Небесна держава

Для сюжету «Руфіна і Прісцилли» Леся Українка використала матеріал ранньохристиянської історії. Ідеться в ній про Римську імперію II ст. О.Забужко, зіставивши цілу низку деталей та фактів, згаданих у творі, з реальною хронологією християнства, ще більше локалізувала час дії: 180-ті роки [2, с. 180–183].

Християнство давно цікавило Лесю Українку. Її роздуми над його історією й суттю цілком вписуються в контекст модерної критики християнства рубежу XIX–XX століть. Тільки Леся Українка радше не атеїстка, а еретичка. Як і Ф. Ніцше, вона бунтувала проти проповіді покори, рабства. Про це вона, зокрема, писала в листі до А. Кримського від 27 січня 1906 року (в ту пору поетеса працювала над драмою «В катакомбах»), посилаючись на свої студії над джерелами з історії християнства: «Я давно вже думала, що теперішня форма християнства є логічним і фатальним наслідком його найпершої форми. ... Відколи з'явився на світ єпископат і перші початки церковної ієрархії, відтоді єпископи заговорили мовою мого єпископа (у драмі «В катакомбах». – В. П.), і задержалась ся традиція аж до сучасного нам архірейства. Я не приймаю теорії Толстого і багатьох інших, ніби теперішнє християнство є аберацією, хворобою сеї релігії. Ні! У найдавніших пам'ятниках, в «подіях апостольських», в листах апостола Павла, в автентичних фрагментах первісної галілейської пропаганди я бачу зерно сього рабського духу, сього вузькосердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві. Як хочете, але недарма в притчах і скрізь у Євангелії так часто вживається слово «раб» і антитеза «пана і раба» яко єдиної можливої форми відносин межи людиною і її божеством» [10, с. 154–155].

Частина цих Лесиних думок відлуниться і в її «Руфіні...».

Проте, зрозуміла річ, авторку драми цікавило не християнство само собі. Наталя Кузякіна в монографії «Леся Українка и Александр Блок» (1980) чи не першою звернула увагу на аналогію між *християнством і соціалізмом*, що трапляється в літературі початку XX ст. (для прикладу названо роман А. Франса «На білому камені») [5, с. 91]. Аби «легалізувати» цю тему, вона брала в спілники Ф. Енгельса: мовляв, і Енгельс бачив цю аналогію і писав про неї ще 1894 р.: «В історії раннього християнства мали місце варті уваги точки дотику із сучасним робітничим рухом. Як і цей рух, християнство виникло як рух пригнічених... І християнство, і робітничий соціалізм проповідують майбутнє звільнення від рабства й злиднів, християнство шукає звільнення в посмертному потойбічному житті на небі, соціалізм же – у цьому світі, у переобладнанні суспільства. І християнство, і робітничий соціалізм зазнавали переслідувань і гонінь... І всупереч усім переслідуванням, а часто навіть безпосередньо завдяки їм, і християнство,

соціалізм переможно, нестримно прокладали собі шлях уперед. Через триста років після свого виникнення християнство стало визнаною державною релігією Римської світової імперії, а соціалізм за якихось шістдесят років завоював собі становище, що дає йому абсолютну гарантію перемоги» [5, с. 91].

Але розгортати далі аналогію «християнство – соціалізм» на матеріалі драми «Руфін і Прісцілла» було небезпечно: аналіз міг би привести до вельми ризикованих висновків щодо характеру й перспектив «небесної держави», про яку точиться запеклий диспут уже в першій дії твору.

Перш ніж звернутися до цього диспуту, слід нагадати, що «Руфін і Прісцілла» Лесі Українки – **драма ідей**. Пишучи в одній зі статей про «північного лицаря» західноєвропейської літератури Г. Ібсена, Леся серед прикмет його драматургії виділяла рису, що і її саму споріднювала з Ібсеном: «Хоч і був Ібсен новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософського трактату або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там г о в о р и т ь с я» [14, с. 282]. У драмі «Руфін і Прісцілла» увага також зосереджується на тому, *що говорить*, на битві ідей, що їх обстоюють герої-антагоністи.

Час познайомитися з ними.

Руфін – римський патрицій, республіканець за переконаннями і, відповідно, противник тиранії імператорів. Він – любитель римських філософів і сам філософ. Першу дію драми поетеса почала діалогом Руфіна і Прісцилли, з якого постає гостра світоглядна й психологічна колізія: любов молодого подружжя проходить складне випробування *конфліктом цінностей*. Прісцилла – щира, самовіддана християнка, однак її віра погано узгоджується з уявленнями Руфіна про свободу. «Блиснуло межі нами меча Христового жорстоке лезо», – гірко констатує Руфін ².

² Подібну колізію – руйнування подружжя внаслідок розбіжностей політичних поглядів чоловіка і жінки – Леся Українка бачила зовсім поруч: вона добре знала драматичну історію українського громадського діяча, доброго знайомого Косачів Миколи Ковалевського (1841–1898) та його дружини Марії, революціонерки-народниці, яка «отруїлася на каторзі з іншими каторжанками, протестуючи проти нелюдського поводіння начальства з арештованими» (Українка Леся. Спогади про Миколу Ковалевського // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.8. – С.225).

У «Спогадах про Миколу Ковалевського» (1898 р.) Леся Українка детально описала цю історію: «Микола Васильович і Марія Павлівна розійшлись задовго до її заслання, років через три після одруження. Люди, що знали близько їх обох, кажуть, що головною причиною розстання була несхожість в поглядах. Микола Васильович хоч завжди належав до радикального напрямку, але терористом, або, як тоді казали, «бунтарем», ніколи не був; жінка ж його належала власне до «червоних», що признавали «пропаганду фактами». У Марії Павлівни часом збирались її товариші на пораду, Микола Васильович ніколи не сперечався проти таких зборів у його домівці, тільки сам ніколи не брав у них участі і навіть виходив з дому під час їх, щоб не заважати.

Марія Павлівна, набираючись дедалі все гострішого напрямку, вважала, що не має права підводити несолідарного з нею, а тільки високо толерантного чоловіка під ризик бути арештованим за бунтарські збори у його хаті і за «укривательство» її самої на случай чого, – і зважила за краще забезпечити його від себе і своїх товаришів. Може бути, що несхожість в поглядах внесла певний холод в відносини подружжя Ковалевських. Так чи інакше, вони розійшлись. Поки Марія Павлівна була на волі, вона від часу до часу одвідувала чоловіка і дитину, що зосталася у нього. Микола Васильович і після розстання відносився до жінки приязно і з пошаною, ніколи ні одним словом не винував її прилюдно за розірвання шлюбного зв'язку, потім підтримував її матеріально, коли вона сиділа у неволі, і навіть сам раз попав під суд за нелегальну поміч жінці, що вже була тоді на каторзі. Ніхто не важився при ньому повторяти ніяких здогадів і брехень про його жінку, про можливі причини їх розстання і про її життя на волі. Сам він дуже рідко говорив про свою жінку, при мені це трапилось тільки двічі; раз він розказував, як його судили за поміч їй, а вдруге, не хутко, через десять літ після її смерті, він говорив, що вона вмерла, як справжня героїня» (Там само. – С. 225–226).

Очевидно, що перипетії реальної історії родини Ковалевських відбилися у психологічному сюжеті «Руфін – Прісцілла».

Але це ще тільки зав'язка; найголовніші перипетії – попереду. Тим часом авторка виводить на кін Парвуса, «християнина невідомого роду-племені». Його диспут із Руфіном про «небесну державу» знаменує початок надзвичайно важливої «битви ідей», у якій і спалахують ті алюзії, що змушували читачів думати не так про християнство II віку, скільки про перспективу століття XX-о (для нас то вже *ретроспектива*, яка дає можливість зіставляти Лесині візії з реальною картиною історії, що відбулася).

Парвус – одержимий догматик християнства. Суперечка зав'язується довкола «писань учителів», у яких Руфінові не до душі як «стиль простецький», так і «рабство думки». Згадується філософ Цельз із його критикою християнства. Руфін мовби приєднується до думок філософа зі своїм аналізом і своїми провіщеннями. І справді, обіцяна Парвусом «небесна держава» – «новий Єрусалим!» – має моторошні обриси. Та й сам шлях до неї такий, що мимоволі змушує здригнутися, оскільки для фанатика Парвуса мета виправдовує засоби («На пожарищі світ новий настане», – пророкує він).

Репліки Руфіна привносять у диспут кассандринське начало (завершення роботи поетеси над драмою про пророчицю Кассандру збіглося з початком реалізації задуму «Руфіна і Прісцилли», тож природно, що світло трагічного пророкування лягло й на новий твір Лесі Українки). Що тривожить молодого патриція-філософа? Передчуття великого «пожару»; розливи марної крові; потрясіння основ; стихія руйнування всього, що «лишилося від славних часів колишніх»... «Ваша віра / зруйнує працьовитість, а жебрацтво / в честь уведе, хоч і не дасть загоди / голодній черні, тільки роздратує», – віщує Руфін.

«Було б надто очевидним і нерозумним спрощенням проводити прямі аналогії між світом художніх реалій «Руфіна і Прісцилли» та конкретними політичними реаліями епохи реакції в Росії. Тим більш непродуктивні й інші будь-які спроби насильного осучаснювання п'єси», – застерігала Н. Кузякіна, пишучи про «драмище» Лесі Українки [5, с. 91]. «Прямі аналогії» завжди недоречні, це очевидна річ, але зважмо й на те, коли саме ці слова писалися: 1980-й рік. Щоб сказати про «історичний мотив ворожості мертвотних догм християнства потребам живого життя» – і одразу після цього нагадати про аналогію «християнство – соціалізм», Н. Кузякіна змушена була робити певні «реверанси». Вона лише глухо натякнула, що в Лесі Українки думка про «мертвотні догми» стосується *не тільки* християнства.

І справді, догми Парвуса й тривожні прогнози Руфіна легко проектується на реальність часів розгорнутого «соціалістичного будівництва» в СРСР. Парвус одержимий жагою руйнування старого світу,

знищення пантеону античних богів «до підмурівку» (аналог відомого революційного гасла «мы старый мир разрушим до основанья»). Він свято вірить у *єдиноправильність* свого вчення й ладен обстоювати цю монополію на істину в найжорстокіший спосіб. «Варті ж ви, щоб вас розбили скелі / підводні і безодня поглинула! / Так варті ж ви, щоб вас пожерли / змії і люті чуда-юда океану! / О, як душа моя в долоні плеще, / вважаючи погибель нечестивців!», – кидає, розпалившись, Парвус своєму опонентові, який по-філософськи розмірковує про принади вільної думки. Яка вже там вільна думка і яка любов до ближнього, коли Парвус мріє про меч, а не про любов! Репресії як спосіб навернення до єдиноправильного вчення зовсім не видаються йому чимось таким, що суперечить Христовій проповіді.

Особливо підозріливий Парвус щодо *книжників* та *панів* – його симпатії на боці *плебеїв*. Книжники небезпечні тим, що «щось вони мудрують, ... так мов не досить їм письма святого», а пани – ті люблять «верховодити в громаді, наче бог злюбив їх понад простолюд». Неважко уявити, *ЩО* впливає з такої Парвусової підозріливості, – звісно, потреба в інквізиції. (Який точним виявився цей Лесин прогноз! «Книжників» – інтелігенцію – більшовики оголосять «прошарком» і поведуть із ним запеклу боротьбу, а панів узагалі візьмуться винищувати як клас).

Не дивно, що перспектива *такої* «небесної держави» жахає Руфіна. Він запитує співрозмовника про «підмурівок» – мовляв, а як же з ним? На що отримує рішучу відповідь: «Стане олтарем єдиному» (себто – єдиному богові). «Олтар серед руїни!.. – вигукує вражений Руфін. – Се ідеал небесної держави?»

Мине якихось два десятиліття, і інший український драматург – Микола Куліш – по суті, повернеться до цього диспуту про «небесну державу». У його драмі «Патетична соната» з'явиться більшовик Гамар, «солдат революції з простим серцем», який із хворобливим азартом і пафосом пророкуватиме наближення нового світу: «Буде наш весь світ. ... Наш місяць. І вітер наш... Хай ставлять шибениці, хрести... Справляють хай молебні, співають «Отче наш», – світ, друзі, буде наш! Із шибениць ми зробимо арки. Хрести разом з капіталізмом пронесем і поховаємо на старих кладовищах на зорі соціалізму. А самі рушимо вперед!..» (час дії у «Патетичній сонаті» – лютий-жовтень 1917 року).

Чим не ідейний нащадок Парвуса!? І хіба так уже відрізняються «*арки із шибениць*» Кулішевого Гамаря від «*олтаря серед руїн*» – Лесинового Парвуса?

«Будуть снитись мені червоні корогви...»

Тут варто зробити невеликий біографічний відступ, аби повернутися до подій, що передували появі задуму «Руфіна і Прісцілли».

У жовтні 1905 р. Леся Українка протягом кільком тижнів провела в Петербурзі, куди була викликана телеграмою «рятувати Дору» – свою

молодшу сестру Ісидору, яка поїхала до північної столиці «на рільничі курси й захорувала». Наступного ж дня після того, як поетеса приїхала до Петербурга, застрайкувала залізниця. Для Росії настав час революційних подій.

Ісидора Косач у листі до сестри Ольги по гарячих слідах емоційно описувала столичні бунти, згадуючи «забастовки залізних доріг», «демонстрації, маніфестації і бійки»: «Бувши здоровою я часто була на мітингах і так багато чула цікавого, стільки було певних надій, а тут вдруг: войска, шаблі, вистріли... Ще на похоронах Трубецького коло Ніколаєвського вокзала кінногвардійці підняли шаблі і то, я нігде не бачила такої паніки, яка тоді була, а то ж, представляю собі, як дають залп, що робиться з людьми, в яких стріляють. Тепер (25 жовтня 1905 р. – В. П.) вже в Петербурзі тихше. Забастовка кончилась, але зате чорна сотня обрушилась на студентів. Як тільки вечером іде студент у формі, то на нього нападають і нещадно б'ють, А по всіх городах що робиться! Скрізь жидівські погроми...» [4, с. 757–758].

Леся Українка додала й від себе кілька вражень: «багато і грандіозного, і радісного, і трагічного проходило перед очима (великі процесії 18-го я бачила, не могла всидіти дома!), але все почувалось мені, що я тут «не у дел» і досадно було за себе. Стараюсь, чим можу, надолужити» [4, с. 758]. Що означало оте «надолужити»? «Трохи поораторствувала в Обществі Шевченка, – пояснювала Леся, – а тепер пишу в «Русь» статтю про українську автономію в протест Російській Конституційно-демократичній партії, що обурює мене до глибини душі. Малася держати тут відчит, але се розстроїлось, для здоров'я се й ліпше, а взагалі, може, й шкода». І ще – із тодішніх настроїв поетеси: «Петербург обрид (я й ніколи його не любила) і чужо мені тут».

У 12-томному зібранні творів цього Лесино лист не має. Зате є великий лист до А.Кримського від 3 листопада 1905 р. із докладним розглядом роману Кримського «Андрій Лаговський», – може, через те, що завершувався він словами про «червоні корогви»? «Знаю, що це зараз, як ляжу спати, будуть снитись мені червоні корогви, – переслідує мене сей сон!», – писала Леся Українка [11, с. 151]. А вслід за цим – у листі до Ольги Кобилянської про те ж саме: «То хтось («Хтось» – так у листах до Кобилянської Леся Українка називала себе. – В.П.) перетривав усі залізничні страйки, бачив народження російської «конституції» і багато всякого, надивився на червоні прапори, наслухався співів і великих слів, а потім вернувся в розбитий «чорною сотнею» Київ...» [12, с. 152].

У Києві, однак, теж було неспокойно. Докладний «репортаж» про листопадові дні 1905 р. – у листі Лесі Українки до сестри Ольги та її чоловіка Михайла Кривинюка: згадується в ньому про «военное положение», поновлення цензури, яка «була фікцією остатній місяць», «воєнний бунт» саперної частини, що «раптово і трагічно пролетів і зник 18

листопада, полишивши до 100 трупів по собі»... Сапери вийшли на вулиці Києва зі своїми «спеціально солдатськими» гаслами, закликаючи приєднатися до них інших військових, проте приєднався тільки якийсь оркестр, – так із музикою, у супроводі дівчорі та міських зівак і крокували по Києву, аж поки напереріз не вийшли «усмирители», які дали кілька залпів по бунтівниках... «Живеш наче в романі романтичної школи: кругом контрасти, антитези, неможливості, трагедії, комедії, трагікомедії, хаос і серед нього якісь героїчні сцени та фігури немов з античної драми, – зізнавалася Леся Українка. – Ніхто не знає, що буде завтра, мало хто пам'ятає, що було вчора. Бувають моменти, коли тратиш почуття дійсності: то якимось зовсім не відчуваєш, що *живеш в революції* (вдумайтесь в значення цих слів), то знов день і ніч в голові тріщать сухі перебої сальв «усмирителів» і здається, неначе весь світ поділився на взаєможерні партії» [4, с. 760–761].

Цей лист також не потрапив до Лесиноного 12-томника, адже він виразно свідчив про причетність поетеси до діяльності українських політичних партій і громадських організацій початку ХХ ст. Саме *причетність* – про перебування *всередині* партій не йшлося, оскільки до «партійного фанатизму» Леся Українка ставилася скептично. Розповідала сестрі та її чоловікові, що цілий тиждень «писала проекти всяких статутів нових спілок»; згадувала про українські газети «Громадське слово» та «Праця» і про свою майбутню співпрацю з ними; аналізувала ситуацію із перетворенням Революційної Української Партії – в Українську соціал-демократичну робітничу партію; іронічно коментувала факти того ж таки «партійного фанатизму», підкреслюючи, що сама вона «твердо зважила плюнути на всі оці симпатії й антипатії і поводитись так, як мені моє *власне* сумління скаже»...

Одне слово, то таки було, кажучи словами поетеси, *життя в революції*.

Революційні події 1905-го викликали в Лесі Українки складні почуття. Вона так довго мріяла про час, коли «падуть всесвітні окупи», коли розвалиться Тюрма! Її уява малювала картину майбутнього потрясіння основ і було в тій картині чимало моторошних барв: «великий буде жах – велике й визволення»... А тепер ось революція прошуміла перед очима і багато хто в середовищі інтелігенції Лесиноного покоління пережив болісне розчарування. Колишній киянин, філософ Микола Бердяєв (молодший за поетесу на чотири роки) наприкінці життя писав у спогадах: «Малу революцію 1905 року я пережив болісно. Я вважав революцію неминучою і вітав її. Але характер, якого вона набула, і її моральні наслідки мене відштовхнули і викликали в мені духовну реакцію... Мені важко повністю прийняти будь-яку політичну революцію через те, що я глибоко переконаний у справжній революційності особистості, а не маси, і не можу погодитися з тією відміною свобод в ім'я свободи, що відбувається в усіх

революціях» [Цитую за: 1, с. 128]. Знаменні слова! Причому, вони цілком суголосні з думками Лесі Українки – і в тій частині, де йдеться про «революційність особистості, а не маси», і невеселою бердяєвською іронією щодо «відміни свободи в ім'я свободи»...

Події 1905 року мовби відхилили завісу майбутнього – і перед внутрішнім зором Лесі Українки з її «кассандринським» даром постала драматична візія. Художнім утіленням цієї візії і стала драма «Руфін і Прісцилла».

«Ми хутко станем чужинцями у нашій рідній країні...»

У диспуті про майбутню «небесну державу» є ще одна принципово важлива грань – колізія між «всесвітністю» Парвуса і «римськістю» Руфіна. Парвуса авторка представила на початку твору як «християнина невідомого роду-племені», і він справді виявиться переконаним «безрідним космополітом» (як сказали б під час сумнозвісної сталінської кампанії 1949 року, спрямованої проти радянських євреїв). Логіка Парвуса вбивчо проста: навіщо Рим, коли попереду чекає «новий Єрусалим», де всі будуть «громадянами небесної держави»? Причому, *всі* – це ті, *хто вціліє*, кого не знищить меч охоронців «єдиноправильного» вчення. Праведники. Ідеальні громадяни, котрі забудуть, якого вони роду-племені. Руфін реагує на ці моторошні фантазії Парвуса щирим здивуванням, у якому виразно чується острах: «Як далі піде так, ми хутко станем / чужинцями у нашій рідній країні, / вигнанцями з небесної держави, / бо їй нема на нашій землі місця, / та й ми дістатися туди не можемо, / де перше треба вмерти, щоб ожити, / і втратити зовсім подобу людську, / щоб стати не людьми й не богами, / а чимсь таким, як тінь, як дим, як пара».

Перспектива, про яку каже Лесин Руфін, – дуже українська: «небесна держава» неминуче уніфікує все і вся, пройдеться асиміляційним катком, знищивши в ім'я «всесвітності» залишки національного коріння своїх громадян. А тим, хто якимось дивом усе ще чіплятиметься за коріння, дістанеться тяжкий хрест – бути «чужинцями у рідній країні».

У драмі Лесі Українки, писав 1930 року Микола Зеров, помітний «відгомін тих розмов та суперечок, що провадилися між українськими націоналістами та першими соціалістами», власне – «конфлікт українських націоналів та соціалістів, або наддніпрянців і галичан» [3, с. 865]. Леся Українка й сама брала участь у подібних суперечках – варто згадати її полеміку з І. Франком (стаття 1897 року «Не так ті вороги, як добрі люди»). Франко дорікав наддніпрянській інтелігенції за те, що вона впливається в загальноросійський революційний рух, забуваючи за «общерусизмом» про національні завдання. Схоже, що Леся Українка, яка в молодості віддала данину драгоманівському «космополітизму», з часом таки солідаризувалася з Франком.

Диспутом Руфіна й Парвуса тема «чужинства» в рідній країні (а з нею – колізія національного та імперського) не вичерпується. Поетеса ввела в

коло героїв своєї драми колишнього раба Нартала, викупленого молодим патрицієм Кнеєм Люцієм і відпущеного ним на волю, і саме цей персонаж найбільшою мірою «забезпечує» гостроту проблеми, про яку йдеться. Нартал – африканець; тепер він, як і Люцій, християн. Звільнившись від одного рабства, він непомітно для себе потрапив у нову неволю – римську. І тепер Нартал бунтує проти всіх: проти братів-християн, які розчарували його; проти Люція, який спокусив його волею, що обернулася рабством; а найголовніше – проти себе самого! Він картає себе за те, що кинув «пустиню рідну» й «батьківські намети», що заради римських спокус «продав і честь, і гордість». Думав, що «римлянином навіки став», а насправді – залишився чужим серед своїх, оскільки «римлянин всяк загине сам скоріше, ніж варвару дасть волю».

Найгостріше драма Нартала відбилася в його запальному, болісному монолозі, зверненому до Люція:

Ти став мені показувати зараз,
не через ґрати, а на вільній волі,
красу Італії, багатство Рима, –
У мене дух зайнявся! І забув я
пустиню рідну й батьківський намет
для нечесті блискучої. А потім
ти показав мені ще інші скарби, –
світ філософії, науки, хисту, –
і я, нещасний варвар, думав щиро,
що я римлянином навіки став,
що й Рим прийняв мене за свого сина...
Я помилився, хутко показали
мені сю помилку твої країни,
патриції та запанілі хами, –
щодня вони презирством викликали
зо дна душі моєї знову звіра,
і знову я ставав номадом диким,
душею повертаючись додому.
Але ти знов на мене сплів сильце:
Ти навернув мене у християнство...
Тоді-то й почалася повна влада,
безмежне панування надо мною...

Нартал, як бачимо, говорить про «лагідне», не мілітарне завоювання варварів. Підкорити інших можна й непомітним поглинанням, «братерськими» обіймами, в яких стає неможливо дихати. Кней Люцій – не якийсь агресивний, примітивний колонізатор; Леся Українка наділила його багатьма інтелектуальними й моральними чеснотами, через що й Нартал у ставленні до колишнього свого господаря роздвоюється. І все ж, неволя є неволя, якою б золотою не була клітка.

У драмі йдеться про ментальну несумісність поневолювача (хай навіть і вбраного в демократичну одіж) – і поневолюваного. Це речі універсальні, проте, зрозуміло, що в колізії римлян і варварів сучасники Лесі Українки могли легко впізнати те, що було їм знайоме до болю: ситуація Нартала віддзеркалювала становище української нації в Російській імперії. Нічого не зміниться і в часи «червоної імперії». Як і прогнозувала поетеса, «нова релігія» стане тільки додатковим «сильцем», аби з його допомогою підпорядковувати «варварів» ідеї «всесвітництва», а насправді – тому ж таки «Римові». (Не знаю, чи в часи Лесі Українки вже було сформульовано думку про те, що «російська демократія закінчується на українському питанні», проте сам цей феномен був добре зрозумілий поетесі, інакше як би вона писала свого Кнея Люція, цього «лагідного», благородного колонізатора мимоволі, «всесвітнянина римського»?).

Власне, моделей «всесвітництва» у драмі є дві. Одну сповідує Парвус. Його ідеал «небесної держави» не передбачає будь-яких «партикуляризмів». Має бути тільки єдиний Бог і його раби без якихось там особливих національних прикмет. Для **Риму** в цій «небесній державі» немає місця, оскільки гряде новий Єрусалим! Характерною є сцена, в якій єпископ вимагає від Прісцілли, щоб у її домі замазали фреску із зображенням Адоніса: сюди, бачите, прийшли християни. А що та домівка чужа, і в ній є господарі, – те єпископа не цікавить зовсім. Тому й обурюється Руфін:

Хто тут господар –
я чи єпископ? Я його не кликав
наказувать мені й моїй дружині,
як маємо держати стіни в хаті,
у н а ш і й в л а с н і й х а т і!

Іншу – другу модель «всесвітництва» сповідує Кней Люцій. Він мріє про те, щоб поєднати «всесвітництво» з ідеєю Риму, який має стати республікою – і водночас залишитися потужною імперією. Що ж до церкви, то вона буде будівником оновленого Риму: «церква наша республіку міцну заложить»... Риторика Люція не залишає байдужим навіть скептично налаштованого стосовно перспектив «небесної держави» Руфіна. (І цей «кассандринський» прогноз Лесі Українки також збудеться в часи соціалістичного експерименту в СРСР: «союз нерушимий республік свободних» виявиться лише модифікацією Російської імперії, у якій новітні Нартали надто довго й важко чекатимуть свого часу).

Нові люди

II пол. XIX ст. – початок XX ст. були «вагітними» соціалізмом, тому не дивно, що українська й російська літератури чимало уваги приділили *новим людям*, потенційним будівникам майбутньої «небесної держави». Під цим кутом зору варто уважніше придивитися до тих, хто в драмі Лесі Українки «Руфін і Прісцілла» представляє християнську громаду.

Про Парвуса сказано вже чимало, але річ у тім, що попередніми характеристиками його образ не вичерпується. Настає момент, коли виявляється, що Парвус із його одержимою вірою у власну богопокликаність уже не особливо й потрібен церкві. Настав час єпископів – тож для чого їм якісь честолюбні харизматики, котрі чують у собі «божий дух»? Чи ж дивно, що Єпископ, отримавши перстені, з допомогою яких можна визволити із в'язниці двох бранців, спочатку бере із собою Парвуса, але коли той відмовляється, – поспішно відгороджується від нього.

Мотивування цих метаморфоз украй важливе: Парвус потрібен Єпископу як *ловець душ*, якому «Бог дарував ... огнисте слово», проте Єпископу швидко стає зрозуміло, що сам він біля Парвуса – зайвий! Як писала Оксана Забужко, «у контексті християнської історії Парвус, власне, постать ... трагічна: ще століттям раніше він із певністю був би в громаді лідером – з-поміж усіх її членів він єдиний наділений незаперечною харизмою містичного обдаровання, ба навіть, імовірно, пророчим хистом. ... За ним досвід трансю (а то й клінічної смерти...), глассолалії, візіонерства... – схоже, Парвус таки дійсно «Божий знаряд», як то визнає й Єпископ, тобто «духовно видючий» [2, с. 207]. Інша річ, що Парвуса переповнює заздрості до всіх отих книжників і панів, які для нього є об'єктом класової ненависті; його мучать комплекси парвеню, який насправді почуває себе вищим за патриціїв, і тепер ладен мститися їм. О.Забужко, як автор цих рядків, не втрималася від аналогій: Парвус нагадав їй фанатичних «революційних романтиків» в обставинах між 1917-м і 1937-м, власне – десь у часи «літературної дискусії» 1925–1926 рр. Якщо цю аналогію продовжити, то виявиться, що історія Лесиною Парвуса може в чомусь дуже істотному пояснити трагедію тих «комунарів»-фанатиків, які в часи сталінщини ставали жертвами терору, ними ж самими засадничо й розпочатого.

Християнська громада в Лесі Українки дуже диференційована. Найсвітліша постать у ній – Прісцілла з її саможертвністю в ім'я Бога. Ідеали християнської віри для неї є найвищим смислом життя, а «недосконалість братня» «вражала прикро» Прісціллу тільки спочатку, – згодом вона навчилася абстрагуватися від тієї недосконалості («все те марна одіж, / а вічний дух від неї буде вільний, / покинувши сю землю»). Отже, *вічний дух*, затьмарити який «марна одіж» не в силі. Руфін на те зауважує, що для «гарної ідеї» й одіж потрібна відповідна, даючи Прісціллі зрозуміти, що в її вірі можливі самообман, ілюзія – як плід її «твердої душі» й «упертого розуму». Проте часу для життя їм обом уже не залишається.

Настав, як уже сказано, час єпископів із його жорсткою ієрархією, прагматизмом, цинізмом, – церква перетворюється у «соціально-владний інститут» (О. Забужко); її «пророцько-апостольська доба» завершується.

Леся Українка дала волю своєму сарказму: у темниці, куди Руфіна кинули разом із християнами, запідозривши їх у викраденні дитини задля ритуальної жертви, перед ним постає сумна картина «овечого ладу». Цілком «мирські» за своєю суттю інтриги між Єпископом та пресвітером, культ ієрархів, війна з єретиками, демагогія, ловля душ у тенета «віри», рабська покірливість «братів», – усе побачене переконує Руфіна в тому, що обіцяне «боже царство» насправді нагадуватиме *потвору*. Серед «овечого ладу» не тільки Парвуси, а й ті, хто *примусив* себе побачити «мареву в пустині» (як Люцій), швидко стануть зайвими.

Вельми красномовним у контексті Лесиноного сарказму є епізод, у якому Єпископ забирає собі обидва рятівні перстені, що початково призначалися для Руфіна й Прісцілли. А на волю бере він із собою – замість Парвуса – «покійного раба» Диякона: знає, що той служитиме йому, Єпископу, вірою і правдою (не забуваючи, втім, і про себе!). Рятується, таким чином, «начальство»; «слухняні вівці» залишаються гинути...

«Казка» закінчується. «Нові» люди виявляються банальними «міфотворцями», які з вигодою для себе експлуатують вічну потребу «стада» у явленому «згори» диві правди і справедливості.

Народ

Але сарказм поетеси адресовано не лише християнській громаді. У завершальній, 5-й, дії на арену (в прямому сенсі!) виходить римський народ. Фінал драми Лесі Українки вражає своїм геніально простим вирішенням: християн судять у ... цирку! І якби якийсь режисер, адекватно прочитавши задум поетеси, поставив «Руфіна і Прісціллу» на театральній сцені, ми побачили б навіч той Лесин «римський народ», для якого головне – видовище. Почули б пліткування цього «розгаласованого люду»; вловили б десятки знудьгованих, манірних, цинічних, жорстоких реплік; стали б свідками психозу натовпу: «Убити! Розірвати! Розп'ясти! / До звірів! На кострище! Миттю! Зараз!»... І все це в нас, себто – тих, хто своїм власним життям «зацепив» ХХ століття в його соціалістично-есесерівському сегменті, не могло б не викликати дивне, аж до затамування подиху, відчуття: а звідки, яким чином Леся Українка ЦЕ знала?!

Звідки вона знала, що в 1930–1937–1938-х роках буде саме так: суд у цирку... (чим не сценарій, скажімо, публічного процесу над СВУ, що відбуватиметься в Харківській опері?!); тисячні натовпи, що вимагають смерті «паршивим собакам» (себто – отим самим релігійним одержимцям Парвусам, а ще раніше – Руфінам, Люціям, Прісціллам...).

Знала, бо щось подібне в історії вже було, – і чи є, зрештою, принципова відмінність між середньовічною інквізицією – й інквізицією у версії ЧК–ДПУ–НКВД–КДБ–ВКП (б)–КПРС?

Знала, бо мала кассандринський дар прозирати крізь пелену часу й бачити обриси трагедії задовго до того, як трагедія почалася.

Тому й не залишала своїм не таким уже й численним читачам початку ХХ ст. жодних ілюзій щодо *творця історії*. Кажучи словами М. Бердяєва, вірила більше в «революційність особистості, а не маси».

Зрештою, Леся Українка мала відвагу змусити нас задуматися й над тяжким питанням про те, чи вартий взагалі *такий* народ жертв, заради нього принесених?

Кохання і віра

І все ж назва драми Лесі Українки сигналізує про те, що в ній ітиметься про love story, історію двох. І справді, «Руфін і Прісцилла» – це не тільки *битва ідей*, а й психологічна драма. Ретроспекцій тут мінімум; з'ясовується, що Прісцилла – єдина донька Аеція Панси – стала християнкою, коли Руфін був у поході; є ще згадка про дитинство Руфіна («він батька втратив ще малим хлоп'ятком»), – і то майже все. Авторка зосереджена на драматичному розгортанні конфлікту кохання і віри, що відбувається тут і тепер. І виявляється, що веде він до трагедії Руфіна і Прісцилли.

Власне, трагедія Прісцилли (в якій дехто з громади християн бачить риси святої) полягає в тому, що їй не вдається повернути коханого чоловіка у свою віру. І для неї це стає мукою, оскільки в такому разі в жертву має бути принесено кохання. У них із Руфіном і так якийсь дивний шлюб: платонічний, бездітний, і причина тут знову-таки криється у Прісцилліній вірі. Як можна поєднатися тілами, якщо не поєднаними залишаються душі? В якийсь момент (у в'язниці) їй видається, що Руфін «вже серцем повернувся до Господа», й вона нарешті почувається щасливою: якби ще тільки сталося диво і вони змогли вийти з темниці на волю! «Якби тепер нас визволило чудо / з темниці сеї, я була б твоя, / зовсім твоя...», – шепоче Прісцилла Руфінові, і ця мить, здається, є миттю найбільшого єднання закоханих. «Щасливий ти?» – запитує Прісцилла, розраховуючи вочевидь на ствердну, таку жадану для неї, відповідь. Проте Руфін відповіді уникає, здається, він розуміє, що їхнє щастя недосяжне.

Руфінова трагедія взагалі має більше складників, ніж Прісциллина. Якщо жінці доводиться вибирати між любов'ю і вірою (причому, жертвою в цьому випадку може бути хіба лиш кохання, але аж ніяк не віра!), то для філософськи налаштованого Руфіна важливою є також *істина*. Кохання не сліпить його розум і не відбирає свободи духу. Що ж до віри... Леся Українка показує свого Руфіна в сумнівах, постійній внутрішній боротьбі. Певною віхою в цій боротьбі є розмова Руфіна з Люцієм, коли, здавалося б, аргументи Кнея Люція якось мирять у сум'ятливій душі героя його мрії про Рим як республіку – й ідеал «небесної держави», тільки вже не у версії Парвуса, а у версії Люція. Згодом сам Руфін назве ті мрії марними («марна мрія сяйнула») і зізнається Прісциллі, що в нього «в серці віри не було». Тож природно, що коли дійшло до обряду хрещення Руфіна Єпископом, – він бунтує, так і не дозволивши ввійти свою душу. Все зійшлося в цьому його бунті проти «ладу овечого»: і поклик вільного розуму, і кассандрівські

видіння майбутнього, в якому нічого доброго немає, і почуття власної провини («коли республіканець руки склавши / і мовчки терпить люту тиранію – / повинен смерті він»), і туга за життям, що стало непотрібним... Йому й справді не залишається нічого іншого, крім того, щоб «чесно вмерти».

«Велике діло – вмерти», – каже один із християн, зізнаючись, що колись він збирався стати гладіатором. У фіналі драми – чимало смертей, і кожна виявляється мовби квінтесенцією людської суті героїв твору. Карають вогнем Парвуса, гине в поєдинку з пантерою Нартал, настає останній час і для Руфіна та Прісцилли. Саму страту поетеса залишає «за кадром» (за сценою чути «сильний стук двох мечів, що рубають враз»), зате прощальні слова обох встигають прозвучати з кону сцени. І вони – знаменні. Просвітлена високою жертовністю Прісцилла прикликає «рідному люду» Божу милість («Хай Бог тебе рятує, рідний люде»). Натомість Руфін останніми своїми словами віщує загибель імперії: «Прощай, мій Риме, хутко й ти загинеш».

Що означає це його похмуре віщування? О. Забужко назвала його «фінальним жестом абсолютної безнадії – не особистої, а саме всесвітньо-історичної, якій прийдешня, християнська «нова історична форма» нездатна запропонувати жодної альтернативи» [2, с. 187]. Важко не погодитися з таким висновком. «Пророкування в минулому» Лесю Українку цікавило мало – її погляд спрямовувався в перспективу історії. Тому апокаліптичні настрої Руфіна стосуються не тільки загибелі Римської імперії, вони мають стратегічний, на перспективу ХХ століття, провіденційний характер. Руфін – герой кассандрівського типу, його вустами, зрештою, промовляє й сама авторка, застерігаючи нащадків від *спокуси антиутопією*.

Антиутопія

Так, «Руфін і Прісцилла» Лесі Українки – антиутопія, одна з перших у європейській літературі. Враження таке, ніби **в ХХ ст. життя начиталося Лесі Українки!** Так сказав колись філософ Юрій Карякін про Федора Достоєвського з його апокаліптичними прозріннями, а виявляється, що життя «начиталося» не тільки Достоєвського. «Начиталося» воно й Івана Франка, який 1904 року в статті «Що таке поступ?» віщував лихо, якщо почне втілюватися Енгельсова ідея «народної держави». Нелегкий досвід нашої історії пережитого століття неспростовно свідчить, що життя було ретельним «читачем» і Лесиної драми, яку вона *мусила* дописати, позбавляючи себе права померти раніше, ніж буде поставлено крапку в її творі...

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Волгогонова О. Бердяев. – М., 2010.
2. Забужко О. Notre dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007.
3. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003.

4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970.
5. Кузякина Н. Леся Украинка и Александр Блок. – К., 1980.
6. Лист Лесі Українки до О.П. Косач (сестри) // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1979.
7. Лист Лесі Українки до О.П. Косач (матері) від 28 грудня 1912 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
8. Лист Лесі Українки до О.П.Косач (матері) від 10 вересня 1907 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
9. Лист Лесі Українки до Б.Д. Грінченка від 4 вересня 1907 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
10. Лист Лесі Українки до А.Ю. Кримського від 27 січня 1906 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
11. Лист Лесі Українки до А.Ю. Кримського від 3 листопада 1905 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
12. Лист Лесі Українки до О.Ю. Кобилянської від 18 листопада 1905 р. // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 12.
13. Старицька-Черняхівська Л. Хвилини життя Лесі Українки // Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. – К., 2000.
14. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. // Українка Леся. Збір. творів. У 12 т. – Т. 8.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Панченко Володимир Євгенович – доктор філологічних наук, професор кафедри літератури та іноземних мов національного університету «Києво-Могилянська академія».

Наукові інтереси: історія української літератури XIX–XX ст., знакові постаті української культури.

ПРОБЛЕМАТИКА Й ПСИХОЛОГІЗМ НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ «ЗМОВИНИ»

Олег ПОЛЯРУШ (Кіровоград)

У статті детально, «під мікроскопом» проаналізовано новелу Г. Косинки «Змовини», розглянуто її проблематику, майстерність прозаїка у глибинному розкритті психології персонажів, драми селянства в епоху історичних зрушень.

Ключові слова: новела, проблематика, драматизм, психологізм, персонаж, межова ситуація, внутрішнє мовлення, колективізація, змовини.

In the article the particularly detailed analysis is given to G. Kosynka's short story "Engagement". The problems of the sort story, prosaist's mastery in deep revelation of characters' psychology and peasantry's drama in the epoch of historical upheaval are considered.

Key words: a short story, problems, dramatic effect, psychologism, character, marginal situation, inner speech, collectivization, engagement.

Новела Г. Косинки «Змовини» є класичним зразком психологічної прози, майстерного розкриття складних соціально-економічних процесів на селі в переломний період кінця 20-х років XX століття. Вульгарно-соціологічна критика, щедро звинувачуючи прозаїка в політичних помилках, гнівно засудила сам факт появи твору й одноставно затаврувала

автора «класовим ворогом». Після реабілітації письменника дослідники відносили новелу «Змовини» до вершинних досягнень митця, але, як завжди, детально не розглядали, за винятком окремих спроб, що ґрунтувалися на класовій ідеології, унаслідок чого образ заможного селянина поставав як ворог, глитай.

Мета цієї статті детально, «під мікроскопом» проаналізувати твір, розглянути його проблематику, майстерність Г. Косинки в глибинному розкритті психології персонажів, драми різних верств селянства в епоху історичних зрушень.

Насамперед слід звернути увагу на те, що Ю. Лавріненко свого часу завбачив успіх Г. Косинки саме в тому, що, «розвиваючи стефаниківський драматизм (тут і далі виділення мої – О.П.), він іде до дна душі людини і явища...» [4, с. 468]. А В. Фащенко на запитання, де коріння, причини необ'єктивного тлумачення новел письменника, однозначно відповів: «Передовсім у нерозумінні *об'єктивно-драматичного стилю* зображення автора» [6, с. 119]. Тож для глибокого, об'єктивного осмислення образів необхідно враховувати провідний саме драматичний дискурс творів прозаїка. До цієї умови варто додати ще одну: «Без повного уявлення про соціально-класові і соціально-психологічні явища і процеси в українському пореволюційному селі сьогодні неможливо достовірно висвітлити творчість і особисту трагедію Григорія Косинки» [2, с. 352].

Тому спершу стисло розглянемо відповідні процеси в українському пореволюційному селі. 20-ті роки ХХ століття були періодом активної роботи з добровільного залучення бідноти до колективного господарювання. Однак цей процес просувався надто повільно, станом на жовтень 1928 року в Україні «було колективізовано менше як 4 відсотки площ селянського землекористування» [2, с. 257]. Чимало селян-бідняків за роки непу виявили господарські здібності, протягом короткого часу їхні земельні наділи зросли, господарства зміцніли, стали заможними. Проте керівництво держави на чолі з Й. Сталіним було незадоволене тим, що новонароджені господарі відмовлялися продавати хліб за державними цінами, який був потрібний для розрахунку із зарубіжними країнами за технології для індустріалізації СРСР. Тому постало завдання націоналізації засобів виробництва великих власників й усупільнення засобів виробництва дрібних власників. У провалі хлібозаготівель Сталін звинувачував тільки дрібних власників. Це була тактика масового протиставлення різних прошарків селянства, розпалювання боротьби на селі, формування ненависті до куркулів як внутрішніх ворогів. Протягом 1928–1929 років здійснювалася політика «обмеження й витіснення капіталістичних елементів» [5, с. 260], насправді ж, ішлося вже про селян, які в період непу перейшли до господарювання власними силами.

Аналізована новела «Змовини» писалася в цій надзвичайно складній соціально-політичній ситуації: уже відвирувала насильно зупинена

партійним керівництвом літературна дискусія, ліквідовано письменницькі організації МАРС і ВАПЛІТЕ, лунали постійні звинувачення вульгарно-соціологічної критики – у такій атмосфері треба було вистояти, мати мужність сказати правду про трагедію трудового селянства в умовах насильницької колективізації. Заслугою Г. Косинки стало те, що він правдиво змалював драму заможних селян, глибоко розкривши психологію, внутрішній світ хазяйновитого господаря Петра Рудика. Головний персонаж новели постає в межовій ситуації, він намагається вирішити доленосні питання, протистояти системі, що нищить йому подібних як ворожий клас.

Для об'єктивного осмислення характеристики персонажа доцільно розглядати його у двох ракурсах: перший – це загальна характеристика Петра Рудика як людини з погляду близького оточення та скупі, виважені репліки автора, через внутрішні монологи, думки вголос самого персонажа. Другий аспект – аналіз «під мікроскопом» дій, поведінки, психологічного стану Рудика в конкретній межовій ситуації, краху його ідеалів.

Загальну характеристику персонажа Г. Косинка розсосередив окремими штрихами, сучасно, але логічно й переконливо вибудовуючи цілісну постать. Так, давній його приятель Кашуба згадує, як вони разом парубкували, разом ходили на привоз й одного літа одружилися. Отже, у молодості обидва не були багатіями, починали із звичайних заробітків. Приятель звик бачити Петра «завжди насмішкуватого, веселого, дотепного й не жалького на слова» [3, с. 185].

У сім'ї Рудик почувався справжнім господарем: розв'язував проблеми побуту й взаємин близьких, був вимогливим, вольовим, усім розпоряджався особисто. У розмові робив акцент на словах, що підтверджували його становище в родині: він «твердо вирішив», «наказав», «звелів». По-своєму любив близьких, ніколи не підвищував голосу, не говорив грубих слів дружині й дочці, був стриманий, хоча не виявляв відкрито й особливо ніжних почуттів. У сім'ї живе й невістка з дитиною, чоловік її (син Рудика) загинув на фронті, а вона лишилася у свекра, який любить її за лагідну вдачу, працьовитість, хоча дружина часом і ревнує безпідставно.

Рудик розкривається і як роботящий, хазяйновитий чоловік. Ці риси автор підкреслює, описуючи господарство, де все було в зразковому порядку: стайня, як у німців, на помості, вибілена, затишна, з маленькими вікнами вгорі, клуня шальована, сільгоспінвентар доглянутий, накритий брезентом, над ворітьми в клуні полиця, на якій зберігається скринька з інструментами. Підкресливши ці риси характеру й перерахувавши найтипівіші приклади його успішної діяльності, Г. Косинка не переймається переліком статків у комплексі, щоб засвідчити його багатство, увага концентрується на детальному описі характеру героя, його закоханості у творення достатку.

З особливою симпатією виписав митець душевність Рудика: він любив коней, пестив їх, ніколи не користувався батогом, навіть не брав його в дорогу, і ті тонко відчували настрій і бажання володаря. Ставлення до коней у селі завжди вважалося доброю прикметою, котра багато свідчила про душевні якості людини.

Другий аспект характеристики охоплює поведінку й діяльність Рудика в екстремальних ситуаціях протягом доби, коли обставини вимагали нестандартних, непередбачуваних кроків. Письменник вибудовує чітку систему ситуацій, кожна з яких (а їх три) потребує окремого детального аналізу.

Отже, **ситуація перша** – повернення Рудика з ярмарку, розгубленого, переляканого, під гнітючим враженням від почутої звістки. Тут є важлива деталь: прозаїк не розкриває перед читачем суті новини, увага сконцентрована на реакції героя, який гнав коні, немилосердно шмагав їх ложиною. На якусь мить Петро ніби схаменувся: «Дурний, зовсім загнав коні», згадав, як завжди плекав і любив їх, та думки тут-таки повернулися до драматичної звістки, і як усвідомлення приреченості, відчаю, прозвучало запитання до самого себе: «Мені коні жаль?»

Зовнішній вигляд ще вчора впевненого в собі господаря жалюгідний, він «вимовляв слова з мукою в голосі», «невимовний жаль застиг йому на скам'янілому обличчі», «злоба судомила Рудикові обличчя». Передчуття краху автор розкриває через внутрішні монологи героя, звертання до когось невідомого, думки роєм вихряються в голові. Зрештою упівголоса він промовляє фатальну фразу: «Усе, усе тепер пропало... Кінець» [3, с. 181]. Та письменник не поспішає розкривати суті справи, інтригує читача загадковістю, змушує активізувати осмислення, що за трагедія так подіяла на спокійного й розважного господаря. А Рудик зі зсудомленим злобою обличчям, скривленим ротом, у якомусь психічному припадку переконував когось невідомого: «А наші дурні сівалки та січкарні купують, – все, бач, багатіють. А виходить – смерть прийшла... Розумніші давно вже спродуються до цурки. Волів рубають, щоб чорту нетрудженому не дісталося, а ми – багатіємо!.. [3, с. 181].

Нарешті, для реципієнта все з'ясувалося: почалася тотальна примусова колективізація, процес нищення куркуля як ворожого класу. Рудик у розпачі й злобі дорікає подібним до себе, що сидять на хуторах, як кроти, і приречено чекають розправи з боку голоти, спрямовуваної керівництвом партійних й адміністративних органів. Г. Косинка перемежовує монологи героя, в яких звучить лайка, невластива його натурі, з внутрішнім голосом, що продовжує ту саму тему: «Базар аж клекотить: огирі хазяйські стоять рядами як намальовані – не купиш, хоч подивишся! А мені, дурню старому, коні жаль!..» Та непомітно відбувається перехід від прокльонів, констатації стану безвиході до пошуку спроб інших заможних селян врятувати становище: «Люди дочок заміж за харпаків змовляють, щоб багатство

втримати, а мені коні в голові?» І тут же підсвідомо згадалися чийсь слова: «У вас, Петре, Наталка як королівна». Здається, вони промайнули мимохідь, залишившись поза увагою, і Рудик знову повертається до лайки на адресу голоти, яка піде в колектив. Та інтригувальна фраза вдруге спливає в пам'яті, і в нього зажеврїла надія, прокинулося батьківське почуття обов'язку, адже попри трагічну ситуацію він має влаштувати долю дочки, а заодно й порятувати роками нажите майно.

Письменник детально простежує, як різко змінюється настрій героя, у ньому знову проснувся господар, рішучий, готовий до дій, «він *твердо і категорично* вирішив, що найкраще йому обирати собі зятя з-поміж убогих» [3, с. 182]. Свою ідею він хитро обґрунтував тим, що з убогого можна виховати доброго господаря, і *бадьоро* підвів голову, *весело* гукнув на коней, перебираючи в пам'яті парубків та шукаючи достойного.

При в'їзді в село настрої Рудика знову псується: ще вчора він був шанованим господарем, та обставини різко змінилися, і він відчув це одразу, коли доїхав до зборні. Відчув по тому, як із ним одні віталися, а інші відверталися й не помічали, вразив і вчинок злидаря Скrekотня, що погрожував мотузкою з петлею, підготовленою для куркулів, і дітвора, підбадьорена поведінкою дорослих, що гуртом бігла за возом і приспівувала образливу частівку.

Це розгнівило Рудика, бо видавалося принизливо, і він упевнився, що від голоти чекати нічого, тому твердо вирішив, що Наталчині змовини – єдиний порятунок. Автор удруге майже дослівно цитує відповідне рішення, конкретизувавши лише одну деталь: у першому випадку серед можливих варіантів – це було найкраще, тепер же – це *єдиний порятунок*. І він знову стає діловим, перебирає в пам'яті парубків у пошуках кандидатури на зятя.

Нарешті завершальний епізод повернення додому – зустріч з Кашубою недалеко свого двору. Майбутній сват ще не усвідомив катастрофічності становища й заходив для з'ясування перспективи змовин. І тут Рудик, озираючись навкруги, втаємничено повідомив йому про ситуацію: «Комуна колективізує сарану, голоті – всі права... У степових селах розкуркулюють до сорочки й очкура. Рубай реманент, ховай добро, спродуй худобу, – вже нам більше не хазяйнувати!» [3, с. 185]. Це був крик душі людини, яку мають знищити без підстав, господаря, що в процесі втілення такої політики зненавидів односельців – бідняків, з якими все життя співіснували в громаді.

Г. Косинка сміливо, ризиковано розкрив цю тему трагедії, його герої – жертви політики, викликають співчуття у своєму борсанні й пошуках порятунку. Поряд постало два типи, два характери заможних хазяїв: один – Рудик – до останнього шукає виходу, інший – Кошуба – зразу злякався, і щоб не впасти, притулився до верби, заплакав у безнадії.

Протягом короткого проміжку часу письменник розкрив внутрішній світ героя, провів його через складні ситуації розпачу, страху, що

переходять в обнадійливі варіанти порятунку, майстерно змалював через зовнішні вияви настрою, його вигляд, жести тощо. Раніше дотепний, веселий Петро Рудик через весь твір проходить означений у критичні миті фразами-маркерами скам'янілості: «скам'яніле обличчя» [3, с. 184], «з каменю тесаний» [3, с. 197], які супроводжують його як ознаки вмирання, трагедійного стану. Згадаймо, до речі, скам'янілість широко використовувалася як символ чи метафора в новелах духовного батька Г. Косинки – Василя Стефаника. Настрій героя в новелі «Змовини» залежно від обставин передається і через інші риси зовнішності: у безвиході, у стані гніву, жалю, муки, це «брови суворо стиснуті, уста стулені», «зашерхла в куточках [на губах] піна», обличчя «сиво-біле» [3, с. 185]. Коли ж у Рудика з'являється надія на порятунок, автор відразу ж акцентує на його практичності, оптимізмі, у внутрішньому мовленні домінують фрази «він твердо вирішив», які поєднуються з *хитрою, веселою усмішкою*, а в момент розчарування він тут-таки ніяковів, починав говорити *мляво*.

Наступна, **друга психологічна ситуація**, – це спроба Петра Рудика втілити в життя свою ідею – рятувати господарство й статки через змовини Наталки з парубком-бідняком. Він готовий іти на приниження, поріднитися з вічною наймичкою Мелашкою. Події повністю розгортаються в обійсті героя, тут психологічний стан Петра зовсім інший: у ньому знову прокинувся господар, щойно заїхав у двір. У глибині душі він був задоволений, що ворота відчинила невістка, яку тут-таки внутрішнім зором оглянув й оцінив її вроду, манеру одягатися, працьовитість, любов до сина-одинака. Зміна настрою, здається, відбулася миттєво, одразу ж по-господарськи Рудик наказав невістці доглянути коні, метко обвів очима подвір'я, відзначив, що всюди порядок.

Та на душі в господаря важко, понеділок для нього нещасливий день, але чекати ніколи, треба запрошувати Мелашку на перемовини. Тут знову автор звертається до прийому втаємничування: як з'ясувалося, Рудик ще в дорозі визначився зі свахою, більше того, він уявляв її радість, якщо, звичайно, вона не дурна жінка. У його роздумах відчувається зміна в ставленні до Мелашки та її сім'ї, пробуджується співчуття й симпатія до бідної вдови, що викохала достойних синів, а майбутній зять у його оцінці постає гарним, чесним і роботящим.

Але нерви Рудика напружені, стан нервово-вибуховий, варто було дружині тільки розпочати репліку, викликану підозрою, що чоловік небайдужий до невістки, як той грубо гримнув на неї, кинув додолу пусті мішки від проданого товару, жодним словом не обмовившись ні про тривожну звістку, ні про результати поїздки на ярмарок. Ці грубощі прориватимуться увесь вечір, і дружина вже не була певна за його розум. Через її внутрішній монолог прозаїк підкреслює, що вона «зроду не бачила Петра в такому розпачі, такого розпаленого й лютого» [3, с. 187].

Причиною нервового напруження й зривів була невизначеність, сумніви, чи дружина погодиться на його варіант змовин і як зреагує на пропозицію дочки. І сумніви виявилися небезпідставними. Г. Косинка майстерно розкриває різницю в ставленні до наймички Рудика і Христі через уживання ними варіантів нарації майбутньої свахи. Петро делікатно веде мову, що треба вирядити невістку до «Мелашки, *Козленка покійного жінки*». З його вуст уперше звучить фраза-доповнення про покійного чоловіка, яка має підготувати дружину психологічно, натякнути їй, що він десь у душі по-доброму відгукується про покійника, а відповідно це має оптимізувати й ставлення до самої Мелашки. Однак Христя не сприйняла чоловікової дипломатії й назвала вічну наймичку образливо *Козлівна*, вочевидь так позаочі принизливо називали її в селі.

Та обставини змушували по-новому сприймати роками зневажавану наймичку. І коли Петро отримав згоду Наталки на змовини з Мелашиним Михайлом, він зрадів, на його обличчі «заграла всіма барвами хитра усмішка. У цю мить він був щасливий, адже, незважаючи на дорогий компроміс, отримано перспективу на порятунок. Настрій, як бачимо, у Рудика кардинально змінився, він похвалив доньку, що має батьківський розум і гордо заявив, що сам «ніколи в житті не програвав». Тож цього разу, не наказуючи, а з посмішкою сказав Христі, щоб послала невістку до Меланії Прохорівни, на що та здивовано й зневажливо засміялася: «Таке й скаже: Меланія Прохорівна! Та вона ж у нас пшеницю жала!..» Про те, що в устах чоловіка таке ймення було лише елементом дипломатії, свідчила насамперед його реакція: справа, здавалося, зрушила з місця, він задоволений бодай таким досягненням, не гаркнув, не нервував, а посварився на Христю пальцем і менторськи нагадав, що «ласкавими очима й гадюк чарують» [3, с. 189]. Саме цим коментарем він аргументував свою позицію. Насправді вимушені змовини були приниженням, ганьбою для гонорового заможного господаря, і вже в процесі перемовин він із жахом подумав, з якою насмішкою говоритимуть, що з переляку знайшов собі «свашку – Мелашку підстріпану!..» [4, с. 192].

Зустріч з Мелашкою, «переговори» подані автором, як ганебне приниження господарів. Настрій, психологічний стан Петра Рудика при зустрічі розкриваються до найтонших нюансів через внутрішні монологи, зовнішні вияви стану: жести, пози тощо. Починаючи від чемних запросин Мелашки до хати («Заходьте, Меланіє Прохорівно, заходьте!» [3, с. 190]) і закінчуючи їх діалогом, – усе було суцільним приниженням для Петра Рудика.

Г. Косинка талановито розкрив психологічний стан героя, усвідомлення ним приниження: «Він хмарний сидів кінець столу – все настільник рукою розгладжував. На Мелашку не зводив очей... Глухо-глухо, ніби в діжку, говорив» [3, с. 191]. Тут кожна деталь виповнена підтекстом: Рудик, зазвичай, як господар мав сидіти за столом, на покуті, а

тут – якесь відчуття непевності, не знаючи, куди подіти руки, він розгладжував настільника, очі соромився підвести на Мелашку й говорив чужим голосом. Досі його тон визначався чіткістю, звучали улюблені фрази: «я наказую», а не випрошую. Вони з дружиною не дивилися одне одному в очі, адже дожили до такого – набиватися власною дочкою перед вічною наймичкою. Подібну ситуацію важко уявити, а попереду можливі пересуди, ганьба на все село.

Відмова Мелашки викликала справжній шок у Рудика: він підвівся, став блідо-сизий, а в очах тепер, побачила вона, «застиг такий жаль якийсь і злоба» [3, с. 193], і в нього лишилося єдине прохання: не винести на люди їхньої розмови, не зганьбити вбитого горем і безвихіддю господаря.

І читач, нарешті, постає перед останнім рубежем, а точніше надломом Петра Рудика, його психологічної та морально-етичної катастрофи, що стала об'єктом зображення в **третьому** драматичному епізоді. Мости згоріли, надії на порятунок зникли, і господар у розпачі не міг досягнути того, що сталося: «Хто б подумав: старчиха, наймит людський на змовини з хазяїном не стала?..» Перед нами знову спустошений, принижений герой, який удруге люто проклинає комуну й голоту разом, усі порядки на світі, знову стоїть непорушно «ніби з каменю тесаний...» [3, с. 194]. Він постав перед катастрофою, як й інші хазяї. Та навіть у драматичній ситуації автор розкриває амбівалентність його світогляду. З одного боку, – це почуття господаря, воно спонукало його турбуватися про коней і в критичну мить серед ночі підсипати їм вівса, гладити гриви. Як господар, він оберігав своє добро, замикав від злодіїв, а з другого – тепер сам, як злодій, вирушає нищити нажите роками. Г. Косинка глибоко розкриває психологію людини, яка в стані безвиході стає на злочинну стежку. Рудик справді в цій ситуації став схожим на злодія: «Він *обережно, по злодійському*, рушив до клуні, коли переходив подвір'я, то все *оглядався* на замкнені ворота, а ногами ступав легко, мов той кіт на траві. У руках тримав ліхтар і сокиру» [3, с. 195]. Та в душі він лишається господарем і навіть руйнувати поварварськи нажите нелегкою багаторічною працею рука не піднімалася. І він по-хазяйськи відклав сокиру, дістав скриньку з ключами й обценьками, вигвинчував найтендітніші деталі, обережно клав на тік, а вже потім закладав їх між зуби трибів і нищив.

І хто заперечить, що автор описує тут поведінку героя зі співчуттям, розумінням справжньої трагедії господаря. Саме в цій ситуації Рудик переступив психологічний поріг безвиході й змирився: немає більше істерики, піни гніву в куточках рота, він виконував необхідну роботу, тож, зіпсувавши реманент, акуратно, по-хазяйськи спаковував майно на возі, туго перетягував, накривав запашним сіном. Здавалося, що в стані апатії Рудик на такі дрібниці не зважатиме, але господарська струнка, охайність беруть гору.

У цій ситуації змінюється поведінка Рудика в стосунках із рідними. Ще звечора, повернувшись із ярмарку, він знервовано гримав на дружину. Тепер, коли та не могла змиритися, що подушки з гусячого пуху не помістилися для вивозу й комусь дістануться, він заспокоює її, у голосі звучать інші нотки: «Ради бога, – сказав він, – без плачу... Роби, що наказую». А після від'їзду дочки й невістки з домашнім скарбом «Петро провів жінку до ганку й звелів їй укладатися спати. Вона знемоглася за ніч. Хай спить собі...» [3, с. 196].

Тон звертань, людяний відтінок сказаного засвідчують надлом цієї вольової людини. Він відчутний був і раніше, в окремих ситуаціях – у звертанні до дочки – «донько-голубонько», яке викликало здивування дружини, бо ж ніколи в житті чоловік не був сентиментальним. Подібна її реакція була й на звертання Рудика до невістки перед від'їздом її на хутір разом з Наталкою – «дочко», досі в його мові вона мала чітко окреслені нарації – «молодиця», «невістка».

Довершують драму господаря тієї фатальної ночі сон – весілля Наталки з Мелациним Михайлом і валування собак на селі – спершу, коли він ішов, як злодій, нищити інвентар, і вдруге – у фіналі твору. Масове гавкання собак із переходом у виття («Гав-уй») завжди в народі пов'язувалося з тривожними подіями, передчуттям лиха, саме так сприймає його й Рудик.

Г. Косинка майстерно, лаконічно розкрив внутрішній світ, характери дружини Петра Рудика Христі, наймички Мелашки. Мелашка змальована з певною симпатією, вона була щупла на зріст, мала витруджене обличчя, бідно одягнена, саме для такої категорії мала робитися революція. Однак змін у матеріальному стані, у свідомості її майже не відбулося – у душі вона лишилася наймичкою, готова завжди бігти на перший виклик з надією заробити якусь копійку чи пуд хліба.

Запрошена до Рудиків, Мелашка по дорозі в думках перегортає страдницькі сторінки свого життя: у яких злиднях жили з чоловіком, обоє по наймах, по заробітках моталися, годили кожному хазяїнові. Та мала жінка й чим гордитися: лишившись вдовою, викохала працюючих і чесних синів. Письменник характеризує героїню передусім через її внутрішні монологи-роздуми, підкреслює нейтральне ставлення до багатіїв, на яких працювала, вона не засуджує й не критикує роботодавців, більше того, має свою логіку: «А в кого ж Мелашці заробити, як не в багатів?» [3, с. 189].

Зустріч її з Рудиками прозаїк змальовує з відтінком прихованої іронії, тут знову той самий внутрішній монолог уможлиблює акцентувати на деталях психології жіночої логіки. Одягнена Мелашка бідно, на ній обстріпана сорочка, та піднявшись на ганок, вона обсмикнула кофту й з гідністю про себе прокоментувала: «А Мелашка, всі знають, чепурна баба». І тут же, немов між іншим, уголос промовила: «Боже мій, – стурбувалася вдова, – поділки як вистріпалися, а дома й не згадала – забула!..» [3, с. 190].

У міркуваннях, роздумах Мелашки домінує психологія наймички, хоча вона вважає себе мудрою й добре розуміє господарів. Навіть коли Рудики влаштували такий гостинний прийом, «спритна на розум», вона дійшла висновку, що ті очевидно змовили дочку заміж і потребують термінової і важливої допомоги. Одночасно, слухаючи Рудика, жінка постійно відчувала страх, вона весь час насторожена та обережна, адже перед нею багатії, її класові вороги. І автор делікатно, з прихованою іронією розкриває через її роздуми й ерудицію, і затурканість героїні. Він звертається до одного з улюблених прийомів – градації, нарощування мотиву з використанням певних синтаксичних конструкцій: «Знала вдова – не люблять комуни до смерті [багачі]», «А багачам – *знала* – не хотіли колективу... Задурняють», «Бояться багачі колективу... – *подумала*» [3, с. 191].

Слухаючи пропозицію господарів, вона подумки насторожено зробила висновок, що її обов'язково обдурять і не дадуть обіцяного, не знала, що відповісти на запропоноване. Але логіка мислення вибудовувалась у чіткій послідовності: спершу настороженість, далі – недовіра – дивна думка *розбагатіти* – і насамкінець – хіба вона рівня Рудикам? Та зваживши ситуацію, Мелашка відмовилася переховувати їхнє добро, а щодо власного майбутнього, то вона ще просто не орієнтується самостійно, тому відповідь «як люди, так і я» [3, с. 192] прозвучала як типова позиція бідноти: кожен мріяв про власний наділ землі, прагнув господарювати, а доводиться приймати колективістське «як люди, так і я».

Та в критичну хвилину, коли Христя почала дорікати й принижувати Мелашку її злиднями, жінка розгнівалася і в гніві забула про покору, яка формувалася в її психології все життя, зрозуміла мету запросин, а на докір Христі, що вона не зносила жодної сорочки за життя, по-жіночому, досить гідно поставила на місце пихату хазяйки: «Пани, Христе, в шовках ходили, а ви тонким полотном вихваляєтеся!..» [3, с. 193].

Реакція Петра, що підвівся «блідо-сизий» із застиглим жалем і якоюсь злобою в очах, різко охолодила Мелашку. Сміливість десь зникла, нею опанував страх, що наб'ють прямо в хаті, і вона втікає з небезпечної гостини.

Письменник майстерно розкрив і психологію Христі, яка, з одного боку, намагається грати роль хазяйки, а з другого – це недалека, полохлива жінка, що боїться чоловіка, догоджає йому. Ця двоїстість розкривається з тонким іронічним відтінком у двох епізодах. Перший під час зустрічі з чоловіком після повернення його з ярмарку. Петро приїхав розгублений, пригнічений трагічною звісткою, а дружина, не помітивши його стану, на основі тривалої підозри насмілилася «*ехидно*» дорікнути йому за залицання до невістки. Та різко обірвана грубим окриком, одразу ж *засокорила* перед ним, почала співчувати тому, що він день бив ноги на ярмарку, зголоднів. Цим Христя непомітно намагалася відволікти чоловіка від продовження дражливої теми невірності й підозри, тому, навіть не запропонувавши

вечері, перевела увагу на візит Кошуби, його натяки на змовини. А після чергового грубого окрику знервованого Петра нею взагалі опанувало панічне почуття страху: чи не втратив чоловік розуму, адже вона зроду не бачила його в такому розпачі. Христя бідкалася, метушилася, боялася лишити чоловіка самого в хаті й не насмілювалася звернутися до нього. Зрештою знайшла вихід: попросила дочку з'ясувати в батька, навіщо той хоче запросити Мелашку.

Другий епізод – зустріч з Мелашкою щодо змовин. Горда заможністю, Христя зневажливо ставиться до вічної наймички. Тут варто згадати момент, коли чоловік ще запрошував наймичку, величаючи її Меланія Прохорівна. Тоді Христя розсміялася й висунула, на її погляд, вагомий аргумент, чому Мелашка недостойна бодай чемного ставлення: адже вона в них жала пшеницю за третій чи п'ятий сніп. Тепер же Христя змушена принижуватися перед нею, сподіваючись отримати згоду на змовини, а відповідно й на переховування їхнього майна. І вона, настирливо атакуючи Мелашку, несподівано встряла в розмову і якимось *запобігливо* заговорила до неї. Вона зрозуміла, що порушила заведений порядок, боялася нашкодити, тому *«пнула очима за найменшим рухом свого Петра»*, пильно *дивилася йому в очі й заспокоїлася* лише тоді, коли той кивнув головою. Г. Косинка в описі подібних сцен демонструє винятково чітку логіку розгортання сюжету й розкриття психологічного стану персонажа.

Та коли Мелашка відмовилася переховувати їхнє добро, Христя «скипіла з люті» [3, с. 192]. Письменник скупко, через внутрішній монолог розкрив логіку ненависті й зневаги заможної господині до убогої наймички, «отієї Мелашки, що раз на рік, може, сало їсть!», вона дивилася «на вистріпані поділки Мелашчиної сорочки, не втерпіла» [3, с. 193] і виказала всю зневагу до неї.

Заслугує на увагу й символічна постать Скрекотня. Це епізодичний персонаж, якому прозаїк надавав важливого значення, наголосивши на кількох штрихах його зовнішності й поведінки в складній межовій ситуації, коли найбільшні верстви населення повірили у творення щасливого світу для них, у можливості брати участь у політичних процесах, почувати себе творцями історії. Ось ті виокремлені автором деталі:

1) «Його легко було впізнати з однієї шапки: гостроверха якась, облямована по краях товстим полотном, що вилискувалося від лепу», ця шапка ніби говорила: «це Юхим Скрекотень»...

2) «Нужда, а не чоловік! Купу дітей за свій вік наплодив», – подумав Рудик».

3) Він у гурті парубків, петлю з мотузки накинув на шию, затягнув і запитав голосно Рудика: «Бачили? Це я на куркулів таку видумав!»... [3, с. 183].

Ці деталі дають змогу зробити висновок, що автор обережно (і так сказано більше дозволеного!) звернув увагу реципієнта на категорію

найбіднішого прошарку селянства, диваків, які споконвіку викликали в односельців співчуття. Це були нероби, несповна розуму, до них цілком логічно можна віднести і Юхима. І один штрих – шапка невідомо, з чієї голови, – як символ злидарства, а другий – облямована товстим полотном, що вилискувалося від лепу – уже надто прозоро натякали на неохайність, ледарство її господаря та його дружини. А *товсте* полотно далі теж розкривається як символ убогості, це саме воно буде об'єктом докорів у змаганнях Христі й Мелашки.

Репліка Рудика свідчила й про неприкаяність Юхима, який наплотив купу дітей, а ради дати їм не може й не прагне.

Перебування немолодого чоловіка, батька багатьох дітей у товаристві парубків, та ще й у робочий день, свідчило про явні психічні й інтелектуальні відхилення (у народі це кваліфікувалося як дивацтва), адже й реакція хлопців на його жести – дружній регіт – підтверджувала цю тезу. А погроза на адресу Рудика з демонстрацією зняряддя розправи свідчила, що завдання тоталітарної системи загострити класове протистояння на селі принесло бажані для неї результати: втрачено морально-етичні, гуманістичні ідеали, на перший план вийшло почуття ненависті, прагнення переділу чесно нажитого, готовність до кари чи просто до розправи.

Новела «Змовини» стала вершиною розквіту таланту Г. Косинки. Це був єдиний твір прозаїка про трагічні наслідки насильницької колективізації, масового нищення в масштабах держави заможного господаря-трудівника, яким митець заявив свою позицію до драматичних подій голодомору. Соціально-економічні процеси не принесли щастя й вічній наймиці Мелашці: майже через десять років існування радянської системи вона лишилася такою ж затурканою й безправною злидаркою. Драматично склалася й доля господаря Рудика, його приятеля Кошуби та інших заможних селян. У межових ситуаціях переломного періоду автор через дії, помисли глибоко правдиво змалював характери героїв, їхню психологію.

Твір виходив за рамки традиційних стислих новел. Г. Косинка освоїв реалістичне змалювання подій, характерів з переконливою психологічною аргументацією; система художніх засобів, композиція підпорядковувалися розкриттю авторського задуму.

Б. Антоненко-Давидович, згадуючи про Г. Косинку, висловлював думку про можливість переходу його до написання романів і повістей: «підставою для такого припущення можуть бути його твори «Гармонія» і «Змовини», що переросли улюблену Косинчину форму новели й стали повістями» [1, с. 467].

На жаль, здійснитися такому прогнозові не судилося. Початок 30-х років ознаменувався жахливими звинуваченнями майстра, які призвели до фізичного знищення одного з найталановитіших новелістів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антоненко-Давидович Б. Майстер карбованого слова // Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку. – К.: Дніпро, 1988. – 605 с.
2. Жулинський М. Із забуття в безсмертя. – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
3. Косинка Г. Заквітчаний сон. – К.: Веселка, 1990. – 287 с.
4. Лавріненко Ю. Григорій Косинка (літературна сильветка) // Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. Упорядник Юрій Лавріненко. – К.: Смолоскип, 2007. – С. 465–470.
5. Новітня історія України (1900–2000): підручник А.Г. Слюсаренко, В.І. Гусев, В.П. Дрожжин та ін. – К.: Вища школа, 2000. – 663 с.
6. Фащенко В. Із студій про новелу. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Поляруш Олег Євгенович – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

ХУДОЖНІЙ СВІТ „СУСІДІВ” ЮРІЯ СТАНИНЦЯ

Ірина РУСНАК (Вінниця)

У статті проаналізовано головні константи художнього світу роману „Сусіди” Юрія Станинця. Авторка розглянула найважливіші компоненти художнього світу твору й зробила висновок про те, що у своїй творчості письменник спирався на національну художню традицію, а його проза розширює ідейно-тематичні обрії й стильовий діапазон української літератури міжвоєнної доби.

Ключові слова: художній світ, автобіографізм, хронотоп, композиційно-оповідна організація роману.

In this article the main constants of the artistic world of the novel „The Neighbours” by Yurii Stanynets are analyzed. The author of this article has viewed the most important components of the artistic world of the novel and has come to the conclusion that the writer was oriented on the national artistic tradition and that his prose expand ideological-thematical horizon and style diapason of Ukrainian interwar literature.

Key words: artistic world, autobiographizm, khronotop, compositional-narrative organization of the novel.

У сучасному літературознавстві поняття *художній світ* стало однією з найважливіших категорій поетики. Учення про художній світ було сформоване у працях М. Бахтіна, М. Гіршмана, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, В. Халізева та інших відомих теоретиків. Точного визначення терміна сьогодні немає, йому притаманні нечіткість і метафоричний характер, однак усі, хто досліджує поняття, підкреслюють такі важливі його риси, як принципова внутрішня єдність, цілісність і самототожність. Важливо зазначити, що художній світ відтворює реальні життєві явища й процеси, а також наявні між ними зв'язки та взаємини не фотографічно точно, а вибірково. Іноді письменник руйнує старі зв'язки, створюючи нові і наповнюючи їх сенсом і життям. Тож можна стверджувати, що художній світ, створений у літературному творі, – це модель універсуму, своєрідний *всесвіт у мініатюрі*.

Художній світ підпорядковується особливій логіці й живе за власними законами, зрозуміти які можна тільки зсередини. Він, на думку Г. Клочека, з одного боку, є продуктом інтенції митця, його своєрідність визначається особливостями художнього мислення автора, його світобаченням (світорозумінням, світосприйманням); з іншого – це феномен, наявний у свідомості реципієнта, сформований там у процесі сприймання твору [1, с. 99]. Отже, авторську картину світу можна досягнути в процесі аналізу цілого твору чи низки творів.

Використаний у цій статті вислів *художній світ твору* ґрунтується на уявленнях про природу самого мистецького явища як про художню реальність і розглядається авторкою як синтезувальне, базове поняття в естетичному аналізі літературного твору. Твір як художній світ складає тут самостійний предмет практичного дослідження. Мета цієї статті полягає в тому, щоб подати системно-цілісне уявлення про художній світ роману „Сусіди” закарпатського поета, прозаїка, фольклориста, етнографа й теолога Юрія Станинця (1906–1994).

Осмислення художньої системи Ю. Станинця як неповторного мистецького набутку досить важливе для історико-літературної науки, оскільки не тільки дає можливість заповнити несправедливо виниклі лакуни в літературному процесі ХХ століття, а й свідчить, наскільки розмаїтим було мистецьке життя тієї доби. Перша книжка оповідань прозаїка „Подарунок” (1942) та окремо видана повість „Юра Чорний” (1943) одразу викликали значний резонанс у культурному житті Закарпаття воєнної доби. Але за советів митця якимось „забули”, на його ім’я було накладено табу. Тривалий час замовчуваний і штучно вилучений з літературного процесу письменник (до того ж – греко-католицький священник) перебував на маргінесі літературознавчих студій. І тільки в незалежній Україні 1991 року вийшли оповідання та повість, об’єднані назвою „Юра Чорний” (видавництво „Карпати”), а земляки митця взяли за благородну справу повернення йому доброго імені. Особливо сумлінно долучилася до цієї справи родина Івана та Наталі Ребриків. І. Ребрик зберігає заповіданий йому архів письменника, а його дружина простудіювала художній спадок митця в дисертації „Література народоцветва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ століття” [2, с. 9–10] й однойменній монографії [3, с. 80–134]. Названі наукові студії доволі серйозно збагатили сучасне літературознавство глибокими знаннями про літературу народоцветького напрямку українського Підкарпаття першої половини ХХ століття загалом і творчість Юрія Станинця зокрема. Однак ця обставина не позбавляє дослідників необхідності нового досягнення оригінального художнього явища, чим була його проза.

Юрій Станинець належить до покоління закарпатських письменників (йдеться передусім про Зореслава, Юлія Боршоша-Кум’ятського, Івана Ірлявського, Федора Потушняка й інших), становлення яких відбулося в

міжвоєнну добу, позначену великими визвольними сподіваннями закарпатської інтелігенції. Сам письменник на початку 90-х згадував: „В тридцятих роках наш край зазнав небувалого піднесення. Слово „Україна” стало ніби еліксиром життя, надихало людей на самопожертву заради омріяної вільної Батьківщини, яка всім нам здавалася тоді досяжною. Людей різних віросповідань, різних партій, різного віку об’єднувало це магічне слово – „Україна”. Люди – і молодь, і старші – віталися: „Слава Україні!” А пісні про січових стрільців, гімн „Ще не вмерла України...” були чи не найулюбленішими...” [4, с. 3].

Доба державотворчого чину була сповнена для Ю. Станинця не тільки боротьбою за волю й краще життя краю (депутатство в Соймі Карпатської України), а й пам’ятними знайомствами. Серед них – і зустріч із У. Самчуком, яка відіграла важливу роль у його письменницькій долі. Ознайомившись із літературними студіями Ю. Станинця, письменник-волиняк порадив: „Слухайте, а ви пишiть. Ваш стиль прозраджує те, що ви повинні писати!” [5, с. 8]. Згодом У. Самчук, прочитавши новелу „У вагоні”, порадив письменникові надіслати її до часопису „Вісник”, а згодом з його легкої руки цей твір потрапив до антології української прози, що побачила світ італійською мовою в Римі 1938 року. На основі аналізу листування Ю. Станинця з У. Самчуком, глибинного порівняння їхніх художніх текстів дослідниця творчості закарпатського прозаїка Н. Ребрик зробила висновок, що саме думка відомого вже на той час митця-волиняка мала вплив на подальшу письменницьку долю закарпатського прозаїка.

Роман „Сусіди” – велике епічне реалістичне полотно про життя Боржавської долини на Закарпатті в першій половині ХХ століття. Робота над „Сусідами” почалася 1935 року в Салдобоші. Завершив письменник свій твір 1941 року у Вонігово. Свідченням тривалої роботи над твором і бажанням завершити його якомога швидше є несподівано легке розв’язання основного конфлікту твору, відмінність стилю останніх розділів від попередніх, детально виписана картина виборів, що прозраджує особистий досвід автора тощо. Маємо, на думку сучасної дослідниці, перший реалістичний соціально-побутовий роман в закарпатоукраїнській літературі з елементами етнографізму, моралізаторства та психологізму [6, с. 12].

Художній світ Юрія Станинця – образне втілення явищ об’єктивної дійсності й внутрішнього життя людини. Специфіка художнього світу зумовлена передусім авторським баченням і сприйманням об’єктивної реальності. Зупинимося на кількох моментах, характерних для художнього світу талановитого закарпатського прозаїка.

Автобіографізм. Усякий твір так чи інакше є проекцією духовного досвіду автора. Пишучи свій твір, митець водночас художньо втілює в ньому, за словами У. Бута, „імпліцитну версію самого себе” [7, с. 133]. Літературознавці вважають, що „автобіографізм притаманний багатьом творам художньої літератури. Життя письменника стає в них

протосюжетом, а його особистість (внутрішній світ, особливості поведінки) – прототипом головного героя” [8, с. 15]. Однак важливо пам’ятати, що „зіставлення життя відомої людини з твором мистецтва не є чимось новим. Проте побачити в цьому зіставленні слід не просто гарну метафору, а вказівку на особливу роль творчого моменту, який уводить у дійсність власне такі художні категорії, як задум, вибір жанру, подолання матеріалу тощо. Не варто ототожнювати життя, створене за допомогою мистецьких засобів, із життям, відбитим у матеріалі самого життя. Пересотворення самого себе – не просто найважчий вид творчої діяльності, а й своєрідний матеріал, що має особливі закони” [9, с. 236].

Роман „Сусіди” відзначається потужним автобіографічним началом, що виявляє себе на різних рівнях художнього тексту. Воно зумовлене прагненням митця свідомо чи несвідомо використовувати особистий життєвий досвід. Сам письменник згадував в автобіографії: „Не дерся в хмари, не літав далекими світами, а почав писати сам про себе... Скоро описував і своїх братів, своїх батьків, своїх дідів, описував тих, що їх любив, і тих, яких за їхні гріхи, їхні помилки, їхню підлість, я знав ненавидіти... І тут мені не треба було брати „шіфкарту” (проїзний квиток на пасажирський корабель. – І.Р.) в дорогу на пошуки моїх героїв... Жили вони поруч зі мною... Описував я біду свою і біду свого народу” [3, с. 122].

Так, молоді Станчуки в романі – найбільш цілісні та довершені образи, які є своєрідним відображенням долі родини письменника, оскільки все пережите нею „матеріалізувалося” в любовно виписаних персонажах. В автобіографії письменник згадував: „...головний герой Юра Станчук і його сестра Марта Станчук – се мій батько, а Марта – то моя тітка... Я їх створив такими, якими вони і є, якими я знав батька і тітку. Я тільки старався їх „вбрати” в літературне життя, але вони такими були і в правдивому своєму житті” [3, с. 129]. Проте не тільки автокоментар прозаїка засвідчив існування в романі автобіографічного модусу. Автобіографічний елемент часто виявляє себе в ліричних відступах (скажімо, про давні звичаї та обряди в закарпатських селах: спільну вирубку лісу, чищення кукурудзи, зоління білизни тощо). Особливо колоритно виписано поради, як пересидіти дощ, зімітувавши сватання дівки. Авторські роздуми стосуються переважно принципів християнської моралі, дотримання яких – не самоціль, а лише засіб для досягнення духовної досконалості та надійний шлях до моральної гармонії, гідного й щасливого життя. Тут проступає християнський світогляд митця-священника.

Осмислення автобіографічного синергену Ю. Станиця дає змогу стверджувати, що прозаїк, змальовуючи характери своїх героїв, використовував як окремі деталі, так і цілі епізоди із життя людей, яких добре знав. Такий автобіографічний матеріал виявляє себе переважно на імпліцитному рівні, а в останніх частинах твору оприсутнює себе наближенням до документально-фактичної основи.

Особливості сюжету й композиційно-стилістична організація роману. Роман „Сусіди” має подієвий тип композиційної організації, яка в кінцевому підсумку зводиться до хронологічної форми. Події розгортаються лінійно, де кожен подальший епізод, відрізок дії зумовлений чітким причинно-наслідковим зв’язком з попередніми сюжетними сценами. Взаємозв’язки хронологічних начал ускладнюються багатолінійністю, де кілька сюжетних ліній розвиваються паралельно: 1) лінія Петра Костака: становлення господаря, взаємини з Мартою, її родиною, Мошком, іншими односельцями; 2) лінія Юри Станчука: формування лідера сільської громади – старости; 3) лінія корчмаря Мошка: уособлення соціально ворожого закарпатському селянинові елемента. В основі внутрішньої організації сюжету роману лежить конфлікт між Петром Костаким і корчмарем Мошком, проблема, що, потребуючи свого розв’язання, мотивує весь розвиток дії в „Сусідах”.

Експозиція традиційна. Тут відбувається знайомство з головними персонажами твору й з’являються обставини, які в подальшому „запускають” сюжетний хід (прагнення Петра одружитися). *Зав’язка* (Петрове сватання до Марти) виявляє протиріччя, які й „зав’язують” конфлікт роману: корчмареві Мошкові не до вподоби ідея Петрового одруження, бо це ламає його плани розширення власних маєтностей. У *розвитку дії* головні персонажі вступають у конфлікт і втягують у нього інших героїв (Мошкова ідея пересватання Марти Іваном, бійка селян у корчмі, вибори старости села, життя сільської громади, її судова тяганина з корчмарем за ліс, підпал Петрової хати, одруження Петра й Марти, від’їзд Петра до Америки на заробітки). Інтрига утримується майже до кінця роману, але несподівано швидка *розв’язка* (смерть корчмаря) засвідчує тріумф Петра Костака, якому вдалося відстояти свою гідність і власне майно.

Твір складається з двадцяти п’яти розділів, розповідь про події ведеться в причинно-часовій послідовності. Щоправда, розповідь тут не однорідна щодо тематики та структури. Можна виділити кілька різновидів, які урізноманітнюють плин романної розповіді: розповіді-перекази, розповіді-легенди, розповіді про обрядові святкування та розповідні характеристики персонажів.

У жанровій структурі роману значне місце займають фрагменти, стилізовані під перекази й легенди. У *розповідях-переказах* про історію краю розповідач передає колективну думку про історію Закарпаття (згадки про виникнення карпатського села Вишній Шард [10, с. 326], заселення гори Городище [10, с. 155–158], панщину за часів барона Перенія [10, с. 351–352], „Верховинську акцію” 1898 року Міністерства землеробства, метою якої було оздоровлення зубожілого населення краю матеріальними заходами [10, с. 379–380] тощо). Основна функція такої розповідної модифікації – розширення й занурення дії роману в глибину історії, що для

мешканців цього краю зовсім не означала забутого минулого, яке щораз оприсутнювало себе в їхньому повсякденні через пам'ять.

Другу групу становлять *розповіді-легенди* про історію виникнення села [10, с. 32], дивні випадки на горі Городище [10, с. 154], чудодійну криницю [10, с. 157–158] і розповіді про святкування Великодня [10, с. 204–209], Свят-вечора [10, с. 160], м'ясниць [10, с. 161], інших релігійних свят, у яких утілено колективну християнську свідомість персонажів. Висока поезія незабутніх святочних дійств, які залишалися у спогадах закарпатців на все життя, а в зрілі роки бентежили пам'ять і душу, виразно протистоїть аскетичній прозі звичного селянського життя.

Третьою модифікацією є *розповідні характеристики персонажів* (Петра Костака [10, с. 50] чи Юри Станчука [10, с. 47–49]), історія вкорінення в селі корчмаря Мошка [10, с. 55–62] чи навернення жидівки Пислі в християнську віру [10, с. 332], епізоди з тружденного життя баби Кляпчучки [10, с. 113–116] чи відунки Марії [10, с. 217–218], історія життя старої Демкані [10, с. 233–236] тощо). Така розповідна форма уможливорює яскраву характеристику персонажам, відтворити їхні світовідчуття й світосприймання, створити колоритні портрети закарпатців.

У різних модифікаціях розповіді переважає один суб'єкт мови – розповідач із селянського середовища, найстарший у селі чоловік Гаврило Данилаш, історії якого стилізовані під переказ або легенду. Початок і кінець розповіді завжди марковані різними формулами; одні з них подібні до казкових: „Давно се було. Дуже давно... Було се ще тоді, коли наші предки були ще славними” [10, с. 155]; „Бо звідти починалися наші предки, наша історія, наша слава” [10, с. 155]; „Отака моя казка” [10, с. 158]; інші носять виразно моралізаторський характер: „... як би ми мали вічно жити на цій землі наших пракоренків...” [10, с. 327].

Отже, роман „Сусіди” має традиційний (лінійний тип) розповідної структури, яка характеризується зафіксованим буттям, послідовністю й логічністю подій, що зумовлені причинно-наслідковими, хронологічними зв'язками, їхньою незворотністю, коли сюжет і фабула односпрямовані. Тривалий час роботи над твором наклав свій відбиток на характер романної розповіді, що зауважила Н. Ребрик: „...останні п'ять розділів твору навіть стилістично відрізняються від попередніх двадцяти: вони подаються скорше як звіт про виконану роботу, з наведенням цифр і фактів, переліком і переказом тогочасних політичних подій та документів” [3, с. 123–124]. І далі дослідниця висловила припущення, що Ю. Станинець нашвидкуруч готував роман до друку, що вплинуло на якість останніх його частин.

Поетика прозового опису. У романі „Сусіди” письменник постав перед читачем тонким стилістом, майстром реалістичного письма, який чудово володіє технікою реалістичного опису, основними ознаками якого прийнято вважати „об'єктивізм в способі зображення світу і реалістично-міметичну мотивацію, а також: домінування візуальних елементів, сюжетну

залежність дескрипції, передбачуваність у межах структури твору і стилістичну виразність” [11, с. 15]. Реалістичним описам Ю. Станинця притаманна сюжетна несамостійність, що визначає їхнє місце в композиції твору чи функції щодо розгортання дії (найчастіше – ретардаційну). Це визначає відносну передбачуваність розташування опису в тексті. Наприклад, на початку твору через опис села Вишній Шард (який витриманий, до речі, у кращих традиціях І. Нечуя-Левицького) прозаїк панорамно презентує місце майбутніх подій і знайомить читача з головними персонажами роману. Коли ж описом відкривається новий розділ, його роль можна визначити як „інтродукційну” (Г. Маркевич).

Описи в Ю. Станинця мають ще одну важливу функцію – вони допомагають унаочнити внутрішній світ роману (час, простір, образи персонажів), який стає придатним для усвідомлення й подальшого аналізу читачами. Так, сільський побут у романі постає не як реєстрація ужиткових речей, характерних для повсякденного буття персонажів, а як невіддільна частина їхньої свідомості, що сформувалася на засвоєнні народних традицій і звичаїв у ході тривалого історичного розвитку. Глибоке знання письменником хліборобської культури закарпатців зумовлює використання описів різних знарядь праці, що утворюють фігуру перелічування, нанизування: „А що в діда за таємнича комора, повна найдивовижніших речей, про які Марті й не снилося – до чого б вони здалися. Тільки від діда й дізналася, що то старі речі, з якими прадіди працювали і які треба берегти для пам’яті. Он на поді старезні сусіки. Такі вже зачаділі, що світяться, як вуголь. А великі такі, що не можна б їх і знести вниз, бо їх таки там і роблено. В один навіть зерно вже не зсипають – стоїть наповнений старими череслами, пляшками, знаряддям всіляким. А в коморі – дерев’яний плуг, борона з дерев’яними кілками. Є і колесо без залізних рафів. У коморі – бербениці, дужки просто довбані з дерева. О, чого лиш в діда немає, і все інакше, не таке, як зараз роблять, таке все старезне” [10, с. 114–115].

З прагненням візуалізувати фрагменти художнього світу в Ю. Станинця пов’язаний і спосіб характеристики персонажів. Описи зовнішності героїв традиційно докладні, розлогі, вони несуть вичерпну інформацію про своїх власників. Тут значною мірою реалізується інформативна функція опису. Отже, прозовий опис у романі „Сусіди” давав можливість письменнику моделювати художній світ як об’єктивну реальність, що відповідало реалістичним канонам кінця ХІХ століття. Це є одним з яскравих свідчень традиціоналістської поетики прозаїка.

Хронотон „Сусідів” можна розглядати як один зі структуро- та контекстоутворювальних елементів роману. У творі можна виокремити три складові *образу часу*: час історичний, біографічний (особистий) і календарний. Історичні події першої половини ХХ століття впливають на долю окремих персонажів. Біографічний час тісно переплітається в романі з історичним часом, який припадає на початок ХХ століття. Так, вибори до

парламенту вносять зміни в розмірений плин життя бирова Юри Станчука, а потреба добудувати власну хату погнала Петра Костака в Америку на заробітки.

Головні герої динамічні, читач бачить, як під впливом доби міняються їхні життєві позиції, свідомість, як відбувається болісний процес соціального і національного самоусвідомлення. Це дає змогу заглибитися в епоху, зрозуміти особливості зображених письменником подій, порівняти реалії того часу з художнім моделюванням дійсності. Важливим компонентом у хронології роману виступає час життєвого шляху Петра Костака та Юри Станчука, їхня життєва стежа осмислюється автором у контексті долі закарпатців.

Особливу роль відіграє в романі календарний час, адже його символіка переплітається з давніми традиціями автохтонів Закарпаття. „Сусіди” – роман, у центрі уваги якого перебуває щоденне життя закарпатського селянина, пов’язаного міцними сімейно-родовими зв’язками, людини, що перебуває в контакті з близькою їй реальністю. Увага зосереджена на незавершеності сьогодення, свідком активного становлення якого є читач.

Важливу роль у романі відіграє й інша складова хронотопу – *простір*. У „Сусідах” можна виділити два типи простору: закритий і відкритий. Село Вишній Шард – це замкнутий простір, де проходить нелегке життя закарпатців. Усередині цього замкнутого простору можна виокремити інші, де відбуваються всі події, що мають смислове навантаження: церква, хата, крамниця, корчма тощо. Зображуючи шлях становлення персонажів, письменник вдається до розширення просторових меж твору: Севлюш, Копаня, Ків’яжд, Хуст, Імстичево, Луково, Боржавська долина, Лазянські гори, гори Чапаковець, Кितिця і Тупий, річка Берберка, чужинецькі краї (Боснія, Америка). Відкритими просторами в романі також є дорога, поле, город, ліс, Довгий лаз, гора Городище, які асоціюються зі свободою. Автор досить мальовничо зобразив кожен з названих видів простору.

Закарпатський колорит оприсутнений у романі передовсім на експліцитному рівні. Це чудові закарпатські пейзажі з виразними ознаками унікального ландшафтного простору, виразно маркованого географічними назвами, де присутніми розпізнавчими знаками є топоніми, ойконіми, гідроніми, назви сільських кутків тощо. Зрештою, для відтворення колоритної, нерідко опоетизованої мови персонажів Ю. Станинець передає лексичне багатство мовлення закарпатських селян з його своєрідною інтонаційною будовою, мелодійною організацією, насиченістю пісенними елементами.

Об’єктом зображення письменника стали також національна своєрідність, індивідуальний обрис культури, склад мислення і почуттів, побут і звичаї закарпатських селян. Звідси бере початок його увага до різних сфер діяльності закарпатців, починаючи від побутових дрібниць у селянському господарстві й закінчуючи описами обрядів переселування

дівчини чи весілля. Давні набутки „пракоренків” тривалий час регулювали поведження членів спільноти, правила поведінки громади уособлювали собою підсумок історичного досвіду закарпатського регіону. Текст насичується сутностями, іманентні смислові начала яких вкорінені в глибинний морально-онтологічний простір Закарпаття. Фольклорна стихія – не тільки складова поезики „Сусідів”, а й основа твору, допомога авторові у творенні образів.

Роман Ю. Станинця відображає (хоч і не однаковою мірою) різні типи закарпатської духовної культури, однак осібно тут зацентровано роль християнської віри в суспільному житті звичайних селян. Епізод відмови жидівки Пислі від юдаїзму й навернення в християнську віру демонструє „трансформацію релігійної ментальності” (Ж. Женетт) людини, яка живе в певному культурному просторі. Християнська віра постає неодмінним атрибутом селянської психіки, одним з найістотніших вимірів життя й окремої особистості й сільської громади загалом. Отже, роман Ю. Станинця ввібрав у себе національний колорит Закарпаття і засвідчив безпосередній контакт художнього тексту з „семіотичною пам’яттю культури” (Ю. Лотман).

Інтерпретація „Сусідів” уможлиблює зробити висновок про те, що художній світ Юрія Станинця ґрунтується на оригінальному індивідуальному світобаченні письменника. Водночас художня реальність, відтворена ним у романі, була типовою для стильових тенденцій української реалістичної літератури кінця XIX – початку XX століття. Однак ця обставина ніяким чином не применшує ролі митця в літературному процесі доби, він був творцем перших соціально-психологічних епічних полотен у закарпатській літературі, головним героєм яких став активний, духовно багатий і національно свідомий господар.

Висновки. У цій статті розглянуто тільки окремі константи художнього світу роману „Сусіди” Юрія Станинця. Поза увагою залишилися інші складові художнього світу твору (зокрема, персонажна сфера), що спонукатиме дослідників до подальших пошуків. Проте можемо зауважити, що звернення письменника до великої епічної форми зумовлювалося його прагненням вписатися в історико-літературний дискурс епохи й подібно до сучасників впливати на суспільну свідомість закарпатців. У своїй творчості Ю. Станинець спирався на національну художню традицію, а його проза розширювала ідейно-тематичні обрії та стильовий діапазон української літератури міжвоєнної доби.

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Клочек Г. „Художній світ” як категорійне поняття // Енергія художнього слова. Збірник статей / Г.Д. Клочек. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – С. 73–101.
2. Ребрик Н. Література народоцветва і чину на українському Підкарпатті в першій половині XX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Н.Й. Ребрик; Львів.

нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2007. – 20 с.

3. Ребрик Н. Література народовцтва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ століття: Монографія / Н.Й. Ребрик. – Друге видання. – Ужгород: Гражда, 2010. – 220 с.

4. Станинець Ю. Ми дочекалися цього дня / Ю. Станинець // Карпатська Україна (Ужгород). – 1992. – 19 березня. – С. 3.

5. Станинець Ю. Вогонь любові до народу / Ю. Станинець // Срібна земля (Ужгород). – 1992. – 13 жовтня. – С. 7–8.

6. Ребрик Н. Велика правда життя і творчості Юрія Станинця: Передмова // Станинець Ю. Сусіди. Роман: Літературна краєзнавча серія „Люби своє” пам’яті Олекси Мишанича / Н. Ребрик. – Ужгород: Гражда, 2006. – С. 3–29.

7. Бут У. Риторика художественной прозы / У. Бут // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 1996. – № 3. – С. 132–159.

8. Романова Г. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А. Николукина. Институт научной информации по общественным наукам. РАН / Г. Романова. – М.: ИНИОН РАН, НПК „Интелвак”, 2001. – С. 15–18.

9. Лотман Ю. Биография – живое лицо // Новый мир. – 1985. – № 2. – С. 228–236.

10. Станинець Ю. Сусіди. Роман: Літературна краєзнавча серія „Люби своє” пам’яті Олекси Мишанича / Передмова Н. Ребрик / Ю. Станинець – Ужгород: Гражда, 2006. – 400 с.

11. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Переклала з пол. З. Рибчинська / Д. Корвін-Пйотровська. – Львів: Літопис, 2009. – 209 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руснак Ірина Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси: еміграційна українська література, художній світ твору.

МІСТИКА І РЕАЛЬНІСТЬ: ПРО ЕВОЛЮЦІЮ ГОТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Сергій ТУЗКОВ, Інна ТУЗКОВА (Кіровоград)

Розглядаються типологічні особливості готичної новели кінця ХІХ – початку ХХ століть. Головна увага приділяється проблемі співвідношення раціонального та містичного начал у готичному тексті. Показується, що в новелах Г. Джеймса та Е. Вортон між ними зберігається рівновага. Це приводить до того, що в центрі оповіді виявляються не персонажі-привиди, а психологічний стан та нюанси поведінки героїв, які зустрічаються із інфернальними силами. У свою чергу, подвійне мотивування подій ставить читача перед вибором раціональної або містичної їхньої інтерпретації.

Ключові слова: готична новела, раціональне начало, містичне начало, подвійне мотивування подій, Г. Джеймс, Е. Вортон.

The typological peculiarities of the gothic novel of the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries are examined in the article. The main attention is paid to the problem of correlation of rational and mystic origins in the gothic text. It is shown that in H. James's and E. Wharton's novels the balance between them is preserved. This leads to the fact that in the centre of the narration we find characters-ghosts but psychological state and nuances of the behaviour of the characters who clash with infernal forces. In its turn the double motivation of events puts a reader before the choice of their rational or mystic interpretation.

Key words: gothic novel, rational and mythic origin, double motivation of the events, H. James, E. Wharton.

Сучасне літературознавство пропонує різні погляди на феномен „готичного” в літературі, але зазвичай його розглядають як безперервну традицію, що розвивається аж до ХХІ століття, у рамках якої існують роман і новела. Однак інтерес дослідників значно частіше повертає форма роману, оскільки саме з нею пов’язане формування готичної стилістики. Особливості літературної готики вбачаються у своєрідній взаємодії образної системи, сюжету та композиції. Більшість наукових праць присвячені вивченню та систематизації типологічних особливостей готичної прози [5, с. 7]. Привертають увагу оригінальні концепції просторово-часової та фантастичної складових готичної поетики [3, 4, 6]. На цьому фоні готична новелістика до цих пір залишається маловивченою. Сильова неоднорідність та різноманітність варіацій ускладнюють процес її систематизації. Майже єдиним серйозним дослідженням готичної новели на пострадянському просторі є дисертація Н. В. Водолажченко (2008 р.), у якій здійснюється системний аналіз поетологічних особливостей циклу „У дзеркалі затуманеному” Дж. Ш. Ле Фаню (Joseph Sheridan Le Fanu: 1814–1873) [1].

Мета нашої роботи – аналіз поетики американської готичної новели межі ХІХ – ХХ століть у контексті історичного розвитку готичної літератури. Готична новела адаптує основні риси готичного роману ХVІІІ століття. Готичний роман виникає в Англії у перехідну епоху від Просвітництва до романтизму. Сентименталізм і передромантизм однаковою мірою закладають основи готичної традиції, визначаючи паралельний розвиток двох шкіл готики – сентиментальної (С. Лі, А. Радкліфф) та передромантичної (Г. Волпол, М. Г. Льюїс). І в тому, і в іншому випадку готичний роман стає формою сміливого літературного експерименту з переосмислення традиційних естетичних категорій і подолання наявних обмежень. Однак, сентиментальна готика прагне зберегти просвітницький дидактизм і наполягає на раціональному поясненні інфернального, у той час як у передромантичній готичній надприродне начало відкрито допускається на сторінки художніх творів.

У кінці ХVІІІ століття складається готичний канон, який успішно й багаторазово використовується авторами готичних романів: він містить у собі такі важливі елементи поетики, як просторово-часова домінанта, персонажно-образна система, сюжетологія та категорія надприродного. До середини ХІХ століття складається жанровий канон готичної новели. Типологічні особливості готичного роману модифікуються з урахуванням жанрової специфіки новели: місце дії набуває національних рис; на зміну середньовіччю приходять сучасність із своїми героями, представниками різних соціальних груп і професій. Саме інфернальне, більше не пов’язане з окремим готичним топосом, постає у різноманітності форм, які лякають.

При цьому автори фокусуються на описові індивідуального досвіду спілкування з потойбічними силами, що спричиняє зародження найважливіших принципів психологізму. Готична новелістика XIX століття збагачує жанровий канон сучасними реаліями та інкорпоруванням основ наукового знання. Гнучка взаємодія з іншими літературними жанрами й методами дає можливість готичній новелі здобути велику популярність серед широких кіл читачів. „Вторинність” стосовно романної форми компенсується тим, що саме в новелі знаходить відображення коло проблем сучасного суспільства, яке значно ускладнилося та розширилося.

Нас найбільшою мірою цікавлять твори, у яких зберігається рівновага між реальним та містичним: читач має сам вибрати ту чи іншу інтерпретацію тексту. „Поворот гвинта” („The Turn of the Screw”, 1889) Генрі Джеймса (Henry James: 1843–1916) – один з таких філософсько-психологічних етюдів про складність світобудови та парадоксах її сприйняття. У кращих традиціях готичної літератури новела американського письменника містить ПРОЛОГ, де вводиться МОТИВ РУКОПISУ: подібно до авторів класичних англійських готичних романів XVIII століття, Г. Джеймс понад усе намагається переконати читачів у достовірності подій, про які йтиметься у головній частині оповіді. Дія пролога відбувається у Святий вечір у старовинному будинку: зібравшись біля каміну, герої розважають один одного страшними історіями про привидів. Один з гостей – Дуглас – під впливом оповідання про те, як жахливий привид уночі з’явився спочатку маленькому хлопчику, а потім його матері, подолавши сумніви, зважується ознайомити решту гостей з таємничим рукописом, який містить у собі сповідь жінки, котра померла 20 років тому назад. У рукописі-сповіді, що був написаний незадовго до смерті, героїня намагається виправдати себе, зняти почуття провини, від якого – судячи з усього – вона так і не змогла позбавитися до кінця життя. Героїня згадує дні своєї молодості, з чого неважко зробити висновок, що події, які вразили її, відбулися в середині XIX століття: тоді вона, 20-літня донька сільського священика, шукала роботу домашнього вчителя. Лондонський денді, опікун двох дітей-сиріт, запропонував їй стати їхньою вихователькою за умови, що вона не буде турбувати його проблемами, пов’язаними з дітьми. Піддавшись його привабливості, вона погодилась узяти на себе всю відповідальність за дітей, про що потім неодноразово пошкодувала. Місце основної дії новели – заміська садиба, старовинний родовий маєток. Із самого початку оповідь побудована на контрасті. Під’їжджаючи до маєтку, героїня зазнає протилежних почуттів: душевне збентеження та похмурі передчуття під впливом навколишнього пейзажу змінюються радісним подивом. І в подальшому цей прийом широко використовується автором. Уважаємо, – не випадково: очевидно, що за допомогою контрасту до оповіді вводиться й потім уміло підтримується мотив невиразності, ілюзорності наших уявлень не тільки про світ, що нас

оточує, або людей, з якими ми співіснуємо, але й – що особливо важливо! – про самих себе.

Здавалося б знайомство з економкою місіс Гроуз („...полная, спокойная, опрятная, пышущая здоровьем женщина с простым лицом”) і маленькою Флорою (“В жизни не видела я более красивого ребёнка...”) мало б остаточно заспокоїти героїню новели, але радість, яку щира місіс Гроуз відчувала у зв’язку з її появою в будинку – як це не парадоксально – лише розворушила в душі героїні минулі підозри й бентежні передчуття [2, с. 256–257]. Приїзд брата Флори – Майлса („...при виде его вас захлестывало одно-единственное чувство – горячая нежность”) – ще більше загострює ситуацію: хлопчика з незрозумілих причин („Он подаёт дурной пример остальным детям”) відчислили із школи [2, с. 261–265]. Психологічно дуже точно – окремими мазками, котрі поступово складаються в мозаїку, – Г.Джеймс малює, як щодня героїня розпалює власну підозрілість: особливу неприязність у неї викликає колишня гувернантка дітей (молода та гарна!), що напередодні поїхала і – за словами опікуна дітей – померла.

Спочатку героїня відмовляється вірити в порочність Майлса (втім, як і в нещирість Флори), але подальші події змушують її припустити, що діти у свій час потрапили під згубний вплив колишньої гувернантки міс Джеселл і – також вже покійного – камердинера Пітера Квінта, під опікою яких перебували до неї. Кульмінація настає в той момент, коли їй починають з’являтися їхні привиди: з одного боку, читач, співчуваючи героїні, розподіляє її страх перед надприродним; але, з іншого боку, неможливо не звернути увагу на те, що ці примари прямо пов’язані з її еротичними хвилюваннями. Г.Джеймс „розсипає” в тексті твору багаточисленні натяки, які відсилають дослідників до „фройдиської” інтерпретації новели: нерозділене кохання героїні до опікуна дітей викликає в неї почуття заздрості до колишніх коханців Пітера Квінта і міс Джеселл, яке трансформується в підсвідомий страх „втратити” і любов дітей: „Призраки ещё пока не знают, как действовать, но отступать не собираются. Пока они держатся на порядочном расстоянии – появляются в укромных местах, там, где повыше, на башне, на крышах, заглядывают в окна, выжидают вдалеке на берегу пруда. Но втайне обе стороны ищут сближения и в конце концов встретятся. А пока призраки лишь манят детей своим злоеющим воздействием” [2, с. 313].

Переконавши себе в тому, що привиди Пітера Квінта й міс Джеселл хочуть остаточно розбестити й занести дітей, які вбачаються їй уже не невинними ангелами, а потайливими, підступними, брехливими істотами, і – як їй здається – потай від неї шукають зустрічі з колишніми вихователями, героїня вирішує будь-якою ціною врятувати Майлса й Флору. Але „боротьба” героїні з „привидами” обертається проти неї: маленька Флора в істеричі благає місіс Гроуз забрати її з дому („Всю ночь

девочка беспокоило металась, страх не давал ей уснуть, но боялась она вовсе не прежней гувернантки, а нынешней... она ни за что не хотела видеть меня и твердила только об этом”), а серце „переможеного” Майлса – у момент тріумфу героїні – перестає битися [2, с. 346, 365–366].

Питання: з якими привидами так несамовито боролася героїня новели Г. Джеймса „Поворот гвинта”? – так і залишається без відповіді. Точніше, – за задумом автора – передбачає прямо протилежні відповіді: зробити вибір на користь одного з них повинен читач.

Подібного ефекту досягає й Е. Вортон (Edith Wharton: 1862–1937) у новелі „Торжество п'їтьми” („The Triumph of Night”, 1914), де в наявності тематичні перегуки з джеймсовським „Поворотом гвинта”, на що у своїх коментарях до публікації твору американської письменниці в антології „Готичне оповідання XIX – XX століть” цілком правомірно вказує відомий дослідник готичної традиції С. О. Антонов [2, с. 704]. Дія новели Е. Вортон відбувається на північному сході США, у штаті Нью-Гемпшир. Головні герої – Джордж Фексон та Френк Райнер – зимової ночі зустрічаються на вузловій станції Нортрідж: Фексон приїздить з Бостона, щоб приступити до обов'язків секретаря місіс Калмі, але несподівано для себе опиняється в скрутній ситуації, оскільки за ним не вислано саней з Веймора; а Райнер зустрічає нью-йоркський поїзд, на якому повинні приїхати його знайомі. Молоді люди відчувають взаємну симпатію, і Райнер пропонує Фексону провести цю ніч в Овердейлі, де він живе разом зі своїм дядьком Джоном Лавингтоном. Фексон змушений прийняти запрошення. Головні події розгортаються в Овердейлі, у будинку Джона Лавингтона. Оповідь будується на контрасті: у протиріччя вступають поняття дійсного і уявного, потайного і видимого. Усе, що відбувається, подається через сприйняття Джорджа Фексона: „Фэксон начал понимать...”, „Фэксон заметил...”, „Фэксон узнал...” і т. п., у зв'язку з цим особливого значення набуває питання, наскільки читач має право довіряти його враженням та висновкам? До певної міри відповіді на це питання допомагає авторська ремарка, своєрідний коментар до портрета Френка Райнера: „Молодой человек был очень белокур и очень юн (Фэксон решил, что ему вряд ли больше двадцати), однако его лицо, полное утренней свежести, было немного чересчур заострённым и тонким, как будто живой нрав соперничал в юноше с некоторым надрывом, вызванным телесной слабостью. Вероятно, Фэксон быстрее прочих замечал подобные мелочи, поскольку его собственный темперамент зависел от слегка расшатанных нервов (виділено нами – С. Т. і І. Т.), что, однако, как он полагал, делало его чувствительной натурой – и не более того” [2, с. 480–481].

„Розхитані нерви” сприяють проникливості Фексона: йому відкривається те, що приховано від інших дійових осіб. Він не тільки розуміє, наскільки важко хворий Райнер (а зросла симпатія до цього юнака

змушує Фексона бути особливо уважним стосовно нього), але й відмічає „вимушену сердечність” Джона Лавингтона. Прийом контрасту стає головним в описі кожного з цих персонажів. Сприйняття Фексона роздвоюється:

Він помічає, що „здоровий рум'янець” на обличчі Райнера створює оманливе враження, начебто юнак почуває себе добре, у той час як швидко прогресувальні сухоти невблаганно зводять його в могилу: „... взгляд Фэксона приковала рука, которую обнажил Райнер, – такая тонкая, такая бескровная, такая истощённая, такая старческая на фоне лба, которого она коснулась. „Как странно – здоровое лицо и умирающие руки”, – подумал секретарь” [2, с. 484];

Під час зустрічі з Джоном Лавингтоном він вражений, наскільки вигляд цієї маленької пересічної людини не відповідає тому яскравому, блискучому образу, який створювали „чутки про Джона Лавингтона, його гроші, його картини, його політичний вплив, його добродійну діяльність і його гостинність”: „ „Не понимаю, при чём здесь он”, – только и смог подумать секретарь, так трудно ему было увязать роскошь того образа, который Лавингтон создавал в обществе, с сухими манерами и сухим обликом хозяина дома” [2, с. 482, 485].

Важлива деталь: відмічаючи, що Фексону атмосфера в будинку здалася настільки ж холодною і негостинною, як і його господар, Е. Вортон робить зауваження: „Фэксон сам не понимал, в чём дело, и мог лишь предположить, что сильная (пусть и в отрицательном смысле) личность мистера Лавингтона каким-то мистическим образом проникала во все уголки его жилища. Хотя, вероятно, это ощущение было вызвано тем, что сам Фэксон устал и проголодался, замёрз куда сильнее, чем думал, пока не попал с мороза в тепло, и вообще ему несказанно надоели незнакомые дома и перспектива вечно жить у чужих людей” [2, с. 485–486].

Письменниця постійно й поступово навіює читачам думку про те, що враженням Фексона довіряти беззастережно не слід: з деяких причин (розхитані нерви, зморений, зголоднілий, змерз і т.п.) він може помилятися у своїх висновках. У результаті читачі опиняються в екзистенціальній ситуації вибору: прийняти чи не прийняти погляд Фексона. Тим часом, симпатія до Райнера, з одного боку, і неприязність до Джона Лавингтона, з другого – провокують або готують те, що проникливість Фексона реалізується у „видінні”. Під час укладання та підписання заповіту Райнера на користь його дядька Фексон бачить поряд з Лавингтоном привид, який він спочатку приймає за його брата: „Сходство между ним и хозяином дома, которое, вероятно, усиливали тёмные абазуры настольных ламп, оставившие фигуру за креслом Лавингтона в тени, тем более поразило Фэксона, что выражение их лиц было совершенно различным. Джон Лавингтон, наблюдая, как племянник неуклюже пытается накапать воск на бумагу и приложит печать, неотрывно глядел на него с приязнью,

смешанной с умилением; а человек за креслом, так странно напоминавший хозяина дома чертами и фигурой, обратил к юноше лицо, бледное от ненависти” [2, с. 489].

Під час обіду Фексон уже не сумнівається в містичній суті „двійника Лавінгтона”, – ніхто інший з гостей цю людину не бачить (!): „*Эта фигура по-прежнему стояла за спиной у хозяина дома, ещё более различимая и посему ещё более похожая на него, и, когда Лавингтон продолжал с любовью смотреть на племянника, его двойник, как и раньше, не спускал с юного Райнера взгляда, полного убийственной угрозы*” [2, с. 495]. Страх змушує Фексона бігти із зловісного – як йому здається – дому: „*Поднялся ветер, дорогу впереди заметало. Холод снова схватил его в когти... Сразу за поворотом в лицо ударил порыв ветра, и мокрый снег на усах и ресницах мгновенно схватился льдинками. Такие же льдинки миллионом клинков вонзались Фэксону в горло и лёгкие* (Виділено нами – С.Т., І.Т.)...” [2, с. 500]. Але Райнер, гадаючи, що чимось образив Фексона, доганяє його. І – за іронією долі – саме ця „прогулянка-пробіжка” в морозну ніч остаточно підриває здоров’я Райнера, прискорюючи неминучу для нього смерть від сухот. Розуміючи, що мимоволі став винним у передчасній смерті Райнера, Фексон впадає в депресію і їде на Схід. Характерно, що лікар, до якого він звертається перед від’їздом, пояснює його „нервовий зрив” утомою: „*Переутомились, полагаю. У вас ещё до поездки в Нью-Гемпшир в декабре были все основания для тяжёлого срыва. А потрясение из-за смерти бедного мальчика довершило дело*” [2, с. 504]. Висновок лікаря – у свою чергу – змушує читача повірити в те, що Фексон лише у своїй уяві створив зловісний образ Лавінгтона, який із байдужістю довів до смерті племінника для заволодіння його майном. Дійсно, чому б не припустити, що, розуміючи неминучість смерті улюбленого племінника, Джон Лавінгтон, жаліючи Райнера, не відправив його помирати до Нью-Мексико, а дав йому можливість насолодитися тим життям у Нью-Йорку, до якого він звик: „... в ссылке я не поехал только благодаря дядиным стараниям” [2, с. 483].

Але: фінал новели – своєрідний „поворот гвинта”: як тут не згадати, що Едіт Вортон та Генрі Джеймс довгий час були друзями. З газет Фексон дізнається спочатку про банкрутство Джона Лавінгтона, а потім і про те, що відновити своє становище в товаристві йому вдалося тільки завдяки багатомільйонному статку Райнера, яке він успадкував після смерті юнака. Фексон – у відчаї: йому здається, що „*Высшие силы из жалости избрали его, чтобы предостеречь и спасти, а он заткнул уши, чтобы не слышать их зова, и умыл руки, и сбежал...*” [2, с. 506].

Таким чином, у новелах Г. Джеймса та Е. Вортон традиційний готичний сюжет перетворюється в парадоксальну, психологічно витончену оповідь, яка не тільки припускається, але, по суті, провокує подвійне мотивування подій, що описані: як містичне, так і раціональне.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Водолажченко Н. В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла „В зеркале отуманенном”): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 „Литература народов стран зарубежья” / Наталья Васильевна Водолажченко. – В.Новгород, 2008. – 24 с.
2. Готический рассказ XIX – XX веков: антология: пер. с англ. / [сост. Л. Ю. Брилова]. – М: Эксмо, 2009. – 736 с. – (Библиотека всемирной литературы).
3. Григорьева Е. В. „Готический” роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 „Сравнительное литературоведение” / Елена Валентиновна Григорьева – Л., 1989. – 17 с.
4. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете / Галина Вениаминовна Заломкина. – Самара: Изд-во Самар. гос. ун-та, 2006. – 227 с.
5. Ковалькова Т.М. Готический канон в английской литературе второй половины XIX – начала XX вв / Татьяна Михайловна Ковалькова // Филологические заметки. 2002. – Саранск, 2002. – С. 50–54.
6. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: пер. с фр. Б. Нарумова / Цветан Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
7. Тютюнник И.А. Категория „готического” в английской литературе XVIII века / И. А. Тютюнник // Вопросы романо-германской филологии. – Киров, 2006. – Вып. 4. – С. 90–96.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Тузков Сергій Олександрович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: типологія та поетика новелістичного жанру.

Тузкова Інна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: класична англійська та американська література.

НЕРЕАЛІЗОВАНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК ДЕГРАДАЦІЇ В УМОВАХ НЕВОЛІ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «СТАРОСВІТСЬКІ БАТЮШКИ ТА МАТУШКИ»)

Анна АМБІЦЬКА (Кіровоград)

У статті аналізуються причини деградації особистості в умовах неволі. Робиться висновок, що головним чинником внутрішніх метаморфоз стала внутрішня нереалізованість індивіда.

Ключові слова: архетип, психоаналіз, символ.

The reasons of inner drama of personality, his degradation in the conditions of slavery are analyzed in this article. The conclusion of unrealisation of personality as the main reason (factor) of soul changes is made.

Key words: archetype, psychoanalysis, symbol.

Однією з домінантних ідей у творах І. Нечуя-Левицького завжди була проблема людської душі. Майстерне проникнення митця в глибини

людської психології відзначали В. Власенко, Н. Зборовська, Р. Міщук, М. Тарнавський, І. Шавловський. У зв'язку з цим актуальним видається дослідження проблеми нереалізованості особистості як визначального чинника деградації в умовах неволі, що й складає мету нашого дослідження.

Митець гостро відчував віяння часу, зміни в людському світогляді, а тому намагався зрозуміти, хто чи що змушує народ деградувати. Національні та моральні орієнтири втрачало навіть духовенство, тому в «Старосвітських батюшках та матушках» І. Нечуй-Левицький цілеспрямовано показує формування в духовному середовищі антидуховних рис – егоїзму та злості, безпосередньо пов'язаних із втратою особистістю гуманістичної суті.

Тінь у повісті набуває різних модифікацій: національне забуття, нарцисизм, егоцентризм та самозакоханість, сварливість, пихатість, лицемірство, жорстокість, скупість, хабарництво тощо. Причиною деградації стало кілька чинників: неволя національна, кріпацтво, відсутність самореалізації. Остання, на переконання письменника, була вирішальним фактором, котрий підштовхував до моральних мутацій. В умовах замкнутого способу життя, коли втрачено право вибору, топчеться гідність, виникає внутрішній розлад, дисгармонія, криза Я, що змушує обирати фальшиві ідеали.

У повісті «Старосвітські батюшки та матушки» І. Нечуй-Левицький особливо яскраво виписав жіночі образи. У межових ситуаціях їм доводиться вибирати між духовністю/бездуховністю, добром/злом, святістю/гріхом, мораллю/антимораллю. Найяскравіше ця динаміка подана в образі Олесі Терлецької (Балабушихи): внутрішня нереалізованість повертається моральним падінням, а прагнення до щастя – утратою власного Я.

Митець створює новий тип героїні, яку не влаштовує нав'язана патріархальними традиціями пасивна роль у коханні, подружньому та соціальному житті. І. Нечуй-Левицький майстерно передає найменший порух душі Олесі, психологічно обґрунтовує драму її стосунків з оточенням. Виринаючи із патріархальної системи цінностей, жінка намагається змоделювати власний світ духовної незалежності. Але навіть не сприймаючи правил життєвої гри, накинutoї патріархальним соціумом, вона все ж таки не може реалізуватися до кінця. Талант (артистичні здібності) Олесі, на який автор натякає її неординарністю, залишається не тільки не прийнятий аудиторією (громадою), але й не пізнаним самою героїнею.

Образ благочинної Нечуй-Левицький змалював психологічно тонше, драматичніше, ніж інших персонажів. Митець зазирає в саму душу героїні, простежує причини її занепаду, динаміку почуттів. Олександра – тонка, артистична натура, яка постійно прагне самореалізації, виходу потужного

струменя внутрішньої енергії. Проте лібідо наштовхується на вузькі рамки побуту, якими була оточена жінка в патріархальному соціумі. Закинута в сільську глушину, Олеся не знайшла заняття до душі, «сродної праці», про яку так багато говорив Г. Сковорода, а її «...вищий дар божий, заглушений сільською мертвою» [4, с. 296]. Автор акцентує: інакше й не могло бути, бо життя в умовах неволі примітивно звужувалося. Виринаючись із традиційного ритму життя, Балабушиха виявляється розірваною між нестримним бажанням реалізації свого Я та ненависним побутом. Драма Олесі – це драма закованої в мізерні побутові рамки нереалізованої душі.

Невдоволеність породжує фантазії, адже, за З. Фройдом, «...щасливий ніколи не фантазує...» [8, с. 111]. Розбіжність між внутрішніми потребами й реальним становищем особистості могла призвести до неврозу, тому вимагала негайної компенсації. Першим заміником сірої буденності стало читання романів, що переносили у світ мрій та ілюзій. У такий спосіб Олеся ще раз проживала життя так, як їй цього хотілося. Наприкінці повісті І. Нечуй-Левицький уводить вагому деталь: читаючи книжку, вона «...в думці все ставила себе на місце героїні роману...» [4, с. 282], а на місце героя – свого коханого.

Начитавшись романів, матушка намагається реалізувати їх, тому й порівнює своїх кавалерів із казковими героями: ««Ану, чи схожий він хоч трохи на принца Ібрагіма в «Волшебниці»?» [4, с. 178]. І хоча, на перший погляд, Олесині загади своїм залицяльникам позбавлені сенсу – їсти левкої, лізти на гору за квіткою, ловити жаб – насправді, вони ідентичні перевірки кавалера за книжними стандартами: здобути царівну в поєдинку, долаючи перешкоди (принцип ініціації). Це не просто капризи, це – свідчення глибоко прихованої в підсвідомості заниженої самооцінки, яка підвищується в момент виконання героєм завдання. Спрацьовує схема: якщо «він заради мене пішов на це», то «я дійсно чогось варта». Пізніше Воно (підсвідоме) вимагатиме все більших жертв, щоб довести собі й усьому світу власну значущість та винятковість. Цей комплекс міг бути зароджений у дитинстві (автор повідомляє, що Олеся не єдина дитина в сім'ї) або виявився як наслідок підневільного становища України (автохтонне населення зазнавало висміювань та утисків). Витівки Балабушихи – це не лише намагання реалізувати казку в житті, утекти від реальності, а й спроба набути цінності у власних очах.

Наступний етап сублімації – любовні авантюри: пошук свого ідеалу стає життєвим вектором Олесиних прагнень і вчинків. Про майбутні зради героїні митець завчасно натякає в символі, адже до церкви заміжня Олеся «...простоволоса ходить, неначе дівка» [4, с. 139]. За свідченням О. Потапенка, на Русі-Україні молодлицям заборонялося «світити волоссям» [6, с. 51]: «...з'явитися перед чужим без хустини означало зрадити своєму чоловіку» [6, с. 51]. Однак Олеся із самого початку ігнорує маску матушки, від якої вимагають бути скромною, порядною, милосердною,

доброзичливою, тобто духовним ідеалом жіночості. Це призводить до нерозуміння, а то й агресії громади, адже «Соціум очікує ... від кожного індивіда, що той якомога краще гратиме відведену йому роль...» [9, с. 89] (переклад мій – А. А.). І хоча, за словами К.Г.Юнга, побудова штучної особистості стає обов'язковою вимогою [9, с. 90], Олесі байдуже, чи відповідають її вчинки загальноприйнятим нормам. Вона демонстративно зневажає своїх парафіян: не виходить до «простих» гостей та годує їх сухим хлібом. Відкидаючи персону матушки, Олеся обирає іншу – панську.

Митець показує, як, прагнучи незалежності, Балабушиха сягає тієї межі, коли воля стає втратою всіх зв'язків із навколишнім світом, потужним чинником деградації, а прагнення до щастя – втратою власного Я. Драма в тому, що героїня мала б бути духовною наставницею парафіян, поводитирем, котрий є гарантом та оберегом складених віками традицій.

Вагомою причиною непристойної поведінки благочинної стала байдужість до чоловіка. На питання, чи любить вона Балабуху, чи ні, відповідь однозначна: «– Ні, люблю так собі, трошки; ледве-ледве люблю» [4, с. 150], а тому виникає природне бажання «...покохати широко, гаряче, без кінця; покохати, хоч вмерти!..» [4, с. 150]. Отож, учинки героїні були прагненням до самореалізації. На якомусь етапі Олеся й сама це усвідомлює: «Боже мій! Чом мене не вчили грати й співати? Я була б цілий вік щаслива, щаслива!..» [4, с. 296], оскільки ж сублимація лібідо в музику була їй недоступна, Тінь скерувала всю енергію в русло любовних авантур.

Не маючи змоги реалізувати внутрішній потенціал (артистичні здібності) в умовах замкнутого способу життя, Олеся змушена шукати альтернатив на вечірці. Саме тут екстраверт може найповніше виявити себе: «...вона була сміливіша й веселіша од усіх і танцювала краще од усіх» [4, с. 191]. Отже, життя для матушки набирає подоби вистави, у якій вона грає бажану роль, а публіка стає єдиним середовищем самореалізації. Ігноруючи персону матушки, Олеся танцює «...з усякими викрутасами, виставляючи напоказ пальці, обсажені золотими перснями» [4, с. 148] (не маючи змоги виділитися іншим способом, Балабушиха підсвідомо намагається вразити гостей неприродним для її статусу іміджем).

Стан роздвоєння героїні досягає кульмінації, коли дійсність втрачає реальність: потужне лібідо сприяло тому, що «Її фантазія розгорювалась. Перед нею розступались стіни, високо піднімалась стеля; вона бачила себе ... серед безлічі пар в розкішних уборах...» [4, с. 149]. Цей стан слід визначити як «сон-серед-білого-дня-мрія» (З. Фройд). Прикметно, що після закінчення світських раундів Олеся почувується самотньою, адже реалізація свого артистичного «Я» перервалася.

Кульмінацією внутрішнього конфлікту став приїзд гусар. Мінливість дбайливо виписаних деталей відіграє важливу роль для розуміння духовної еволюції героїні. Влада Тіні над Олесею набуває руйнівного характеру, бо матушка поводить як незаміжня дівчина: «...все виглядала в вікно,

кожного дня прибиралась та чепурилась, неначе на святки» [4, с. 184], а побачивши красеня-офіцера «...була ладна бігти слідком, примогла б – летіла за молодим гусарином» [4, с. 185]. До церкви благочинна йде наприкінці служби, не молитися, як личить християнину, а «...скоса поглядати на гусарів» [4, с. 186]. Любов для Балабушихи асоціюється з раєм, однак за суттю цей рай є гріховним, трансформацією Тіні, на що автор указує чітко: заміжня жінка «...стояла ніби в чаду...» [4, с. 187].

Водночас письменник демонструє готовність Олесі до гріха, бо Тінь для неї бажана. Почувши, що в Петербурзі є бали, де дами «...самі ходять в гостиниці та в трактирі, з ким хочуть, їдять, п'ють, з паничами обнімаються...» [4, с. 192], «...їй страх як схотілося погуляти на таких вольних балах...» [4, с. 192]. Для Олесі – це «...щасливі краї» [4, с. 192], а отже, теж – рай. Можна констатувати духовний злам героїні, котра сприймає гріх як святість, а пекло – як Едем.

Ключовим для розуміння душевного стану Балабушихи є епізод прогулянки зимовим лісом. «Фантастичний» від зимових прикрас ліс – це казка, мрія, нереалізована любов Олесі з Казанцевим, знак тимчасового щастя. Перший білий сніг може символізувати перше щире кохання Олесі, проте фраза «...тихий, мрійний, фантастичний сон заснувшої землі» [4, с. 195] натякає на ілюзію раю, його примарність та короткочасність. Темнота й місяць – символи влади почуття над розумом, мрії – над реальністю, несвідомого – над свідомим. У цей момент Олеся переноситься в первісний час *in illo tempore*, де стає першою жінкою, а гусарин – першим чоловіком.

Закохавшись, Олеся «...ледве примічала ту фантастичну красу лісу...» [4, с. 195] (засліплена новим почуттям, вона не бачить фальшивості кохання офіцера). Любов очищає її душу, що доводить фраза «...заридала, як дитина» [4, с. 197], у якій митець активізує два символи чистоти: «сльози», «дитина». Пізнання Раю неминуче викликає страх пекла – втрати коханого: «Як ти мене перестанеш любити, я загину, вмру, запагублю себе» [4, с. 197]. Триразове повторення Олесею слів смерті – психологічно точно виправданий хід автора. Ці концепти передають найвищий ступінь закоханості, межовий стан, у якому перебуває героїня, бо втрата кохання загрожує сенсу життя. Такі сильні почуття лякають Казанцева, викриваючи його Тінь: офіцеру «... заманулось тільки трохи пожартувати з нудьги, для розваги» [4, с. 197]. Цей епізод нагадує сумнозвісну «Катерину» Т. Шевченка, де москаль зводить несвідому українську дівчину. У такий спосіб митець протиставляє два світи – український та московський. І якщо останній виступає носієм Тіні, поширюючи нещирість, зло, то український суб'єкт легко засвоює згубний вплив унаслідок слабкості власного Я.

Страждаючи на комплекс меншовартості, Олеся втрачає цінність поза Казанцевим. Усвідомлення того, що з усіх богуславських жінок гусарин обрав саме її, надає значущості у власних очах. Кохання та боязнь його

втрати настільки сильні, що граничать із божевіллям, стають межовим станом свідомості, коли втрачається різниця між уявою та реальністю: «Олесі здалось, що вона вертається з церкви од вінця, що вона оце тільки що повінчалась з Казанцевим. Вона хотіла йняти тому віри, навіть пойняла віри...» [4, с. 198]. Рятуючись від постійних конфліктів із суворою реальністю, виснажене заборонами несвідоме видає бажане за дійсне. Щоб точніше передати почуття героїні, автор скористався засобом смислового контрасту, адже зима для неї трансформується в літо: у душі Олесі запанував рай. Однак цей рай «...насправді не є раєм, тому що він позбавлений основного едемського атрибуту: тривалості» [5, с. 216].

Олесине сприйняття москалів теж хибне. Їх справжню сутність І. Нечуй-Левицький викриває крізь призму враження вільшаницьких парафіян, для яких гусари – «...«московська закуція»...» [4, с. 205], «татарський напад», а отже, зло. З їхньою появою у свідомості народу активізується архетип пекла: «Люди кинулись ховати своє добро...» [4, 205], «...декотрі повтікали з села...» [4, с. 205], бо «...москалі заберуть усе...» [4, 205]. Підставою для повальної втечі й асоціацій із грабунком, неволею, смертю став досвід, здобутий протягом трагічної історії, адже в основі бездумних офіцерських жартів – народна кривда: «...горшки, миски, полумиски затріщали під кінськими копитами...» [4, с. 209]. Різким контрастом до людського горя виступає поведінка благочинної, яка втрачає ознаки Матері: скривджені «...кричали, бідкались, плакали» [4, с. 209], а Олеся з Казанцевим «...реготались з тих пустощів...» [4, с. 209]. Так І. Нечуй-Левицький наголошує на активізації Тіні, яку несвідома свого духовного призначення Олеся переймає від гусар.

Автор свідомо активізує символіку вовка, натякаючи на жорстокість, хижість, підступність москалів, співвідносно з дияволом. І хоча Олеся переконана, що «...гусари не вовки: мене не з'їдять» [4, с. 207], однак хід подій стверджує протилежне: дочекавшись Казанцева, вона «...неначе воскресла: пригадала Вільшаницю, варенуху-ведмедя, лихословила й сміялась з Онисі» [4, с. 207]. Така поведінка суперечить іміджу матушки, та ще благочинної, яка має бути духовним ідеалом, зразком для наслідування. Біблійна оповідь про воскресіння набуває нового сенсу: Олеся воскресла для гріха, що можна трактувати не як воскресіння душі, а як духовну смерть.

Звістка про від'їзд гусар спричинила появу танатичних імпульсів: «...я не переживу однієї години без тебе. Цей дім, цей Богуслав, – усе буде для мене гірше за смерть, гірше за пекло» [4, с. 210]. Подібна позиція – наслідок руйнації ментальних установок через гріховний контакт з «чужим світом», бо дім – символ сімейного раю, перетворився на геєну. Готовність утекти з Казанцевим «...на край світу!» [4, с. 210] – це готовність до втечі від самої себе, адже гарантій раю на чужині Олеся не має. Ще однією причиною того, що «...їй не жаль кидати нікого й нічого» [4, с. 212], є невлаштованість у

житті («Дітей в неї не було, свого мужа вона не любила» [4, с. 212]), яка призвела до потужної фіксації лібідо на Казанцеві. Тонко підмічена І.Нечуєм-Левицьким психологічна деталь – «...обхопила його руками так міцно, неначе боялася, що її от-от кинуть з мосту в воду» [4, с. 210] – вказує на втрату власного Я, асиміляцію в коханому до тієї міри, коли сенс існування поза ним утрачено. Страх пекла (втрати жаданого об'єкта) призводить до межового стану, що граничить із божевіллям. Його засвідчують короткі, обірвані фрази, нервовий сміх та раптові зміни настрою.

Чекаючи на гусарина в лісі, що також символічно – нічному, пов'язаному з несвідомим [3, с. 289]), героїня переживає психічне потрясіння, утрачає почуття реальності: «Де це я?.. Що це зо мною діється?..» [4, с. 214].

В. Войтович указує, що «...через ліс проходить шлях у потойбічний світ» [1, с. 279]. Перехід за межу, у цьому разі можна трактувати як вихід за межі моралі. Під час перебування в лісовій корчмі в душі Олесі борються дві протилежні сили: Над-Я, що дає про себе знати в символах кари за гріх (русалки, вовки, відьми, дідьки) та Воно, яке зваблює силою бажань (згадка про цвіт папороті, як можливість здійснення мрій). Уривчастість та плутанина в думках, марення, страх і відчай указують на несвідомість, стихійність утечі.

Автор тонко відтворює динаміку почуттів героїні, яка дізналася про зраду коханого: «...підняла важкий узол і вже не несла, а тягла його за собою» [4, с. 216], «...упала на узол і заридала» [4, с. 216], «...ламала руки, припадала головою до землі...» [4, с. 217]. Уперше за весь час розваг із гусарами Олесі стає соромно за свою поведінку: «– Де мені подіти свій сором! Йти до батька в Хохівту – сором. Треба вертатись додому: ані викрутитись, ані випручатись з біди» [4, с. 217]. У момент усвідомлення гріха батьківський дім утрачає роль прихистку й набирає ознак кари, активізуючи архетип пекла. Переступивши мораль, Олеся зганьбила свій народ. Подібний розвиток подій цілком умотивований як характером героїні, так і суспільними обставинами несвободи, а отже, і несвідомості, котрі запанували в тогочасній Україні. Олеся не витримала випробування спокусою, не змогла протистояти Тіні.

Кризова ситуація, у яку потрапила героїня, викликає моральне спустошення та втрату інтересу до життя. Позбавлене задоволення лібідо стає причиною затяжної депресії, або, за К.Г. Юнгом, утечі у хворобу. Недуга Олесі – то втеча від страшної реальності, у якій зазнали краху її заповіті мрії. Значну роль могло відіграти й неусвідомлене почуття провини, що спонукало терпінням спокутувати свій гріх: «...увесь світ, з Богуславом, з домом, з мужем, неначе провалився для неї в безодню. Вона почувала, ніби сидить в якомусь порожньому просторі, де нема людей, нема світу, нема повітря, нема неба й сонця» [4, с. 217]. Відсутність неба та

сонця, як символів життя, вказують на внутрішню пустоту (смерть, пекло), адже, за М. Новиковою, у світі мертвих нема сонця [7, с. 201]. Марення непритомної Олесі відкривають невпинну боротьбу Над-Я з Воно, трагічну розірваність між бажанням кохання (у цьому випадку гріхом) та страхом кари («З груби щось дивиться на мене страшними червоними очима... Рятуй мене, мій милий!» [4, с. 218]).

Внаслідок пережитого афекту Олеся «...не жила, а чевріла, неначе громом пририта» [4, с. 276], однак пошуки кохання не припиняє: вона не повернулася до Бога, не ступила на стежку каяття, її діями й далі керує несвідоме. Проте закохатись удруге Олесі не вдалося: «...серце вже не кидалось та не тріпалось по-давньому...» [4, с. 283]. Завдана травма була настільки потужною, що залишила невиліковний слід у душі.

I. Нечуй-Левицький підкреслює: Олеся – надзвичайно чутлива натура. Буденні речі у її свідомості викликають дивовижну гру асоціацій (поява Гануша порівнюється зі сходом сонця, молоді паничі та панни з – чудовими квітами). За певних умов удало вибраний подразник може викликати сильне психологічне потрясіння. Кульмінаційним моментом стала балада Шуберта «Лісовий цар». Відбувся своєрідний сеанс психотерапії: лише тепер Балабушиха усвідомлює свій гріх і прагне каяття: «Їй тепер одразу стало сором за все ... хотілось просити, щоб Гануш вибачив її...» [4, с. 296]. Тонко підібрана деталь «...впала на кресло, затуливши очі долонею» [4, с. 296] підкреслює, що в цей момент Олеся опинилася сам на сам із власною Тінню.

Однак письменник не відступає від реального розвитку подій. Довгі роки гріха не могли безслідно зникнути, як і родинний вплив батьків-шляхтичів. Олеся позбавлена найціннішого – зв'язку зі своїм народом, тієї сили, яка, на переконання митця, береже людину від Тіні. Героїня зневажає своїх односельців («Я й сама давно од їх одвернулась» [4, с. 310]), що є знаком асиміляції в чужій культурі, антисвіті, котрий пропонує фальшиві ідеали.

Щоб відчувати себе «...за тридев'ять земель од свого Богуслава» [4, с. 301], «...десь в Парижі або в Римі» [4, с. 316] (факт зречення Батьківщини), Олеся спілкується тільки з панями та іноземцями. Гра в пані відповідає артистичному покликанню героїні, котра обирає собі публіку, орієнтуючись на вищі щаблі суспільної ієрархії. Маска дає Балабушисі змогу вписатися в іноземне середовище, переконати себе у власній належності до нього.

Приїзд гостя-священника стає для жінки справжнім лихом, адже він відзеркалює її власне місце в суспільстві: «...в залу приперся зарослянський попище, та ще й з сином. Оце так оказія!» [4, с. 316]. Суфікс згрубілості – знак крайньої зневаги, яку благочинна відчуває до представників своєї соціальної групи. Визначальним у цій ситуації є внутрішній конфлікт, який стає причиною інших конфліктів та переростає в глибоку душевну драму.

Він викриває глибоко прихований комплекс меншовартості: зневажаючи осіб своєї спільноти, Балабушиха виказує потайну зневагу до самої себе. Щоб заглушити й компенсувати власне приниження, Олеся товаришує з людьми, які вищі від неї за соціальним статусом. Ідентифікуючись із чужим етносом та висміюючи парафіян, Олеся показує, що ніякої спільності між нею та її народом немає, а отже, намагається підвищити свою значущість. Проте, захопившись грою в пані, протоєрейша не помічає наскрізної фальшивості директорші, її прихованої зневаги. Автор підкреслює: Балабушиха настільки асимілювалася в чужій культурі, що зовсім втратила власне Я. Її залежність від заграничного оточення набирає перверсивної форми, перетворившись у залежність від Тіні: «...як угляджу я сахарню, то неначе п'яниця вглядить корчму» [4, с. 320].

Проте незважаючи на Олесині старання, у свій світ іноземці її так і не прийняли. Шмідти приходять на вечірку «...убрані простенько, зовсім не по-бальному» [4, с. 315] і навіть не повідомляють про свій від'їзд, хоча їх син майже рік залицявся до Насті. Подібна кінцівка видається правдоподібною: вона посилено працює на основну ідею – розплату за гріх. І. Нечуй-Левицький свідомо активізує виховний вплив мотиву проступку та карі на свідомість читача: Настя втратила коханого й довго не могла вийти заміж, скупий Балабуха, що оббирав парафіян, «...не спромігся дати за Настю приданого ні мідного шага...» [4, с. 322], а Олеся довіку приречена на духовну самотність.

Отже, І. Нечуй-Левицький тонко простежив етапи внутрішньої деформації людини в умовах духовної та національної несвободи, зумів відтворити той конфлікт, який переживав колоніальний індивід у нетрях московської експансії. Митець переконливо доводить, що за відсутності вибору, а відповідно й реалізації власного Я, руйнуються моральні та етнокультурні коди, закладені на рівні підсвідомості. Їх розпад змушував іти на конфлікт із власним сумлінням, зрікатися духовних основ свого народу, самих себе. Це неминуче призводило до деградації особистості, а отже, й України в цілому.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – [вид. 2-ге, стереотип.]. – К.: Либідь, 2005. – 663, [1] с.: іл.
2. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: [посібник] / Н. В. Зборовська. – К.: «Академвидав», 2003. – 390, [2] с. – («Альма-матер»).
3. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Керлот. – «REFL-book», 1994. – 603, [5] с.
4. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : у 10-ти т. / І. Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1965 – 1968. – . – Т. 4. : Прозові твори. – 1966. – 399, [1] с.
5. Рішар Ж. П. Смерть та її постаті / Ж. П. Рішар // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. – [2-е вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 209–226.
6. Словник символів культури України / [за загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. – К.: Міленіум, 2002. – 258, [2] с.

7. Українські замовляння / [упор. М. Н. Москаленко; передм. та комент. М. О. Новикової; ред. І. М. Римарук]. – К.: Дніпро, 1993. – 309, [3] с. : іл.

8. Фройд З. Поет і фантазування / З. Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. – [2-е вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 109–116.

9. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг; [пер. с нем. В. Бакусев]. – М.: Академический Проект, 2007. – 188, [2] с. – (Психологические технологии).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Амбіцька Анна Сергіївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

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

МАТЕРИНСЬКИЙ АРХЕТИП ЯК СТИЛЬОВИЙ МАРКЕР МАТЕРИНСЬКОГО КОМПЛЕКСУ В МЕГАТЕКСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО

Любов БОГДАНОВА (Кіровоград)

У статті комплексно досліджуються стильові маркери материнського комплексу в літературній та епістолярній спадщині М. Коцюбинського, через які відбувається актуалізація материнського архетипу, який є організувальним началом у творчості письменника та вказує на неоднозначність сприйняття автором феномена материнства.

Ключові слова: материнський архетип, материнський комплекс, символ, мегатекст, психосвіт, психоавтобіографізм

The author investigates the determination of maternity complex in Mykhailo Kotsiubynskiy' literary inheritance in detail, actualization of mother's archetype which is organizing origin in author' creation and indicates on the ambiguity of his perception of the maternity phenomenon.

Key words: mother's archetype, maternity complex, symbol, megatext, psychoworld, psychoautobiographism.

Образ матері в чоловічому баченні, за свідченням психоаналітиків, суттєво відрізняється від жіночого бачення, оскільки для жінки мати – це уособлення її власного свідомого життя, а для чоловіка – дещо чуже, дещо, що йому все ж належить випробувати. Вивчаючи «материнський комплекс», К.-Г. Юнг дійшов висновку, що мати *ipso facto* має для чоловіка символічне значення, і його судження про матір завжди є емоційно упередженими в тому сенсі, що вони виявляють «анімозність».

Оскільки трансцендентне значення архетипу материнства споконвіку забезпечує єдність загальнокультурного світового розвитку, а модернізм, як напрям у мистецтві, спрямований саме на «осягнення трансценденції через розбудову поетичного космосу» [2, с. 4] й широко актуалізує міфи та символи, пропонуємо розглянути перцепцію материнського архетипу й здійснити експлікацію психологічного образу автора крізь призму «материнського комплексу» в мегатексті геніального представника цього літературного напрямку – письменника-імпресіоніста Михайла Коцюбинського.

Досліджуючи художню прозу та епістолярну спадщину митця, ми застосуємо набутки вітчизняного літературознавства, зокрема, наукові праці В. Агеєвої, Т. Гундорової, І. Денисюка, П. Колесника, С. Михиди, О. Нестерака, О. Турган, С. Павличко, В. Панченка, Я. Поліщука, А. Нямцу, Т. Мейзерської та ін.

У своїй роботі ми послуговуємося дослідженнями з психології, зокрема принципами архетипного аналізу, який ґрунтується на працях К.-Г. Юнга та класичного психоаналізу З. Фрейда. Її метою є дослідження в мегатексті М. Коцюбинського маркерів материнського комплексу як передумови домінування в психосвіті письменника материнського архетипу.

У своїй автобіографії Михайло Коцюбинський із захватом і великою ніжністю згадує про материнський образ у його дитинному світі: «Дитячі літа мої пройшли дуже щасливо: першак – я був улюблеником в сім'ї; особливо з матір'ю од якої я дістав її психологічну організацію чутку і вражливу, ми були у великій приязні і власне їй завдячую я нахил до всього гарного та любов і розуміння до природи» [3, с. 3]. Беззаперечна першорядність матері серед близьких людей виявляється як у листуванні письменника: «Моя мама, дружина і діти посилають Вам свої найкращі побажання» [6, с. 324] (С. Михида) так і в літературному спадку: «Мамо! Се ти у заметах...пливеш у заметах, як сіра тінь муки, щоб перейняти у теплі долоні останній віддих...» («Невідомий») [5, с. 201]; «...перша відрада — то її *рідна мати*, така добра і кохаюча; на саму згадку про її образ, неясно виринаючий з минувшини, слъози капали з Параскіциних очей» («Відьма») [4, с. 272].

Подібні психоавтобіографічні штрихи цілковито підтверджують матриархальну ментальність українців (Б. Цимбалістий) та вкладаються в психоаналітичну теорію З. Фрейда щодо піднесеного уявлення про матір у свідомому мисленні дорослої людини, коли «мати уявляється особистістю високої духовної чистоти, і небагато знайдеться таких зовнішніх вражень, котрі були б для нас такими нестерпними, як сумнів у цьому сенсі в ставленні до матері [11, с. 256].

За психоаналітичної теорією К.-Г. Юнга, конкретна мати є першим носієм материнського архетипу, до якого з поступовим дорослішанням має вступити в опозицію «Я – свідомість», спричинивши цим самим певну диференціацію Я і матері [12, с. 239]. Однак, за індивідуальних обставин іноді відбувається поглинання материнським несвідомим слабкого «Я-свідомого», наслідком чого стає «материнська односторонність», як рання фіксація на прив'язаності до матері. Автобіографічні спогади М. Коцюбинського виказують свідоме визнання автором домінантної ролі матері у формуванні його особистості, що, послуговуючись набутками психоаналізу, є передумовою домінування у психосвіті письменника материнського архетипу та наявності материнського комплексу.

Розглядаючи вплив материнського комплексу на інтимне життя чоловіків, З. Фройд відзначав деякі риси, що без сумніву унаочнюють вплив материнського прообразу на вибір об'єкта. Наприклад, віддавання переваги більш зрілим жінкам; що є ознакою недавнього відділення лібідо від матері [11, с. 256]. Дружина Михайла Коцюбинського Віра була дійсно дещо старшою від нього, а її турбота, увага, терплячість та постійне намагання створити чоловіку належні умови для творчості вказують на перевагу материнського компонента в плані її ставлення до чоловіка над статевим потягом та романтичною закоханістю. Подружнє життя Коцюбинських ймовірно мало б підпадати під ніцшеанське визначення ідеального шлюбу – «воля двох єдностей створити більшу за тих, що її створили», а також «глибоку шану одне до одного, як до одnodумця єдиної волі» [10, с. 70]. На це вказують ширі зізнання автора про дружину: «...скільки було висловлено гідності, участі і доброти – що я був вражений. Виявилось, що В.І. дуже кохає мене, про що я не підозрював» [8, с. 102]. Та все ж новела «Сон», яку з певною вірогідністю можна вважати автобіографічною, і через головного героя якої, власне, сублімується ставлення письменника до шлюбу, спонукає згадати іншу сентенцію німецького філософа – про убогість душі в парі: «О, цей душевний бруд у парі! О, це жалюгідне самовдоволення в парі! Все це вони називають шлюбом і кажуть, нібито шлюби їхні укладено на небесах» [10, с. 71]. Прикладів у творі – безліч: «...На нього ввійнуло, як з гнилого болота улітку, тим знайомим теплом їдальні, молока з чаєм, розпареним жіничим тілом й котом, що вічно валявся на канапі. Леговищем людини, ситим спокоєм, який до вподоби був жінці і дратував Антона» [6, с. 114]; «Він неухважно слухав, дивлячись, як м'яко драглило за кожним словом підборіддя у жінки, і думав: «Чи сподівалися ми, що за дванадцять літ по шлюбі не знайдемо інших тем до розмови, що між нас будуть падать слова, наче грузи руїни на зелену траву?»; або «Вони нагадали один одному найменшу вину, гріхи проти духа святого, докоряли за байдужість, свою самотність, здичіння в болоті життя» [6, с. 114].

Попри те, що поняття «комплекс матері» запозичене з психопатології і навіює стійку асоціацію з травматичною деформацією або хворобою, його вплив на творчу складову не обов'язково має негативну парадигму. Зокрема, К.-Г. Юнг наводить цілу низку позитивних ознак реалізації материнського комплексу в чоловіка, це – гарний смак й естетичне чуття, «він може бути дуже обдарований як учитель, через його майже жіночу прозорливість і такт... Часто він наділений сильними релігійними почуттями і духовною сприйнятливістю, яка робить його чутливим до відвертості» [12, с. 223]. Кожній з наведених рис знайшлося місце в психоаналітичному портреті М. Коцюбинського – геніального імпресіоніста, співця найпотаємніших і глибших порухів людської душі. Його тонка організація душі набувала словесного втілення як в епістолярії: «І нащо те серце в людини? Мучить по ночах, звалює в ліжку у день і

заважає жити» [6, с. 311]; «Щось сильне могутнє захопило мене – і я нікому не дозволю відібрати у мене моє щастя, що так дорого, з такими жертвами дісталось мені» [8, с. 99]; так і у художніх творах: «Потреба краси, що жила в душі Антона, викликала у нього потребу скрізь шукати її, але дійсність давала мало» («Сон») [6, с. 113]; «Ах, як мені хочеться повними пригорщами черпати ту золоту рідину... як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував» («Невідомий») [5, с. 194].

Ще однією рисою материнського комплексу в чоловіка є схильність до історії: «консерватизм в кращому сенсі, тобто бережне ставлення до цінностей минулого» [12, с. 223]. Очевидним підтвердженням такого вподобання є захоплення письменника етнографією, українським фольклором, його закоханість у Гуцульський край, у який він свого часу «з головою пірнув» і полюбив його «незвичайний, казковий народ» [5, с. 311].

За З. Фройдом, материнський комплекс виявляється і через тенденцію рятувати кохану та впевненість у тому, що вона потребує його підтримки і він рятує її тим, що не залишає її [11, 2 с. 56]. Епістолярій письменника дає змогу вгледіти названі риси в характері Михайла Михайловича, однак уже в ставленні до іншої жінки його життя – Олександри Аплаксіної – «Північної квіточки» [8, с. 100], через яку митець ледь не залишив родину і яку ніжно любив до кінця своїх днів. У листах письменника, по-юнацьки закоханого в набагато молодшу Олександру, наскрізно проходить як тривога за кохану: «Те, що я розбиваю своє життя, – це неважливо. Більше всього серце моє болить за тебе...» [8, с. 103]; «Любов – як квітка – її треба вміти зберігати, охороняти. Будемо ж оберігати наше кохання повним почуттям і облишимо усіякі сумніви» [8, с. 100], так і ненав'язливе намагання переконати, що його кохання – це саме те, що їй потрібно, що вона потребує саме його опіки й любові: «...Ти мене засмутила, моя душка, своїми записками. Почну з другої. Тобі недобре? Ти незадоволена життям? Але, мила моя, хіба це не щастя – кохати і бути коханою? Хіба не може скрасити життя навіть самої сіренької, самої бідної змістом – усвідомлення того, що в грудях іншої істоти б'ється у відповідь твоєму серце, гаряче, вірне любляче?» [8, с. 101].

Відповідно до теорії К.–Г. Юнга, у людини з комплексом матері може бути тонко розвинений Ерос, завдяки чому, в такого чоловіка сильно розвинена здатність до дружби, а для його стосунків із чоловіками характерна «дивовижна ніжність» [12, с. 223]. Епістолярій письменника – очевидне підтвердження цієї якості: «Я все збирався подякувати Вам за ті приємні і незабутні для мене дні, коли ми разом пробували у Львові та на селі» (Лист до Івана Франка) [6, с. 273]; «Пишучи до мене листа, Ви, певно, і не гадали яку велику радість, яку втіху зробите мені тим листом. Ви, найбільш шанований мною письменник український, сила і краса

літератури нашої, Ви обізвались до мене таким теплим, таким прихильним словом, загрили, захопили й зворушили до сліз» (лист до Панаса Мирного) [6, с. 276]; «Та щоб осолодити для себе хвилю, цілую Вас міцно і сердечно» (лист до Володимира Гнатюка) [6, с. 301]. Дружні листи Михайло Михайлович завжди завершувалися словами на кшталт: «Щиро цілую і обіймаю Вас, дорогий добродію. З високим побажанням» [6, с. 275]; «Глибоко шануючий Вас Михайло Коцюбинський» [6, с. 278]; «Преданный Вам Ваш М. Коцюбинський» [6, 334], що, безумовно, крім поваги, виказує ніжне ставлення дописувача до своїх візаві.

Розглядаючи теорію материнського комплексу дотно життя і творчості видатного українського письменника, варто нагадати юнгівську пересторогу щодо неможливості позбавлення від комплексу матері, «сліпо дорівнявши матір до людських розмірів» [12, с. 229], оскільки це є «тяжка ноша, значення якої пов'язує нас з матір'ю і приковує її до дитини в ущерб психічному і розумовому розвитку обох» [12, с. 229].

Попри ризик «розкласти досвід «Матері» на атоми, знищивши таким чином, щось надзвичайно цінне й не скориставшись золотим ключем, за допомогою якого добра фея веде нас до нашої колиски» [12, с. 229], та враховуючи апріорне символічне значення матері для чоловіка, вважаємо доцільним переглянути творчий доробок М. Коцюбинського і проаналізувати деякі образи, які є, на наш погляд, носіями материнського архетипу.

Архетип материнства, згідно з теорією К.-Г. Юнга, реалізується в майже нескінченній кількості подіб. Усе, що розкриває пристрасне сподівання на спасіння, викликає набожність чи відчуття благоговіння (церква, місто, країна, небо, земля, ліси, моря і води, пекло і місяць) символізує родючість і достаток (поле, сад, дерево, весна, джерело), або ж просто будь-які порожнисті предмети (скеля, печера, могила, хата) може бути материнським архетипом [12, с. 118].

За старовинними віруваннями, найяскравіше материнське начало виявляється в символіці води, оскільки з води виникає життя, напряду з водою пов'язаний і Христос, який отримав своє друге народження в ріці Йордані; крім того, народився з джерела вічного кохання – з матері Божої, яку язичницько-християнська легенда перетворила на німфу джерела [13, с. 222]. Реалізація материнського архетипу саме через символ води (ріки, моря) у творах М. Коцюбинського є цілком зрозумілим з огляду на ті незабутні враження, які залишилися у нього після перебування у Карпатах, де «глибокий язичник – гуцул все своє життя проводить в боротьбі зі злими духами, що населяють ліси, гори і води. Християнство він використовує лише для того, щоб прикрасити язичницький культ» [6, с. 344]. Вустами спузара Миколи автор переказує давню гуцульську казку про створення світу: «З первовіку не було гір, лише вода... Така вода, гейби море без берегів. Та й бог ходив водою» («Тіні забутих предків») [7, с. 189].

Відповідно до космогонічних міфів, символ води у М. Коцюбинського має як позитивне, так і негативне – поглинальне значення. Превалювання позитивної семантики цього материнського символу спостерігається в новелі «Сон»: «...я стояв ранком на острові серед моря. Високому, прекрасному, гордому. За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Ціле море у небі і ціле небо у морі» [6, с. 116]; «Потому ми виплили в море. Далеко в ньому світилися вогні рибацьких човнів. Море гойдало нас злегка, а ми сиділи попліч, і наші тремтіння зливались в одно» [6, с. 131]; «Тепер на море налітали білі вітрила, як рій метелів. Бог знає звідки з'являвся на морі човен, перебирав лапками весел, наче мурашка по скатертині, і враз розцвітався білим вітрилом, як з пуп'янка квітка» [6, с. 117]. Прикметно, що семасіологія останньої фрази посилена іншими символами материнського архетипу: «човен» і «квітка». Нейтральність значення материнського символу «вода» автор посилює рисами живої істоти: «Часом спинялись, щоб дати дорогу жінкам, які підіймалися з водою по сходах. В казанах, наче прикипілих до голови, важко *гойдала своє тіло вода* та хлюпала в побіленій чаші» («Сон») [6, с. 122], «Свіжими ранками я перший *будив сонну ще воду криниці*. Коли порожнє відро плескалось денцем об її груди, вона ухала гучно спросоння у глибині й ліниво вливалась у нього» («Inermezzo») [5, с. 240]; «Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі *воно дихає*, як слаба людина... Часом воно дрочиться: укриється білим, як сніг на горах, туманом; здається, нема його, шезло, а під туманом усе-таки *б'ється, стогне, зітхає...*» («На камені») [5, с. 94].

Суто негативний зміст материнського символу води, коли вона виступає так званим «родовим місцем», куди відходить померлий – «з роззявленою пащею мати-вода чекає на те, щоб проковтнути подорожнього, а тим самим прийняти його в своє лоно» [1, 248], чим відтворюються давні вірування в те, що «смерть є проковтненням, прийняттям у материнське лоно, а ховання в воді є обрядовим відтворенням цього світоглядного уявлення-образу про смерть [1, с. 248], унаочнюються у повісті «Тіні забутих предків»: «...він не застав Марічки живою. За день перед сим, коли брела Черемош, *взяла її вода*» [7, с. 203] «Великий жаль вхопив Івана за серце. Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж: «На, *жері і мене!*» [7, с. 203]. (Курсив наш – Л.Б.).

Образ матері, «близько знайомої кожному і в той же час недосяжною, як сама Природа, любляче ніжної і при цьому жорстокої, як доля, щасливої і невтомної дарительниці життів – *mater dolorosa* і безмовні та безжальні ворота, що відкриваються перед смертю» [12, с. 229], візуалізується у творах М. Коцюбинським не лише через символи материнського архетипу, а й у цілком прямому сенсі: «А з-за мурів огорожі дихав виноград холодками і висять жовті великі цитрини, наче *жіночі з пупками груди...*» («Сон») [6, с. 123]; «Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як

дитина молоко з материних грудей, так само теплих і дорогих.» («Intermezzo») [5, с. 239]; «*Фіолетові зморшки лягли на їх обличчя, і якась тепла, матерня турбота* нахилила скелі над морем» («Сон») [6, с. 130]; «*Через зелену, прорізану місяцем воду видно нам було, як дрімала на дні голісінька жінка з дитям на колінах, і світло повзло у неї по повних стегнах»* («Сон») [6, с. 131]. (Курсив наш – Л.Б.).

Скелі, печери, гори, ліс, які в тлумаченні К.-Г. Юнга є негативними символами материнського архетипу, у творах М. Коцюбинського крім негативного значення: «*З одного боку було ненавидне море, з другого – ще більш ненавидний, нестерпучий різник... Вона розпучливим рухом закрила очі і втратила рівновагу. Синій халат в жовті півмісяці нахилився і зник серед крику сполоханих чайок...»* («На камені») [5, с. 99]; «*...і почув раптом, що його тягне безодня. Схопила за шию, перегнула назад. Хапав руками повітря, ловив ногою камінь, одірваний нею, і чув, що летить вниз, сповнений холодком та дивною пусткою в тілі. Чорна важка гора розправила крила смерек і вмить, як птах, пурхнула над ним у небо, а гостра смертельна цікавість опекала мозок: об що стукнеться голова? Почув ще тріск кості, гострий до нестерпучості біль, що скорчив тіло, – і все розплилось в червонім вогні, в якому згоріло його життя...»* («Тіні забутих предків») [7, с. 215], мають нейтральне, іноді з посиленням позитивної тональності значення: «*В глибоких долинах, зелених од винограду і повних сизої імлі, тіснились кам'яні громади, рожеві од вечірнього сонця або синіючі густим бором. Круглі лисогори, мов велетенські шатра, кидали од себе чорну тінь, а далекі шпилі, сизо-блакитні, здавались зубцями застиглих хмар. Сонце часом спускало з-за хмар у імлу, на дно долини, скісні пасма золотих ниток - і вони перетинали рожеві скелі, сині ліси, чорні важкі шатра та засвічували вогні на гострих шпильях»* («На камені») [5, с. 90]; «*Тепер скелі росли перед нами, теплі, навіть гарячі, так наче в їх кам'яних жилах текла жива кров... Зате як радісно було, коли ми там одкривали милу блакитну квітку, що приліпилась до скелі, наче сіла на хвилину спочити»* («Сон») [6, с. 118]. (Курсив наш – Л.Б.).

Символи родючості (поля, сади, квіти) є невід'ємною архетипною символікою всього масиву творів Михайла Коцюбинського: «*Вівса, пшениці, ячмені — все се зіллялось в одну могутню хвилю; вона все топить, все забирає в полон. Молода сила тремтить і поривав з кожної жилки стебла; клетотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість»* («Intermezzo») [5, с. 237]; «*Половіли жита й вилискувались на сонці. Червоніло ціле море колосків пшениці. ...Гарячою зеленою барвою горить на сонці ячмінь, широко стелеться килим ясно-зеленого вівса, далі, наче риза рути, темніє просо. Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці* («Харитя») [4, с. 25], «*Єдиним місцем, де вона почувала себе спокійною, був батьківський виноградник, німий свідок її мрій, мук та жалів. Вона покохала те море*

кучерявої зелені під блакитним шатром з його захистками, холодком, самотністю» («Відьма») [4, с. 272]; «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лиця» («Цвіт яблуні») [4, с. 118] та ін.

Позитивне, за визначенням К.-Г. Юнга, значення материнського символу «хата» у творах М. Коцюбинського подекуди набуває протилежного значення й унаочнюється в негативному аспекті, етимологія якого, на нашу думку, знову відшукується в гуцульських легендах, котрі автор переповів у своїх творах: «мудроці, штудерація всяка, – то все від нього, від сотони. Де що лиш – віз, кінь, музика, млин або хата, – все вигадав він... А бог лиш крав та давав людям» («Тіні забутих предків») [7, с. 189]; «Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду» («Тіні забутих предків») [7, с. 179]; негативне забарвлення має цей символ у етюді «Цвіт яблуні»: «Ні, дім не спить. У ньому живе щось велике, невідоме. Я чую, як воно дихає, зітхає, як неспокійно калатає його серце і б'ється живчик» («Цвіт яблуні») [5, с. 111].

Проте здебільшого у творах М. Коцюбинського символ «хата» має звичне значення материнського архетипу, що уособлює захист і затишок: «В хаті тепло: від печі йде дух, розходитьсь по всіх закутках. Каганець, потріскуючи, мляво блимає на припічку, нерівно осяває хату. Гарно та мила в такому напівсвітлі...» («Ціпов'яз») [4, с. 115]; «Огонь у печі скалив зуби, пирскав іскрами і поблискував по мідяній посуді, а по хаті розходилась запашна пара свіжої кави» («На камені») [5, с. 91]; «...моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом з мною, з моєю тугою і з моїм жахом» («Цвіт яблуні») [5, с. 111]. Останній приклад унаочнює ще один позитивний символ парадигми материнського архетипу «човен» (корабель, ковчег), який часто номінується в художньому світі письменника: «Бог знає звідки з'являвся на морі човен, перебирав лапками весел, наче мурашка по скатертині, і враз розцвітався білим вітрилом, як з пуп'янка квітка» («Сон») [6, с. 117]. Архетипність словообразу «човен» як символічної материнської утробы, з якої виходить людина й до якої повертається, певною мірою виявляється в акварелі «На камені», у якій убитого героя відправляють у вічне плавання на човні: «Без слів, без наради татари підняли тіло Алі, поклали його в човен і при тривожних жіночих криках, що неслись із села, з пласких дахів, як зойк наляканих чайок, дружно зіпхнули човен у море. Шурхнув по камінцях човен, плюснула хвиля, загойдався на ній баркас і став. Він стояв, а хвиля гралась навкруги його, плюскала в боки, бризкала піною і потиху, ледве помітно односила в море. Алі плив назустріч Фатьмі...» («На камені») [5, с. 100].

Смерть як один з основних негативних символів материнського архетипу трапляється майже в усіх творах М. Коцюбинського, причому тональність авторської перцепції змінюється від екзистенційної муки втрати: «Ні, се не може бути...Се дико... се безглуздо... Хто її забирає? Кому потрібне її життя?.. Хто може виточити кров мого серця, коли я ще живий...<...> Ні, не може того бути...не може бути...А, се безглуздо врешті, кажу я...» («Цвіт яблуні») [5, с. 114], філософського сприйняття та апатичної байдужості «Потому – вовча нора, а в ній ми обоє: я й моя смерть... Що ж, жди, чигай на мене кривавим оком... там, з чорних кутків...Ти заслужила собі нагороду...» («Невідомий») [5, с. 201], до первісної радості перед входженням в інший, кращий світ: «Бряжчало намисто у молодичь на грудях, жіночий вереск роздирав вуха, гриміли ослони, зрушені з місця, і стукались в лаву, де лежав мрець. Поміст двигтів у хаті під вагою молодих ніг, і скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадкова усмішка смерті» («Тіні забутих предків») [7, с. 217]. Витоки цього відшукуються в глибокому знанні автора давніх традицій та вірувань. Зокрема, його захоплювала принципова відмінність у ставленні до смерті гуцулів, які проводжали небіжчика в інший світ сміхом і розвагами. У листі до О. Аплаксіної митець вражено написав: «В селі потрапив на оригінальний обряд. Вночі десь померла бабуся – і ось з далеких хат (тут хата від хати на кілька верст) зійшлися люди. На лаві під стіною лежить покійниця, горять перед нею свічки, а в хаті поставлені лави, як у театрі, і на них сидить маса людей. Тут же, біля покійниці в сінях, зібралась повеселитись молодь. І яких тільки тут ігр не було!». [9, с. 182–183]. Оскільки проблема буття людини для модерніста М. Коцюбинського мала особливе значення, адже категорія смерті ніколи не мала такого естетизованого змісту, як у часи модернізму, невдовзі потому цей епізод було відтворено в безсмертній повісті «Тіні забутих предків».

Отже, психоаналітичне тлумачення біографії та літературного доробку М. Коцюбинського уможливило здійснити експлікацію психологічного образу автора та вивчити вплив на його творчість чинника материнського комплексу. Дослідження виявило, що маркером материнського комплексу в літературних творах М. Коцюбинського виступає актуалізація материнського архетипу. Його домінування є організаційним началом у творчості письменника, а багатство художніх виявів вказує на неоднозначність сприйняття автором феномена материнства. У творчому доробку митця домінує позитивна парадигма материнських символів. Їхнє використання як одного з визначальних засобів передачі явищ, подій чи людських переживань є не лише однією з рис, притаманних модернізму, а й ознакою психоструктури самого М. Коцюбинського, зумовленою материнським комплексом, що, з одного боку, увиразнює психологічний портрет письменника, з іншого – розширює інструментарій

психопоетикального аналізу, що й сприятиме нашим подальшим науковим пошукам.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Енциклопедія українознавства: Загальна частина: Перевидання в Україні. Т. 3 / Репринтне відтворення видання 1949 р. – К.: НАН України: Ін-т укр. археографії, 1995. – 800 с.
2. Ковальова О.Ю. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М.Семенка, Б.-І.Антонича). Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Ю. Ковальова. – К.: Нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2006. – 20 с.
3. Коцюбинський М. Що записано в книгу життя: повісті та оповідання. – Харків: Фоліо, 1994. – 543 с.
4. Коцюбинський М. Твори: У трьох томах. – Т. 1 / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1979. – 317 с.
5. Коцюбинський М. Твори: У трьох томах. – Т. 2 / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1979. – 281 с.
6. Коцюбинський М. Твори: У трьох томах. – Т. 3 / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1979. – 375 с.
7. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Твори: У семи томах. – Т. 3 / М. Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1974. – 429 с.
8. Любов славетних письменників у листах і в житті: Збірник художньо-документальних нарисів / Авт.-упор. В. Кирилук. – К.: Криниця, 2008. – 496 с.
9. Михайло Коцюбинський Листи до Олександри Аплаксіної / Упор. В.Панченка / Підготування текстів А. Диби, С. Захаркіна та В. Панченка / Коментарі та покажчики С. Захаркіна. – К.: Критика, 2008. – 640 с.
10. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука / Ф. Ніцше. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 425 с.
11. Фройд З. Нариси з психології сексуальності. – К.: Азбука-класика, 2010. – 256 с.
12. Юнг К.-Г. Душа і міф: шість архетипів / К.-Г. Юнг. – К.: Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – 384 с.
13. Юнг К.-Г. Лібідо, його метаморфози і символи / К.-Г. Юнг. – СПб.: ВЕИП Східно-Європейський інститут психоаналізу, 1994. – 416 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: література доби модернізму, аналітична психологія.

ДИВО МОРАЛЬНОГО ПЕРЕРОДЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ РІЗДВЯНИХ ТВОРІВ Ч. ДІККЕНСА „РІЗДВЯНА ПІСНЯ У ПРОЗІ” ТА М. ЛЕСКОВА „ЗВІР”)

Інна БУРКУТ (Київ)

У статті викладено компаративний аналіз різдвяних оповідань Ч. Діккенса „Різдвяна пісня у прозі”(1843) та М. Лескова „Звір”(1883).

Ключові слова: різдвяне оповідання, дискурс Різдва, дискурс християнської моралі, „різдвяна тріада”, мотив дива, релігійно-моральні константи різдвяної літератури.

The article is devoted to the comparative analysis of christmas stories by Ch. Dickens "A Christmas Carol in Prose" (1843) and M. Leskov "Beast" (1883).

Key words: christmas story, the discourse of Christmas, the discourse of Christian moral, "Christmas triad", religious and moral constants of Christmas literature.

Різдвяне оповідання як літературний феномен має складну генеалогію. Найперша різдвяна історія – розповідь про народження Ісуса Христа у Святому Письмі. Поступово різдвяний сюжет почав використовуватися у фольклорі різних народів світу, поєднуючись при цьому з давніми, ще дохристиянськими формами, та став предметом обрядового дійства. В епоху романтизму (коли, як відомо, інтерес до усної творчості посилювався) відбулося олітературнення цього жанрового різновиду. Новий етап в історії жанру в літературознавстві традиційно пов'язується з ім'ям Ч. Діккенса та його циклом „Різдвяні оповідання” (як зауважує Н. Шевчук, „письменник, засвоївши усі здобутки у розвитку жанру різдвяного оповідання, адаптував цей первісно „нереалістичний” жанр до реалістичного письма” [7, с. 190].

Започаткована Ч. Діккенсом традиція різдвяного оповідання поширилася і в східнослов'янських літературах, набувши при цьому специфічних етнонаціональних рис. Одним з найвизначніших послідовників „різдвяної традиції” Ч. Діккенса в Росії був М. Лесков, який створив цикл „Святочні оповідання” (1886).

Літературні різдвяні оповідання досить різноманітні й за змістом, і за способом оформлення художнього матеріалу, однак протягом історії розвитку цього жанру константною залишається особлива „різдвяна філософія”, різдвяне світовідчуття, якими сповнені різдвяні оповідання різних літератур. Організаційним початком літературного різдвяного оповідання є, по-перше, дискурс Різдва Христового (народження *Спасителя*, який *дарує* людським душам вічне життя), по-друге, дискурс християнської моралі (торжество добра, милосердя та справедливості у світі). Складовою різдвяного оповідання є мотив *дива*, котрий пов'язаний із самою суттю свята Різдва: диво народження Ісуса Христа, яке відбулося у Віфліємі, преображає світ, дає надію на встановлення справедливості. Як зазначає Н. В. Уминова: „Подібно до того, як колись диво відбулося у Віфліємі, так воно має відбуватися і в день народження Спасителя” [6, с. 4]. Кожен стражденний має знайти розраду та спасіння в цей Великий день. Отже, уже сама собою хронотопна зумовленість різдвяного оповідання, тобто приуроченість Різду, обумовлює його зміст (наявність у цих творах концептуальної „різдвяної тріади”: *диво, спасіння, дар*) [6, с. 2]. У пропонованій статті ми детальніше розглянемо перший складник „різдвяної тріади” – диво.

Мотив дива, а саме – дива морального переродження пронизує різдвяне оповідання Ч. Діккенса „Різдвяна пісня у прозі” (1843) та генетично пов'язане з ним оповідання М. Лескова „Звір” (1883): жадібний Скрудж (герой „Різдвяної пісні в прозі” Ч. Діккенса) перетворюється на щедрого добродія, жорстокий поміщик (з оповідання М. Лескова „Звір”) стає милосердною та чуйною людиною. Автори таким чином утілюють релігійно-

моральні константи різдвяної літератури та її традиційні сюжети: гріховне існування, а потім – духовне прозріння, спокута й спасіння, відродження людини, що втратила в собі „голос Бога”. Проте, процес духовної еволюції героїв має оригінальне авторське художнє втілення.

Завдяки введенню у твір фантастичних персонажів – Духів Минулого, Теперішнього та Майбутнього Різдва – Ч. Діккенс, користуючись прийомом конденсації сюжетного часу, детально показує „механізм” деградації, а згодом і відродження душі Ебінізера Скруджа. Кожна фантастична істота виконує свою функцію в процесі перетворення душі головного персонажа. Дух Минулого Різдва приходить для того, щоб нагадати Скруджеві дитинство – вік, коли душа найбільш наближена до Бога. Світ Скруджа-дитини вступає у взаємодію зі світом дорослого Скруджа, пробуджує в ньому людяність: „учора ввечері якийсь хлопчик заспівав різдвяну пісню біля моїх дверей. Мені тепер хотілося б дати йому щось” [8, с. 33].

Дух Теперішнього Різдва допомагає герою поглянути на себе збоку, пробуджує совість – голос Бога. Також дух провокує виникнення думки, що справжнє щастя – це родинний затишок. Загалом для Ч. Діккенса, як слушно стверджує Є. Генієва: „Різдво – це особливе свято, що прославляє дім, родинне вогнище, затишок. І саме затишок стає важливою категорією в „різдвяній філософії” Діккенса. Це символ радості, символ взаємин, які гарантують людині те, що вона ніколи не буде самотня у світі” [2, с. 127].

Не менш значущою категорією в „різдвяній філософії” англійського письменника є пам’ять. Останній з трьох духів – дух Майбутнього Різдва показує, що на Скруджа й людей, схожих на нього, після смерті чекає забуття. Ставлення людей до могили Скруджа Ч. Діккенс протиставляє ставленню Кретчитів до смерті малюка Тіма.

На відміну від Ч. Діккенса, М. Лєсков в оповіданні „Звір” не вдається до докладного опису змін внутрішнього світу персонажа. Лише дві деталі свідчать про духовне переродження поміщика: сльози очищення і відкинута палиця, на яку він спирався під час ходьби. Палиця в оповіданні, на наш погляд, символізує як фізичне, так і духовне каліцтво. Слід також зауважити, що російський письменник не вводить у твір фантастичних персонажів: диво преображення, яке звершується у творі, не показано як надприродне диво (на думку О. Душечкиної, це притаманно саме для російської традиції написання різдвяних творів: „російському літературному святочному оповіданню надприродні колізії не властиві”) [3, с. 122].

Ч. Діккенс та М. Лєсков у зображенні головних персонажів до переродження та після нього дотримуються принципу контрасту (це – характерна особливість різдвяних сюжетів, концептом яких є диво морального преображення). Крім того, спільні риси виявляються і в способах творення образів „загублених душ” в аналізованих оповіданнях англійського та російського письменників.

Наскрізним художнім прийомом у створенні порівнюваних образів (до дивовижного морального перетворення) є прийом нагнітання атмосфери духовної зачерствілості, внутрішнього холоду, що підсилюється темою зими. Найбільш послідовно це втілено в „Різдвяній пісні в прозі” Ч. Діккенса. У розробці образу Скруджа англійський письменник послуговується низкою порівнянь, що мають на меті підкреслити жорсткість і жадібність героя: „не було вітру жорсткішого за Скруджа, снігу упертішого, дощу такого невблаганного, як Скрудж. Злива, град, сніг, сльота мали тільки одну кращу за нього прикмету – вони бувають часами щедрі, а Скрудж – ніколи” [8, с. 8]. Автор подає образ головного персонажа, описуючи спочатку риси його характеру, а потім зображуючи його портрет: „Душевний холод заморозив зсередини риси його обличчя, загострив гачкуватий ніс, зморщив шкіру на щоках, скував ходу, змусив губи посиніти й очі почервоніти, зробив льодяним його скрипучий голос. І навіть його щетинисте підборіддя, рідке волосся і брови, здавалось, припали памороззю. Він усюди носив із собою цю крижану атмосферу” [8, с. 7]. Холодом душі зумовлена поведінка й зовнішність Скруджа, що є дзеркальним відбитком його внутрішньої сутності.

В оповіданні М. Лєскова „Звір” опис зимового холоду („була зима, і дуже жорстока. Було так зимно, що... горобці та галки падали на землю замертво” [5, с. 26]) слугує лише прелюдією до опису душевного холоду поміщика („Він був... дуже жорстоким. У характері його переважала злість і невблаганність” [5, с. 26]). Домінантною рисою цього героя, про що неодноразово говорить оповідач, є немилосердність. Нею кріпосник пишається, у милосерді він убачає слабкість. Цікаво, що автор навіть не подає імені персонажа, очевидно, підкреслюючи цим типовість образу поміщика. Кріпосник (як і Скрудж із „Різдвяної пісні в прозі”, який „усюди носив із собою ... крижану атмосферу” [8, с. 7]), створює навколо себе гнітючу атмосферу: „У домі й усіх селах, що належали цьому заможному поміщику, завжди панувала безрадісна сумовитість, яку разом з людьми поділяли і звірі” [5, с. 27].

Обидва письменника подають характери своїх героїв через зображення їхніх осель. Помешкання Скруджа й кріпосника – своєрідна художня проекція їхніх власників: похмурий і відлюдний дім Скруджа („Це була *похмура* (тут і далі курсив наш – І.Б.) анфілада кімнат, що займала частину невисокої *понури* будівлі в глибині двору... Тепер це вже був досить старий дім і досить *похмурий*, і, окрім Скруджа, у ньому ніхто не жив...” [8, с. 15].) та зловісний будинок поміщика („Це була претензійна, але не гарна і навіть потворна двоповерхова будівля... з баштою, про яку розповідали різні жахи” [5, с. 26]). Такий опис помешкання персонажів, увиразнює атмосферу зловісності, внутрішнього холоду героїв.

Антитеза як спосіб творення образів „загублених душ” – ще один спільний прийом для порівнюваних різдвяних оповідань Ч. Діккенса та

М. Лескова. Однак, це протиставлення має дещо різний характер. Байдужість Ебінізера Скруджа, наприклад, дисонує з радісним пожвавленням оточення, яке збирається святкувати Різдво. Жорстокості й немилосердності поміщика-самодура у святочному оповіданні „Звір” протиставлено кріпосного Ферапонта (Храпошку), милосердя якого до його улюбленця – ведмедя Станареля не знищується навіть під страхом жорстокого покарання.

Душу героїв рятує диво. Різдво стає моментом духовного перелому для Скруджа та поміщика. Автори наголошують на тому, що й Скрудж, і кріпосник, які завдяки різдвяному диву стали на шлях істини, не лише самі змінилися, а й своїм дивовижним перетворенням преображають все довкола. Показовим у цьому сенсі є протиставлення в різдвяному оповіданні М. Лескова „Звір”: „село до духовного переродження кріпосника” („панувала безрадісна сумовитість” [5, с. 26]) і „село після перетворення поміщика” („запалювалися веселі вогні й радіші були в усіх” [5, с. 43]).

Отже, письменник утверджує ідею – головне призначення людини творити добро, нагородою за це є людська пам’ять. Взагалі аналізовані різдвяні оповідання мають виразне дидактичне начало: адже наявний у цих творах мотив дива переродження перегукується з євангельським мотивом про блудного сина, в основі якого закладена ідея можливості кожного переродитися духовно (до чого автори й закликають).

В аналізованих творах Ч. Діккенса та М. Лескова Різдво набуває особливої емоційно-ціннісної наповненості як час звершення дива перетворення та спасіння людських душ.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Боборыкина Т. А. Художественный мир повестей Чарльза Диккенса. – СПб: Гиппократ, 1996. – 138 с.
2. Гениева Е.Ю. Диккенс // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – С. 120–130.
3. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. – СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. – 256 с.
4. Душечкина Е.В. Русская ёлка: История, мифология, литература. – СПб.: Норинт, 2002.
5. Лесков Н.С. Святочные рассказы // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 7. – 410 с.
6. Уминова Н. В. Святочный рассказ в творчестве Н. С. Лескова <http://goryunova.niv.ru>
7. Шевчук Н. В. „Різдвяні оповіді” Ч. Діккенса у хромотопно-типологічних зв’язках: Дис... канд. філол. наук: 10.01.04./ Львівський національний університет ім. І. Франка. – Львів, 2001. – 217 с.
8. Dickens Ch. Christmas Books. – Lnd: Macmillan and Co, 1924. – 412 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: компаративне дослідження різдвяних оповідань.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ МИЛОРАДА ПАВИЧА "СКЛЯНИЙ РАВЛИК" У КОНТЕКСТІ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Олена БУРЯК (Кіровоград)

У статті зацентовано коло проблем наукового осмислення постмодерністських творів. На прикладі аналізу оповідання М. Павича запропоновано можливі варіанти уточнення окремих літературознавчих дефініцій у визначеному методологічному контексті.

Ключові слова: постмодернізм, методологія аналізу, інтертекстуальність, автор, читач.

The article presents a range of the problems of scientific comprehension of the post-modernistic works. With the help of the analysis of M. Pavych's work the possible variants of closer definition of some definite literal definitions have been offered in the determined methodological context.

Key words: post-modernism, the methodology of analysis, the intertextual conception, the author, a reader.

Творчість сербського прозаїка Милорада Павича – одного з найяскравіших представників європейського постмодернізму – стала об'єктом пильного зацікавлення критиків починаючи з 1984 року, коли вийшов у світ його роман-лексикон „Хозарський словник”. Дослідники здебільшого обмежувалися констатацією появи у світовій літературі неординарного таланту, наділяючи його низкою компліментарних епітетів: „майбутній нобелівський лауреат”, „комп'ютерний письменник”, „геній ХХІ століття” [Цитую за: 3]. Тільки окремі сміливці наважувалися на аналітичні коментарі чи ґрунтовне наукове осмислення химерних творів, що важко піддаються інтерпретації через застосування як традиційних, так і новітніх методологій.

Цікаві гіпотези про історико-культурні джерела образів Павича знаходимо в літературознавця, перекладача, поета, автора післямов до львівських видань романів „Хозарський словник” [6] та „Остання любов у Царгороді” І. Лучука [8]. У статті „Ігор Римарук та генеза українського видання” [7] він аналізує естетичні функції ремінісценцій із „Хозарського словника” у збірці „Діва Обида”. Компаративістський підхід застосовує й І. Старовойт, порівнюючи оповідну манеру Милорада Павича та Івана Андрусика [12]. Міфічний вимір роману-лексикона – предмет наукової рецепції Н. Федорака [13]. Оригінальністю вирізняється погляд В. Мельника, який тлумачить феномен сербського митця в контексті сучасної політичної ситуації, стверджуючи, що письменник знайшов найбільш адекватну форму, зінтерпретувавши Балканську проблему в „концепції постмодерну” [9].

Як бачимо, увага дослідників зосереджена в основному на романах, і тільки В. Айнц [1] побіжно згадує про розмаїття малих жанрових форм у творчому доробку Павича.

Осягнення надбань талановитого сербського прозаїка лише розпочалося в сучасному вітчизняному літературознавстві і, безперечно, матиме успішне продовження, зокрема за умови вироблення методології адекватної природі постмодернізму.

Мета нашої розвідки – акцентувати теоретико-методологічні проблеми, актуальні для наукового вивчення явищ постмодернізму, та запропонувати варіанти розв'язання цих проблем через уточнення окремих ключових літературознавчих дефініцій, апробувавши їх застосування в процесі аналізу оповідання М. Павича „Скляний равлик”.

Серед студій, присвячених висвітленню специфіки творчості Павича, виділяється своєю ґрунтовністю, глибиною стаття Ю. Ковбасенка „Архіпелаг Павич” [3]: науковець окреслив оптимальну стратегію вивчення феномена, визначаючи обрані автором способи зацікавлення читача (а відтак, і риси художнього стилю Павича). Дослідження Ю. Ковбасенка особливо цінне акцентуацією важливих теоретичних положень, які можуть бути покладені в основу аналізу постмодерністського твору.

Учений визначає три ключові позиції.

1. Кардинально змінилася теоретико-методологічна основа аналізу парадигми „автор-читач”: якщо під час осмислення допостмодерністської літератури аксіоматичним уважалося твердження про головну роль письменника в народженні твору, то в постмодернізмі, хоча й не заперечується його (митця) первинність, проте вважається, що домінуючу позицію займає читач. У такий спосіб виявляється інтерактивність – іманентна властивість постмодерністського твору. Сам М. Павич дошкульно іронізував з цього приводу: „У світі набагато більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників чи літературних критиків” [2]. Діалог М. Євтича [2] та інтерв'ю А. Тататаренко з М. Павичем із промовистою назвою „Література веде у майбутнє читач, а не письменник” [5] ескізно окреслюють естетичну позицію митця, зокрема його бачення перспектив розвитку літератури. Порушується важлива проблема взаємин письменника й читача, котрі, на думку М. Павича, роблять „справу спільного витворення твору” [5]: митець „пропонує способи читання, а читач – обираючи їх” [5]. Така співтворчість має філософське підґрунтя й породжена бажанням Павича „змінити спосіб читання, а не спосіб писання прози. Щоби принаймні в літературі, якщо нам цього не дано в житті, трохи звернути з тієї фатальної стежини, яка веде нас прямою дорогою до смерті” [5].

Таким чином, поняття „авторська концепція” потребує уточнень під час аналізу художніх зразків постмодернізму. Доцільніше говорити про читацьке варіювання художньої концепції, ніж про концепцію письменника як автора твору. Пропонуємо, на рівні апробації, робочий термін „читацька концепція” – індивідуальний варіант вибудовування читачем системи ідейно-тематичних смислів через творче комбінування запропонованих

письменником блоків тексту. Звідси випливає ще один висновок: текст набуває іпостасі твору лише у сфері читацької рецепції. Внаслідок цього змінюється й змістове наповнення традиційного терміна „автор”.

Отже, категорія „авторська концепція” в застосуванні до постмодерністського твору розширює свої межі, уводячи крім традиційного значення, ще й окреслену нами читацьку концепцію як смислотворчу домінанту. Закономірно змінюється змістове наповнення понять „автор”, „письменник”, котрі виступали раніш як синоніми. Поняття „автор” позначає бінарну пару творців „письменник – читач”.

Роль реципієнта, його участь в актуалізації змісту твору – тема, що здавна цікавила як науковців, так і літераторів. Витоки цих пошуків сягають античних часів і пов’язані з аристотелівською ідеєю катарсису. Продуктивна в цьому плані літературна практика Г. Ібсена з його відкритими фіналами п’єс, котрі спонукали реципієнта самостійно домислювати розв’язку. І безперечно, вагомий внесок в урізноманітнення спектру засобів активізації читача (глядача) зробив основоположник раціонального театру Б. Брехт, апробуючи поряд із відкритими фіналами п’єс „ефект очуження”, звертання акторів до залу, кінематографічні ефекти тощо. Важливий етап у зміні стратегії взаємодії письменника і читача – застосування „принципу айсберга” Е. Хемінгуєм, що пізніше блискуче використовував у своїх новелах Дж. Селінджер. Очевидно, варто згадати й епатажних представників „театру абсурду” Е. Йонеско, С. Беккета, адже вони провокували реципієнта на створення свого власного конструктивного варіанта змісту їхніх драм.

Як бачимо, прийом активізації реципієнта неновий, постмодерністи лише максималізували його функціональне використання, – це продовження світової культурної традиції, момент переходу кількості в якість, а не локальне, симптоматичне явище.

Творчість М.Павича – яскрава ілюстрація цієї тенденції, одного із векторів розвитку сучасної літератури.

2. Друге важливе твердження у статті Ю. Ковбасенка ґрунтується на теорії Дж.Ландоу й стосується інтерпретації твору критиком: нескінченна варіативність прочитань „робить неможливим традиційний критичний підхід: гіпертекст розчиняє фіксованість тексту, що є фундаментом теорії і практики нашої критики... це *”непрочитаний текст”* [Цитую за: 3]. Погоджуємося тільки з першою частиною силогізму. Варіативність прочитань, звичайно, ускладнює можливість критичного осмислення твору, але не знімає її. Позиція Дж. Ландоу породжена канонізованим догматом розуміння письменницької концепції як вихідного, іманентного первня будь-якого твору. Осмислити концепцію митця, справді, складно або й неможливо, коли письменник, як, наприклад, М. Павич, пропонує в одному творі кілька протилежних релігійно-історичних містифікаційних версій („Хозарський словник”), версії опозиційні в морально-етичному плані

(„Скляний равлик”), в гендерному вимірі („Внутрішня сторона вітру”) або просто блефує, грається з читачем, презентуючи два майже стовідсотково ідентичні варіанти й водночас заявляючи про їхні суттєві відмінності (чоловіча й жіноча версії „Хозарського словника”). Та саме в такий спосіб і виявляється онтологічна й гносеологічна сутність постмодернізму: письменник заперечує існування будь-яких констант світоустрою, абсолютної істини, натомість продукує еклектичну суміш ідей, демонструє небажання, неспроможність (чи їхню імітацію?) вибору остаточної версії розвитку подій, одного варіанта розв’язання проблеми.

Через реалізацію постмодерністської світоглядно-естетичної парадигми розкрито кризовий стан буття сучасної людини, яка залишається наодинці у своєму ізольованому, автономному часопросторовому „гнізді”. Чи не це причина появи популярного в постмодерністів гіпертексту? Одна з його ознак – так звана „гніздова” структура: упорядкування інформації у вигляді окремих самостійних блоків-„гнізд”, а відповідно, текст має ще й такі ознаки, як дисперсійність: можна увійти в текст, розпочавши з будь-якої ланки, і нелінійність: текст читається в довільному порядку, а не у звичній лінійній послідовності – з початку до кінця (через відсутність останніх). На нашу думку, дослідження зв’язку соціокультурного буття індивіда з виникненням і функціонуванням жанрів та їхніх модифікацій, а ширше, – видів мистецтв, – перспективний напрям у літературознавстві та культурології. Поява форми гіпертексту – це результат метафоричного відображення в постмодернізмі сучасної глобальної проблеми людства: відчуження й самовідчуження особистості, мутації її біосоціального ества, зокрема в результаті руйнації різнорівневих соціальних зв’язків. Якщо екзистенціалізм відтворив породжений людською самотністю страх, відчай як первинну рефлексію запрограмованої природою суспільної істоти, то постмодернізм розкриває цей стан як узвичаєний, прийнятий понівеченим індивідом. Це вже не екзистенціалістська тотальна, пронизливо драматична „космічна” самотність, а притлумлений буденністю автентичний спосіб існування сучасної людини.

Критична рецепція творчості М. Павича не випадково найчастіше пов’язана з аналізом жанрової форми, адже саме вона презентує авторські шляхи художньої обсервації дійсності, нові моделі віртуальної реальності, а тому виконує функції своєрідного ключа до прочитання твору.

Оригінальні авторські дефініції жанрових різновидів творів: роман-клепсидра „Внутрішня сторона вітру”, роман-кросворд „Пейзаж намальований чаєм”, роман-довідник для ворожіння картами таро „Остання любов у Царгороді”, роман-астрологічний довідник „Зоряна мантия” – спрямовують дослідників на вивчення жанрово-композиційних особливостей романів.

Поza увагою літературознавців лишилися малі жанри в літературному доробку М. Павича, наприклад, оповідання „Російський хорт”, „Корсет”,

”Капелюх з риб’ячої шкіри”, „Туніська біла клітка у формі пагоди”, „Коні святого Марка”, оповідання для комп’ютера і циркуля „Дамаскин”, „Скляний равлик” та ін. Детальніше зупинимось на останньому творі, що може слугувати яскравою ілюстрацією пошуків та стильових особливостей прози самотнього митця.

Авторське визначення жанру твору – оповідання для комп’ютера й циркуля – претензійна заявка про принципово новаторську письменницьку стратегію: „Скляний равлик” має вигляд нелінійної системи, гіпертексту, для прочитання якої необхідно використовувати комп’ютер. Ю. Ковбасенко вбачає в цьому передусім бажання митця заінтригувати читача. Хотілося б розгорнути цю думку, наголошуючи, що це не єдина й далеко не основна функція нетрадиційної жанроформи. На наш погляд, вона має важливе значення для вербалізації авторської позиції: задається алгоритм прочитання оповідання й водночас асоціативно вводиться образ кола як концепту циклічності й замкнутості, що актуалізується на різних формально-змістових рівнях. Таким чином М. Павич акцентує провідну в його творчості ідею циклічності, яка ґрунтується на філософській тезі: сутність світу, принципи буття незмінні, усе повторюється, змінюються лише актори. Не менш потужно звучить і популярна в екзистенціалістів ідея замкнутості, ізоляваності, самотності – постмодерністська рефлексія світовідчуття сучасної людини.

У традиціях постмодернізму автор активізує ігрове начало: абсолютно однаковий – через проекцію на природу – опис відчуття самотності, що переживає головна героїня твору панна Хатчепсут і колишня дружина іншого головного героя Сетмута: „*Насамперед поглянула на річки. Хмари були несилі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави*” [11, с. 18 або 20]. У такий спосіб М. Павич провокує читача на парадоксальний висновок: саме самотність робить людей схожими один на одного, а значить, зближує, духовно споріднює їх. Ідея людської самотності увиразнюється й через циклічність розгортання сюжету: твір розпочинається й завершується зустріччю панни Хатчепсут і Девіда Сетмута, а крадені речі (запальничка й свічка) повертаються до своїх нових господарів, які поцупили їх в інших. Пройшовши життєве коло, змінюються герої, а отже, і світ, проте його ознака – прагматизм лишається непорушною. Амбівалентна ідея цим не вичерпується: у першому варіанті, меркантильний, егоїстичний світ приречений, він не має права на існування, а тому гине від вибуху. Актуалізується метафоричний сенс розв’язки: вибух спричиняє взаємодія крадених речей, використаних як подарунки, – свічки й запальнички (імпліцитний фройдівський тандем), а тому взаємини між людьми не повинні ґрунтуватися на засадах прагматизму, інакше вони приречені на загибель. Якщо читач обирає *happy end*, увиразнюється інший смисл: декоративна свічка-равлик, палаючи, долає свою замкнутість, – у любові

людина набуває нової якості, здатна перемогти самотність, зробити дійсністю сон панни Хатчепсут про „дзбан із двома шийками”, коли „вино зв’язалося вузлом і двома струменями наповнило водночас два келихи” [11, с. 18].

Важливу функціональну роль в оповіданні відіграє художня деталь – скляний равлик – метафоричне втілення концепції людини: індивід ізольований, замкнутий, як равлик у мушлі, і разом із тим дуже вразливий, йому легко завдати шкоди, як склу. Але скляний равлик – це свічка: людина розриває коло власного „его” через „горіння”, існування за принципом самовіддачі.

Таким чином, дві версії фіналу нелінійного оповідання являють собою характерну для постмодерністів полярну варіативність розв’язання проблеми, активізуючи читача, ставлячи його перед вибором двох можливих морально-етичних орієнтирів. Таке художнє вирішення, незважаючи на його новаторське забарвлення, – творче продовження світової літературної традиції, зокрема експлуатація відкритих фіналів драм уже згадуваних Г. Ібсена, Б. Брехта.

На особливу увагу в осмисленні теоретико-методологічних проблем постмодернізму заслуговує поняття „інтертекст”, „інтертекстуальність”. Цілком прийнятне його усталене змістове наповнення: „Інтертекстуальність – міжтекстові співвідношення літературних творів. Полягає у : 1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації” [4, с. 317–318]. На нашу думку, варто виділити два види інтертексту – внутрішній і зовнішній.

Внутрішній інтертекст виявляє себе в контексті творчості окремого митця, що виступає основним об’єктом дослідження, тобто виникають свідомо запрограмовані літератором або спонтанні різнорівневі зв’язки між його творами.

Зовнішній інтертекст виявляє себе в культурно-історичному континуумі, продукованому людством за час його існування.

Ознайомлення з постмодерністською художньою практикою спонукає до виокремлення різновидів зовнішнього інтертексту. Гра як іманентна властивість постмодернізму інколи провокує імітацію інтертексту: письменники апелюють до творів, що не існують, псевдофактів, тому доречно говорити про реальний (справжній) та імітований інтертексти як різновиди зовнішнього інтертексту.

Для творчості Милорада Павича характерна наявність обох різновидів інтертексту: внутрішнього й зовнішнього.

У „Скляному равлику” створення зовнішніх інтертекстуальних зв’язків відбувається в іронічно-пародійному ключі. В оповіданні М. Павича легко

вгадуються алюзії з популярної новели О'Генрі „Дари волхвів” та відчутні перегуки з іншими творами цього видатного прозаїка. Насамперед, використано схему побудови сюжету: певна штучна заданість розвитку, дивовижний збіг випадковостей і, звичайно, різюча пуант-розв'язка. За принципом постмодернізму спародійовано й основні елементи змісту – коло персонажів, подій, а також коло проблем та ідей шедевр. Якщо в О'Генрі представлено альтруїстичні типи головних героїв: самовіддана дружина Делла й благородний Джим, котрі жертвують найдорожчим – розкішним волоссям і годинником, щоб порадувати різдвяним подарунком один одного, то в Павича натрапляємо на виразно егоїстичних героїв – панну Хатчепсут і Девіда Сетмута, які стурбовані забезпеченням лише власного душевного комфорту. Алюзії із „Дарів волхвів” у павичевському творі з підзаголовком „Передсвяткова історія” звучать різюче. О'Генрівська сюжетна схема (передріздвяні клопоти, перипетії з подарунками) наповнюється зовсім іншим, протилежним за ідейною спрямованістю змістом. Герої позбавлені щирості в почуттях, мудрості й благородства – тих якостей, що визначають сутність людини, вирізняючи її з-поміж інших істот. Замість щасливої, хоч і бідної сім'ї, маємо роз'єднаних, загублених у своїй самотності нещасних. Їхнє випадкове знайомство – шанс змінити себе, а разом із тим і світ. Але як буде використано цю можливість, залежить від читацької стратегії. Якщо реципієнт обере першу версію прочитання твору, то героям не вдасться вийти із кола власного „его”: навіть у свято вони нездатні виявити справжню щедрість. У прекрасній своєю наївністю новелі О'Генрі закохані „дурні діти” [10, с. 5] жертвують найдорожчим, щоб принести бодай краплину щастя іншому. У Павича герої – дріб'язкові егоїсти: найбільше, на що вони спроможні, – віддати крадене як різдвяний подарунок. Панна Хатчепсут „дарує” вкрадену в Девіда свічку-равлика, а гість повертає їй запальничку. Здавалося б, світопорядок відновлено – справедливість перемогла... Але яка їдка іронія звучить у цьому фіналі! Адже речі повернулися не до справжніх господарів, а до злодіїв. Обмін подарунками в о'генрівській новелі спровокував блискучу мажорну-мінорну розв'язку: ремінець і гребені виявилися непотрібними, бо немає вже ні дорогого Джимового годинника, ні розкішного Делиного волосся. Але герої, утративши „найбільші скарби” [10, с. 5], здобули безцінне – переконалися в безмежній любові один одного. У М. Павича спектр забарвлення героїв не вичерпується пародійністю, а подекуди й карикатурністю. В атмосфері різдвяної ночі подарунки, які вони не були б, усе одно наснажені доброю енергією, адже сам жест „подарувати” – вияв бажання зробити приємне іншому, а значить, порушення принципу егоїзму.

Панна Хатчепсут – продавчиня (перегук із улюбленим типом героїв О'Генрі: згадаймо, Делі і Седі „Незакінчене оповідання”, Ненсі „Світильник, що горить”, Мейду і Грейс „Багряне плаття”, Марту Мічем

„Чародійні хлібці” та ін.), пересічна жінка намагається розірвати коло самотності дивним, але мотивованим із позицій прагматизму способом: *„Як завжди, коли почувалась самотньою, вона відразу здогадалася, що треба зробити... панна помітила вишуканого незнайомця в зимовому пальті кольору чорного лаку, стала поруч із ним, простягла однією рукою газетяреві гроші, а другою з панової лівої кишені поцупила річ, яку там намацала”* [11, с. 18]. *„Почуття самотності зникло, як і завжди, коли вона так діяла. Завжди однаково. Одну річ украсти в когось, іншу – комусь підсунути”* [11, с. 18].

Отже, у цій особі однаковою мірою живе потреба привласнювати чуже й віддавати здобуте. Таким чином виявляється спотворене природне, іманентне жіноче начало – альтруїзм, запрограмований на рівні материнського інстинкту, натомість виникає алогійна, чудернацька форма зв'язку з іншими людьми. Оскільки жінка – мабуть, найчутливіший резонатор будь-яких змін у суспільній свідомості, то саме вона найбільш повно виражає сутність сучасного індивіда. З одного боку, спостерігаємо несвідоме намагання керуватися законами прагматизму як вияв духовного регресу, адже це наближає людину до світу тварин, з іншого – прагнення самовіддачі як вияв інстинкту духовного самозбереження. Таке самодолання головної героїні – індивідуальна спроба розв'язати проблему сучасного тотального прагматизму.

Оповідання М. Павича органічно вписується у світовий літературний інтертекст, письменник і читач вступають у своєрідний діалог з попередниками, котрих також хвилювала ця проблема, – росіянином Ф. Достоевським („Ідіот”), австрійцем Ф. Кафкою („Перевтілення”), швейцарцем Ф. Дюренматтом („Візит старої дами”), американцем Дж. Селінджером („Вдалий день для рибки-бананки”) та ін. В іронічному вимірі М. Павич відобразив метання сучасника, який нездатен перейти на вищий, духовний рівень пошуків, а тому обмежується матеріальною буттєвою сферою, хоча відчуває при цьому дискомфорт, бо власне людський потенціал лишається не зреалізованим. Спроби встановлення зв'язку з іншими людьми набувають форми клінічних розладів, споріднених із kleptomaniєю: красти й підкидати речі. Для налагодження контакту в прагматичному світі необхідний фетиш як утілення ідеї матеріальності (предметності) – Річ, ланка, що поєднує (?) індивідів. Читач може зафіксувати ще один ідейний відтінок: у прагматичному суспільстві зі спотвореною аксіологічною системою безкорисливі вчинки такі ж безглузді, як і крадіжка, саме тому вони приховуються.

На збагачення художньої ідеї продуктивно працює й внутрішній інтертекст, що виникає в результаті взаємозв'язків між творами, об'єднаними самим митцем, – оповідання для комп'ютера і циркуля „Дамаскин”, „Скляний равлик”. Інтертекстуальні зв'язки між ними актуалізуються зокрема через художню деталь – циркуль. У „Дамаскині”

один із концептуально важливих епізодів – розмірковування головної героїні Атилії над задумом будівельника Іонна Дамаскина. Ця ідея утілена в композиції її кімнати. Атилія приходить до висновку, що ключ до розкриття таємниці – використання майстром у проекті будинку принципу циркуля: стає зрозумілим сенс сферичної форми кімнати, а, найголовніше, визначення її центру (лоно жінки, яка лежить на ліжку). Нові смисли породжуються у свідомості реципієнта через установлення зв'язків цього змістового компонента з образною системою „Скляного равлика”.

Серед героїв твору – два центральні активні: панна Хатчепсут й Девід Сетмут та два другорядні пасивні: колишня дружина Девіда й ефемерна (не існує чи існувала дуже давно – так заявлено в тексті) донька Неферуре та випадковий перехожий (єдиний персонаж, що порушує симетрію образної системи, але потрібний для зображення головної героїні в соціумі, а також відтворення специфічного – через крадіжку – способу встановлення взаємозв'язку людей). Функціональна значущість героїв посилюється ще й тим, що їхніми іменами названо розділи оповідання, причому авторський коментар-вказівник опосередковано визначає роль кожного з них у художньому світі. Якщо образи панни Хатчепсут і Девіда Сетмута – основні конструктивні, змістотворчі елементи, то образ доньки Неферуре особливо важливий, за словами автора, – „центральна клавіша”. Ця авторська номінація проектується на жанроформу оповідання й водночас провокує виникнення інтертекстуальних зв'язків. Можна вважати образ доньки Неферуре таким, що перебуває в центрі кола (а, як відомо, це місце, яке проколює голка циркуля). Отже, образ доньки – символ найголовнішого в житті, що ми знищуємо в гонитві по колу, яке окреслює циркуль наших цілей, за фальшивими, периферійними цінностями. Образ доньки концентрує в собі потенційний, загублений перспективний шлях розвитку стосунків між чоловіком і жінкою. Але цим не обмежуються його функції. Коли спробуємо використати авторську вказівку (чи, точніше, підказку?) – „центральна клавіша” – як алгоритмічний крок прочитання твору на комп'ютері, то відкриємо новий вимір семантичних ідейних відтінків. Увиразнюється гірка іронія: центральна клавіша застосовується для створення пропуску – можливість подолати самотність найадекватнішим людській природі способом – через створення сім'ї, народження дитини – лишилася невикористаною.

Отже, М. Павич, використовуючи різні художні засоби (самобутня жанроформа, внутрішній та зовнішній інтертексти) збагачує художню ідею новими нюансами: ствердження запрограмованої взаємодоповнюваності („пазловості”) компонентів світобудови, драматизму існування зруйнованої цілісності.

Як бачимо, своєрідність оповідання зумовлюється насамперед оригінальністю жанрової форми та структури: невеликі розділи і так звані „перехрестя”, які містять указівки автора щодо можливих варіантів

послідовності прочитання тексту. Така форма – закономірний наслідок переосмислення функцій бінарної опозиційної пари „автор-читач” у постмодерністському вимірі. Зміна домінанти – закріплення провідної ролі читача у творенні художньої концепції – звела функції письменника до відбору „будівельного” матеріалу в той час, як будинок зводить сам читач.

Таким чином, на сьогодні формування теоретико-методологічного підґрунтя постмодернізму – надзвичайно актуальна проблема, що потребує свого розв’язання. Адже постмодернізм остаточно утвердився як самобутній літературний напрям із кардинально новою онтологічною й естетичною парадигмою, явивши світу оригінальні, часто шокувальні, але, безперечно, цікаві для літературознавця зразки такі, як, наприклад, твори М. Павича. Виникла нагальна потреба у вдосконаленні й збагаченні теоретичного інструментарію, яким обходилися науковці на початковій стадії розвитку постмодернізму. Передусім необхідно переглянути засадничі категорії й принципи: взаємодія письменника й читача, їхній статус та функціональна роль у творенні художньої концепції (звідси нове змістове наповнення терміна автор), поняття „інтерпретація” для з’ясування її меж, й відповідно, розглянути на предмет доцільності використання термін „гіперрозуміння”, з’ясувати природу художнього образу в постмодерністському творі, визначитися зі сферою вживання понять „симулякр” та „художня деталь” і т.д.

Одним із ефективних способів розв’язання теоретико-методологічних проблем постмодернізму може бути опрацювання теоретичних студій самих постмодерністів, які зазвичай, за словами Ю. Ковбасенка, „дворемісничі люди” [3]: творчий потенціал Милорада Павича, Умберто Еко, Патріка Зюскінда розкривається не лише в царині художньої літератури, а й у філології.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Айнц В. Літературна арифметика, або Книги люблять рахунок // Поступ. – 2000. – 31 березня.
2. Євтич Мілош. Розмови з Павичем. – Незалежний культурологічний часопис „Ї”. – 1999. – №15.
3. Ковбасенко Ю. Архіпелаг „Павич”, острів „Дамаскин”. – Тема, 2002. – №4. – С. 80–126.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Видавничий центр „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Літературу веде у майбутнє читач, а не письменник: Інтерв’ю А. Тататаренко з М.Павичем. – Поступ. – 2000. – №212.
6. Лучук І. Додаток до Післямови // Павич М. Хозарський словник: роман-лексикон на 100 000 слів. – Львів: Класика, 1998. – С. 14.
7. Лучук І. Ігор Римарук і генеза українського видання „Хозарського словника” // Поступ. – 2000. – 7 травня.
8. Лучук І. Карти і доля, таро і роман // Павич М. Остання любов у Царгороді. – Львів: Класика, 1999. – С. 115.

9. Мельник В. На перехресті вічності й сьогодні // Незалежний культурологічний часопис „І” – 2000. – №19.
10. О’Генри. Из любви к искусству. – Москва: Художественная литература, 1984. – С. 3–5.
11. Павич М. Скляний равлик. – Всесвіт. – 2002. – №7–8. – С.18–26.
12. Старовойт І. Метафорика історії у постмодерній прозі // Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська Академія”. – Т. 4: Філологія. – 1998. – С. 31–33.
13. Федорак Н. Танок слов’янського Мінотавра” // Поступ. – 1999. – 22 квітня.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: методологія аналізу художнього твору, історико-літературний процес ХХ–ХХІ століття.

ЛЮДИНА І ВІЧНІСТЬ: ЕСТЕТИЧНЕ Й ЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Олена БАРАВА (Кіровоград)

Досліджується концепт вічності (безсмертя) як складова художньої концепції людини Ліни Костенко. Через взаємини героїв з часом актуалізуються опозиції життя / смерть, Божественне / інфернальне, свобода / несвобода, любов / ненависть.

Ключові слова: вічність, безсмертя, час, сакральність, концепція людини.

As a constituent part of Lina Kostenko’s artistic human conception the eternity (immortality) concept is being investigated in the article. The oppositions life / death, Divine / infernal, freedom / non-freedom, love / hatred are being actualized through the interface of the heroes and the time.

Key words: the faithfulness, the immortality, the time, the sacrality, the human conception.

У художньому світі Ліни Костенко категорія «час» несе чи не найбільшу смислоутворювальну роль. Вивченню цього концепту у творчості поетеси присвячено чимало праць. С. Барабаш, Г. Гордасевич і С. Антонішин аналізують образи сфінксів, скіфської баби, старого годинникаря, фенікса як втілення часу; В. Панченко й О. Логвиненко розглядають образ Хмельницького («Берестечко») з позиції взаємин героя з часом; М. Кудрявцев досліджує драматичну поему «Сніг у Флоренції» через призму проблеми «митець і час»; Л. Тарнашинська інтерпретує час як темпоральний код структури людського досвіду. Автори актуалізують переважно «соціокультурний образ часу» (Тарнашинська), тлумачать його в семантичній площині «історичний час», «епоха», «сучасність», «минуле / теперішнє / майбутнє». Поняття «вічність» розглядається дослідниками як частина вісі-антитези «мить – вічність», як синонім майбутнього (концепт «час-суддя»), як незмінність основних етичних принципів у часі (Г. Кошарська) чи як можливість ліричного героя бути одночасно

присутнім у різних століттях («трансеміграція душі» (Тарнашинська)). Поза увагою залишається проблема вічності як сакральної величини, як життєвого ідеалу героїв і кінцевої мети їхнього існування. А тим часом чимало творів авторки спонукають саме до такого прочитання.

Стаття актуалізує концепт «вічність» у значенні *безмежне буття людини в часі*. Безсмертя розглядається нами як антитеза життя і смерті. Осягнення цих дихотомій можливе тільки в численних конкретних ситуаціях, тому ми досліджуємо органічну єдність категорії «вічність» з ідеалами любові, свободи, нації та особистості, які складають серцевину поезії Ліни Костенко.

Предметом дослідження є поетичні та лірико-епічні твори Ліни Костенко, які виявляють її концепцію безсмертя. Мета статті – аналіз авторського розуміння понять *безсмертя, вічність, час, життя, смерть, кохання* в контексті опозицій життя / смерть, Божественне / інфернальне, свобода / несвобода, любов / ненависть. При аналізі цих концептів ми будемо спиратись на філософсько-теоретичні узагальнення Д. Дубровського, К. Гаджієва, Н. Сетницького, Л. Баєвої та А. Гусейнова.

Стосунки людини з вічністю – обов'язкова складова всіх концепцій особистості. Як зазначає Д. Дубровський, ставлення людини до «Абсолютного» виражене в різних світоглядах поняттями «вічне», «безмежне», «всеохопне», «першопочаток всього» («Світ», «Бог», «Всесвіт» тощо) [9, с. 71].

Стосунки Ліни Костенко з вічністю, сформовані в протистоянні із «заблокованою» державою, стають відчайдушною спробою поетеси вийти за межі «*несприятливої епохи*», що «*ламає ... геніям хребти*» [11, с. 207].

Концепція вічності поетеси надзвичайно складна. Вона має широкий діапазон виявів у творчості: від пунктирного позначення, без заглиблення в природу безконечності («*хочеться дива – залишитись вічно*» [14, с. 26] до серйозних філософських роздумів над суттю безсмертя («*І засміялась провесінь: – Пора!*») [11, с. 4], «Пам'яті Паруйра Севака» [12, с. 86]).

В. Брюховецький вважає, що загалом у поетеси «немає єдиної концепції як загального погляду на світ. Відчутна внутрішня розірваність світосприйняття... Спробуйте означити параметри світовідчуття Ліни Костенко: час, простір, низ, верх, віросповідання, цілепокладання. Я не наважусь. Якась еkleктика» [4, с. 246, 250–251]. Проте ми спробуємо окреслити найсуттєвіші характеристики вічності у творчості поетеси.

Чи не найважливішою з них є постійна, незалежна від смерті присутність людини у вічності. Належність до абсолюту як об'єктивний і загальний закон людського існування – тема вірша «*І засміялась провесінь: – Пора!*» [11, с. 4]. В образі плуга авторка бачить не стільки символ хліборобської праці, скільки ознаку давності цивілізації українців. Усвідомлюючи себе часткою довічного руху у Всесвіті («*мій прадід, і прапра, пра-пра - / усі ідуть...*»), героїня Ліни Костенко не відчуває туги за

вічністю, бо вже за життя усвідомлює свій зв'язок із нею: «... і я в тумані – як туман – / і я вже йду за часом, як за плугом?..»

Авторка не згодна з тлумаченням вічності як недосяжного ідеалу, за яким смертна людина може відчувати тільки тугу. Її концепція оптимістичніша за твердження філософа К. Гаджієва: «Туга за вічністю – це мовчазний зойк відчаю, небажання змиритися з невідворотною долею мандрівника з мороку через світло знову в морок... » [5, с. 11]. Ліна Костенко не акцентує трагедійної інтонації в тезі про кінцевість людської природи.

Думка про «вписаність» до вічності повторюється в різних варіаціях: і коли буденний день уявляється поетесі як «*нотна сторінка вічності*» [11, с. 8], і коли вона розглядає людські вчинки з позиції безсмертя («*Страшна душа, ... / Не вписана в безсмертну партитуру*» [12, с. 72]).

Як тему-максиму у творчості поетеси, Л. Тарнашинська виокремлює «конфлікт часу і людської природи» [17, с. 237]. Ми вважаємо, що стосунки людини з часом цікавлять авторку під іншим кутом. Оскільки Ліна Костенко переконана, що «*час іде, а я собі окремо*» [12, с. 44] (а паралельні лінії, як відомо, не перетинаються), її герої не можуть вступити в конфлікт із відстороненим часом. Головними для авторки є внутрішні конфлікти людини. Вони ґрунтуються на суперечливій єдності переконань «*час не наша власність*» і «*безсмертя є ще де-не-де*» [11, с. 27, 38]. Тому **подолання межі між можливим і неможливим**, на наш погляд, і є темою-максимою Ліни Костенко.

Авторку найбільше непокоїть проблема відповідності людини вимірам безконечності. Звідси такої важливості набуває її думка про пропорційне поєднання у вічності малого і великого. «*Велика річ пропорції*», – зазначає поетеса [11, с. 84]. Такий погляд Ліни Костенко, звісно, суперечив панівній у Радянській державі установці, згідно з якою тільки велике (величне й грандіозне) було гідним жити у віках. У своїй поезії Ліна Костенко не лише помічає мале, але й захищає його право на безконечність. Однією з таких «малих величин» є людська особистість.

Розмірковуючи над тим, що залишає людина після смерті, поетеса запитує: «*Що є безсмертя? Неспалимі строфи / чи усміх той на тому віражі?*» [12, с. 86]. У діалозі з собою авторка ставить на один щабель людяність і геніальність. Для неї вічність має подвійну природу: суспільну («*душа належить людству і епохам*») і глибоко особистісну (інтимний спогад про найдрібніші деталі – «*руки матері, що яблука внесли*» [11, с. 27], жест, посмішку, інтонацію. У зіставленні цих величин поетеса залишається вірною своєму художньому принципу пропорцій: «*Із суми безконечно малих / виникає безконечно велике*» [11, с. 157].

Іншою парою протилежностей, що органічно співіснують у вічності, є дихотомія «живе / мертво». Цей мотив у поезії Ліни Костенко яскраво виразняється в образі каменя. Поетеса збагачує цей загальноновизнаний

образ вічності оксиморонним звучанням, поєднуючи в ньому концепти «живе» і «мертве». Камінь у її творах обов'язково проростає травою. Наявність в образі «живого» елемента наповнює концепт «вічність» новим звучанням: «...*Не вічна й піраміда. / Лиш пам'ять, пам'ять мармуру й трави // безсмертна ...*» («Скіфська одісея») [11, с. 463], – стверджує поетеса. Така сама двоєдність з'являється в драматичній поемі «Сніг у Флоренції»: «...*Монастирські мури. / Чиїсь надбиті плити у траві*» [11, с. 100]. Цей же нюанс спостерігаємо у вірші «Стара фортеця з косими бійницями» [11, с. 391], де вічність кам'яної фортеці закодована в образах «*квітів і трави*». У концепції поетеси вічність має цінність тільки для живого, саме живі істоти здатні утворити систему координат і наповнити сенсом цю абстрактну категорію. Таке бачення суголосне з думкою А. Гусейнова, який підкреслює, що безсмертя «без нас, нашого розуму, наших ідеальних поривів позбавлено сенсу» [7, с. 9]. Позиція Ліни Костенко складніша за філософію Л. Вітгенштейна і Г. Зіммеля. За оцінкою Л. Баєвої, ці філософи, розуміючи вічність як те, що «більше-за-життя», визнавали за нею виключне право вимірювати сенс життя [3, с. 34]. Поетеса бачить у цьому напівістину і говорить про можливість зворотного впливу. Захищаючи право життя бути критерієм вічності, Ліна Костенко проголошує рівноцінність цих категорій.

Живе, на думку авторки, повинно надихати митця на роботу з мертвим матеріалом. Тільки це може бути «рецептом» геніального твору, здатного сягнути вічності. Ю. Андрухович підкреслює, що «здатність чинити опір змертвінню, бронзі, ... дар залишатися молодою й живою» властиві й самій поетесі [1].

У віршах «Шпиль Туги» [12, с. 97] й «Астральний зойк» [11, с. 236] смислова пара «живе / вічне» трансформується в дихотомію «людське / Божественне (космічне)». Лірична героїня поезії «Шпиль Туги» піднімається канатною дорогою над однією з гір Татр. Символічна назва верховини Туга і побачені з висоти пейзажі налаштовують на серйозні роздуми. Ліна Костенко простежує, як зміна позиції героїні у просторі (підняття на висоту) перетворюється на зміну духовної фокалізації. Там, на верховині, вона мислить, як Бог: без емоцій, почуттів, об'єктивно і з відтінком трагічності. Поезією «Шпиль Туги» авторка вступає в діалог з віршем «Астральний зойк». Людині хочеться випробувати себе в ролі Бога й «приміряти» існування у просторі вічності. Водночас ліричний герой вірша «Астральний зойк» усвідомлює, що таке існування схоже на покарання. Настрій героя узгоджується з думкою К. Гаджиева про те, що повний спокій, незмінність і напередвизначеність, які панують у вічності, неминуче викликають бунт людини [5, с. 14]. Висота – територія сакральна, там діють інші цінності, і бачиться все по-іншому, у дальньому світлі свідомості. Серед цього стану трагічності й самотності поетеса знаходить

вихід у катарсисі: «...усіх печалей білі епілоги». Образ «білого епілогу» вселяє надію на добру розв'язку.

Поетеса шукає гармонію в складній ієрархії стосунків особистості з нацією. Вона вважає одним із шляхів до безсмертя усвідомлення себе частиною чогось значно більшого – роду, нації, народу. Тому лірична героїня Ліни Костенко позиціонує себе в образах «мого народу гілочка тернова», «інструмент, в якому плачуть сні мого народу» [11, с. 17, 93].

Належність до так званого «родового тіла» (М. Бахтін) у концепції авторки засвідчується пам'яттю («танець бджоли до безсмертного поля» [11, с. 15]). С. Антонишин характеризує цю категорію як вираз часу, здатний осягати вічність. На її думку, у Ліни Костенко він проявляється в градації від пам'яті особистої, родової й національної до пам'яті Землі й Всесвіту [2, с. 128]. Л. Тарнашинська вважає цей концепт виявом «антропологічної часовості» [17, с. 245].

Ліна Костенко підкреслює важливість дотримання традицій кожним. Порушення козацьких кодів призводить до того, що предки перевертаються в домовинах: «... і хилитались паперть і дзвіниця... / Мабуть, Грицько в землі перевертався» («Стара церковця в Лемешах» [11, с. 384]). У поемі-баладі «Скіфська одиссея» авторка наводить міф про супутників Одиссея, які із жахом тікали від лотоса забуття. Звернення поетеси до цього давньогрецького сюжету означає рівноцінність пам'яті й безсмертя в її художньому світі. Авторка застерігає від національного безпам'ятства, бо воно завжди є ознакою нації, що безслідно зникає.

Ліна Костенко переконана, що найбільшу відповідальність за існування нації в часі несуть митці. Ця установка суголосна з думкою Л. Басвої, яка ввела в обіг поняття «еліта пам'яті». Так науковець називає людей, які передають інформацію від покоління до покоління [3, с. 148].

Поетеса вважає, що на тлі вічності народ і особистість однаково потрібні один одному. Думка про те, що безсмертною нацією роблять її генії, найгостріше звучить у романах «Маруся Чурай», «Берестечко», у публіцистичних статтях «Гуманітарна аура нації» та «Геній в умовах заблокованої культури». Богдан Хмельницький («Берестечко») мріє про такого «пійта»-мислителя, щоб «був ділами й духом горній» і бачив своє призначення у тому, аби «піднімать на душі ... народ» [10, с. 93, 132].

Із туги за зниклим народом, із болю і бажання помсти народжується голос «смертної жінки»: «...Співає гімни **смертна** жінка. / А в ній – чи знає і сама? – / **безсмертно** тужить плем'я інкі. / Те плем'я, котрого нема» («Іма Сумак» [11, с. 242]). Голос «смертної жінки» несе безсмертя народу, котрий давно й незворотно зник фізично. Воно, безсмертя, матеріалізується у співі. Так через правду неможливого з'являється образ вічності.

Ліна Костенко торкається болісної теми ставлення народу до своїх геніїв. Вона з болем констатує, що в цьому українцям нічим гордитись. «О

Боже мій! А в світі ж є народи, / своїм великим знаючі ціну», – вигукує Богдан («Берестечко») [10, с. 111].

Оточення генія завжди інтуїтивно відчуває його «нетутешнє» походження, приналежність його до іншого, сакрального, світу. *«Він був нелюбий, – говорить поетеса про Данте, – як усі митці»* [11, с. 493].

У поезії *«Під вечір виходить на вулицю він»* [12, с. 46] авторка веде діалог з містом, у якому народився Данте. Завдяки майстерному використанню засобів нарації в читача виникає відчуття судового процесу, де Флоренція звинувачується в нешляхетному ставленні до свого генія. Поетеса переконана, що саме визнання батьківщини дарує митцю безсмертя.

Іншою особливістю вічності в Ліни Костенко є відчуття нелінійності й неподільності часового потоку, розуміння його як *«круговороту нефатальних змін»* [11, с. 342]. Вихідною тезою для поетеси є те, що *«... немає смерті. / Є тільки різні стадії буття»* [13, с. 31]. Як варіант цієї максими, авторкою виведена формула *«І кожен фініш – це, по суті, старт»* [11, с. 13]. За концепцією Ліни Костенко, нічого не зникає й не вмирає у вічності, а лише перетворюється на щось інше: *«Я дерево, я сніг, я все, що я люблю»* [11, с. 10]. Така непостійність і безперервний перехід одного в інше, на думку Л. Баєвої, характеризує найскладнішу концепцію свідомості в буддизмі [3, с. 110]. Тож образу вічності, створеному поетесою, певною мірою властиві характеристики, вироблені східними релігійними практиками.

Ліна Костенко залишається вірною принципу перетворень і тоді, коли звертається до трагічної конкретики сучасності. У поезії *«Пастораль ХХ століття»* співіснування в одному часовому проміжку народження і смерті сприймається як катарсис: *«А одна розродилась, і стала ушосте мати. / А один був живий. Він умер наступного дня»* [11, с. 32]. Поява на світ нової людини всупереч усім утратам у масштабах вічності знімає трагічність життя.

Антитеза життя / смерть також розглядається поетесою в іншому ракурсі. Смерть традиційно асоціюється з порожнечою. Л. Баєва зазначає, що у східній традиції порожнеча розуміється як потенційність існування, усвідомлення того, що тільки «ненароджений може народитися» [3, с. 82]. У вірші *«Умирають майстри»* [11, с. 107] порожнеча усвідомлюється як джерело професійного зростання для утримання взятої майстрами висоти: *«...А робота не жде. Її треба робить»*. Смерть майстра заперечується вічністю тоді, коли підмайстри зможуть виконувати його «роботу».

Шекспір уважав метафорою життя театр. Ліна Костенко шукає означення вічності у вимірах Всесвіту. Для неї воно втілюється в образах *«космічного цирку»* й каруселі. Її героїня є частиною цього руху: *«Я теж тут причепилась і катаюсь, / страждаю, мислю, плачу і сміюсь»* (*«Заходить сонце за лаштунки лісу»* [13, с. 21]). Шукаючи своє бачення

вічності, поетеса звертається до самоіронії і доконечного. Її уявлення про абсолют коливаються в широкій амплітуді між високим і низьким, кодуються в різноплановій системі образів: від плуга і космосу до каруселі. Цей безконечний пошук гармонії лежить в основі творчого принципу поетеси.

У протистоянні часові виявляється слабкість людини. Але авторка не абсолютизує його владу. Аналізуючи фразу поетеси *«Час не наша власність»* [11, с. 27], Л. Тарнашинська зазначає: «Але й ми – не його власність також. Самоцінність індивідуальної людської свідомості не можуть поглинути ні час, ані Всесвіт...» [16]. Час у концепції Ліни Костенко не кат і не вбивця, а суддя (*«час – єдиний секундант»* [11, с. 177]). Він сторонній спостерігач, здатний оцінювати після смерті, і лише в цьому людина «програє» йому. Коли оцінка позитивна, у митця з'являється шанс на безсмертя: *«Крімшнн Вічність, страшно граєш ти. / Лежать віки, як потонулі дзвони. / Безсмертями сміються з темноти / Коперніки, Бетховени й Платони. // І хай розтане профіль восковий, / минує все – і Цезарі, і Брути, / Шекспіру що? – / він Гамлетом живий. / І це єдина відповідь нам: бути!»* [13, с. 173].

Сакраментальне «Бути чи не бути?», що традиційно інтерпретується як «Жити чи не жити?», Ліна Костенко прочитує по-новому: «Залишитися чи не залишитися у вічності?»

Здатність до творчості вивищує смертного над часом. Цю особливість С. Сетницький визначив у своїй характеристиці судді: «Він може лише судити, але не в силах народжувати, може вбивати, але не в силах давати і повертати життя» [15, с. 176]. Тому в художню концепцію Ліни Костенко глибинно закладена думка про можливість реваншу людини у її протистоянні всемогутньому Хроносу, адже людині притаманна творчість – те, «що не вмирає» (Леся Українка).

Ще один аспект звільнення від об'єктивного часу розкриває концепт «внутрішній час» (Л. Тарнашинська). І. Дзюба зазначає, що три дні, проведені Богданом у старій фортеці («Берестечко»), можна назвати «психологічною вічністю». Такими ж, за спостереженням науковця, є й дні перед стратою в «Марусі Чурай» [8, с. 198]. На нашу думку, у цих творах Ліна Костенко використовує прийоми згущення / розрідження часу, характерні для художньої манери Ф. Достоєвського, адже загальновідомо, що дія його роману «Злочин і кара» відбувається впродовж лише трьох днів.

У зображенні вічності поетеса звертається до двох видів образів – загальноновживаних (традиційних) і суто національних (авторських). До перших належать образи сфінкса, фенікса, місяця, неба, степу тощо. Вічними свідками людських діянь у Ліни Костенко виступають *«Велике Сонце над Великим Лугом. / Великий Сон Великої Ріки»* [11, с. 436].

«Універсальним» уособленням мрії про вічність майстра є образ Саду Нетанучих Скульптур.

До другої групи належать образи «сільської Атлантиди» (В. Панченко), наприклад, *«стежка, по якій вже тільки сніг іде»* [11, с. 41]. В інтерпретації авторки «атрибутом» вічного образу степу є козацькі могили, а небо набуває багряного кольору. *«... Усе кургани та й кургани ще не заораних могил... / Малюєш обрій споконвіку такий червоний у крові?!»* – питає лірична героїня чортеня (*«За чорно-синьою горою, на схилку радісного дня»*) [11, с. 201]. Інваріантом образу неба в поезії Ліни Костенко є Чумацький Шлях.

Характеристика часу як категорії вічності найяскравіше виражена поетесою в образі снігу, що падає (*«Сніг у Флоренції»*). Цей образ асоціюється з пісковим годинником. Поки падає сніг, життя триває, здається, що маєш його досхочу... Але настає момент, коли остання сніжинка розтає. Цією метаморфозою Ліна Костенко передає диво перетворення безконечного часу вічності на краплини-миті людського життя (*«Ідуть сніги... Плюс мінус безконечність... / Сніжинка тане в мене на щоці»*) [12, с. 55]. Час-сніг нібито і є, але одразу й зникає. Від цієї ілюзії безмежності Ліна Костенко застерігає насамперед митців. Треба поспішати творити, щоб належати вічності.

Авторка переконана, що, покладаючись лише на раціональне сприйняття світу, люди втрачають у собі частку вічності, зв'язок з нею. *«Що з осяянь своїх ми щодня непомітно втрачаєм?»* – запитує вона [11, с. 316]. Суголосно з цим звучить поняття надцінного стану, висунуте Д. Дубровським. На думку науковця, такі стани, на відміну від буденної, «сірої» свідомості, утворюють вітальні пункти історії особистості, які «світять із минулого» все життя [9, с. 71]. Ліричні герої Ліни Костенко шукають безмежжя в медитації, просвітленні, яснобаченні, набутті найвищої мудрості внутрішнім зором, коли *«душа прозріє всесвітом очей»* [13, с. 65]. Так уможливується внутрішня свобода особистості, її вихід з-під тиску матеріального світу й наближення до абсолюту вічності.

У художньому світі авторки близьким до надцінного стану є дитинство. Цитуючи поетесу (*«Дюймовочка в листочку капустяному – я у життя із вічності пливу»*) [11, с. 60], В. Брюховецький погоджується з нею: *«Дитинство як вічність... А що?! Воно ніколи не минає»* [4, с. 259]. Нам видається, що дитинство споріднене з вічністю не стільки своєю безконечністю, скільки принципово іншим сприйняттям реальності. С. Антонишин наголошує на химерності внутрішнього світу дитини [2, с. 128]. Відчуття позачасовості, знаходження за межами логічних зв'язків, світовідчуття до початку всіх бід і випробувань (*«Всі мости ще кленові. Всі коні іще вороні»*) [11, с. 43]) є кодом, за яким дитинство сприймається як синонім блаженної вічності, де немає ні «до», ні «після».

Ще одним виявом вічності у Ліни Костенко є кохання. Г. Гордасевич зазначає, що «саме у віршах на вічну тему кохання якраз не відчувається вічності. Бо ... коли при цьому можна ще розмірковувати, ... то не така вона вже велика, ця любов. Бо коли вона велика, тоді вже ні про що не думаєш. Тоді просто любиш» [6, с. 143]. Дозволимо собі не погодитися з такою позицією. Врешті-решт кожний сам відчуває чи не відчуває велике в інтимній поезії Ліни Костенко. Г. Гордасевич вважає неприйнятним для вічності поєднання раціонального й емоційного. Нам такий підхід видається дещо стереотипним. Кохання в поетеси багатоліке, як і сама вічність. Таїна цих категорій у тому, що вони в індивідуальній свідомості набувають щоразу інших рис і мають складну будову, яка не зводиться до одного елемента. Можливо, у Ліни Костенко кохання і є суперечливою єдністю раціонального й емоційного, але подих вічності при цьому не менш відчутний.

Думка про здатність кохання проходити крізь час утілюється у творчості поетеси через змішування реальності й легенди, як у вірші «Тінь королеви Ядвіги» [12, с. 98–99]: *«Усе минуло, Ядвіго. І царство минуло, і влада. / Одне лишилось, Ядвіго. / Оцей твій жіночий схлип»*. Таке розуміння любові наближається до ідеалу християнства: «Любов ніколи не перестане, коли й пророцтва припиняться й мови замовкнуть, й знання стане непотрібним» [1-ше Коринтянам; 13: 4, 8].

Зміщення реальності й релігійного міфу використовується авторкою й у вірші «Ти – Шіва. Ти – індуське божество» [12, с. 112]. Образ кохання-поклоніння божеству побудований на прийомі роздвоєння свідомості: *«І дві мене, прозорі від безсонь, / на перехресті вічності й вівторка, / стоять під тінню бронзових долонь...»*

Якщо Вічність – безмежжя, своєрідна пустеля, то любов – сенс існування в безмежжі, вода в пустелі, те, що протистоїть усім трагедіям світу: *«...Всесвіт. Проблеми. Трагедій поденицина. / А я закохалася. Сказано – жєницина»* [12, с. 121]. Так бачення вічності у творчості Ліни Костенко набуває ще й гендерного аспекту.

Поетеса не звужує концепт «вічна любов» до взаємин протилежних статей. У її світогляді любов виступає синонімом етики, людських стосунків. *«Нехай тендітні пальці етики / торкнуться вам серце і вуста»*, – бажає поетеса своїм сучасникам. Той самий зміст сконцентровано й у звертанні *«Люди, будьте взаємно красивими!»*, і у переконанні, що навіть віч-на-віч зі смертю треба *«просто залишатися людьми»* [11, с. 66, 193, 205].

Розуміння Ліною Костенко концепту «любов» наближене до філософії М. Бердяєва. Філософ-екзистенціаліст уважав любов і творчість виявами свободи. Поетеса абсолютизує цю здатність до свободи настільки, що концепти «любов» і «творчість» розуміються нею як можливість людини подолати бар'єр між життям і безсмертям.

На думку Ліни Костенко, зло багатоліке й несподівано переплітається з часом («перпетуум мобіле історії: / мої убивці – правнуки твоїх» [11, с. 256]). Але вічність іноді грає у «фатальні ігри», позбавляючись від баласту, насміхаючись над марними зусиллями земних володарів увійти до неї. Історія стосунків всемогутнього царя Кіра й річки Діали («Притча про ріку» [12, с. 105]) позиціонується авторкою як притча, привід для роздумів. У ній сенс парадоксального афоризму Ліни Костенко «Смерть – це ще не поразка» [11, с. 145] розкривається у проекції вічності. Тема «помсти» часу з'являється й у вірші «Древлянський триптих» [11, с. 411], в історії про те, як син Ольги, яка жорстоко знищила древлян, покохав і зробив своєю дружиною дочку древлянського князя Малушу.

Осмилюючи концепцію безсмертя Ліни Костенко через взаємодію опозицій життя / смерть, Божественне / інфернальне, свобода / несвобода, любов / ненависть, не можна не відчувати її оригінальний характер. У розмаїтті життєвих ситуацій поетеса виявляє різні моделі стосунків героїв з вічністю. Людина може почуватися частиною цього абсолюту чи бути захопленою азартом гри з ним. Наслідками протиставлення вічності й сучасності можуть стати як одвічне прагнення до безсмертя, так і страх перед крижаним подихом порожнечі. Але найістотнішим у філософії вічності Ліни Костенко є рівноцінність понять «життя» і «безсмертя». Це надає рівноваги її художньому світу, де так тісно взаємодіють матеріальне і духовне, земне і небесне.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрухович Ю. Невпіймана королева // День. – 2000. – 18 березня.
2. Антонишин С. «Над річкою буття – на березі крутому» або Лілеї для Ліни // Дзвін. – 2000. – № 3. – С. 125–132.
3. Баева Л. В. Ценности изменяющегося мира: экзистенциальная аксиология истории. Монография. – Астрахань: Изд. АГУ, 2004. – 277 с.
4. Брюховецький В. С. Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
5. Гаджиев К. С. Этюды о тоске человека по вечности // Вопросы философии. – 2009. – № 3. – С. 3–18.
6. Гордасевич Г. Перед обличчям вічності // Дніпро. – 1978. – № 12. – С. 141–144.
7. Гусейнов А. А. Философские заметки // Вопросы философии. – 2009. – № 10. – С. 3–15.
8. Дзюба І. Пишеться „Велика книга нашого народу”... // Костенко Л. В. Берестечко: історичний роман. – К.: Либідь, 2010. – 232 с. – С. 184–205.
9. Дубровский Д. И. Основные категориальные планы проблемы сознания // Вопросы философии. – 2008. – № 12. – С. 59–75.
10. Костенко Л. В. Берестечко. Історичний роман. – Вид. друге. – Львів: Каменярь, 2007. – 170 с.
11. Костенко Л. В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
12. Костенко Л. Над берегами вічної ріки: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1977. – 163 с.
13. Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 222 с.
14. Костенко Л. Проміння землі: Вірші. – К.: Молодь, 1957. – 57 с.

15. Сетницький Н.А. Заметки об искусстве // Человек. – 1995. – № 2. – С. 171–186.
 16. Тарнашинська Л. «Благословенна кожна мить життя...» // Літературна Україна. – 2000. – 13 квітня.
 17. Тарнашинська Л. Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // Тарнашинська Л.Б. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 234–249.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Варава Олена Борисівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературознавства.

ПОЕТИКА «ДІВЧАЧИХ ПОВІСТІН» ІВАНА АНДРУСЯКА

Марина ВАРДАНЯН (Кривий Ріг)

У статті розглянуто композицію, образну систему, проблематику, модель родини й концепцію світу дитини у повістях Івана Андрусяка «Стефа і її Чакалка», «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому», «Кабан дикий – хвіст великий».

Ключові слова: композиція, образна система, проблематика.

The article is considered the composition, the figurative system, the problems, the model of the family and the conception of the child's world in the stories of Ivan Andrusyak «Stefa and its Chakalka», «Shrikes, or As Liza and Stefa escaped from home», «The Boar wild is a tail large».

Key words: composition, the system of characters, problems.

Іван Андрусяк – український письменник-постмодерніст, критик, перекладач, який плідно працює над створенням дитячої літератури. Своє звернення до написання «малявських» творів пояснює таким чином: «У якийсь момент я відчув одну дуже важливу річ: у дорослій літературі можна все (...) А в дитячій літературі для письменника на перший план виходить відповідальність (...) Розмовляти з дитиною через художній текст – це найбільша насолода...» [6]. У дитячих повістях «Стефа і її Чакалка» (2007), «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому» (2008), «Кабан дикий – хвіст великий» (2009) письменник концентрує увагу на психології дитини, яка осмислює складнощі людського життя, роздумує про добро і зло, любов і страждання, повагу й справжні цінності, про глибинний зв'язок світів природи і людини.

Дитячий доробок І. Андрусяка рецензували Н. Зубрицька [4], Є. Притула [5], К. Станіславська [6], Т. Трофименко [7], Д. Шульга [9]. Мета цієї статті є розгляд поетики трилогії І. Андрусяка «Стефа і її Чакалка», «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому», «Кабан дикий – хвіст великий». Сам письменник підтримує сучасний електронний шлях долучення до книги. Тому скористаємося текстами, які розміщені на його офіційному сайті.

Для означених повістей характерний ряд особливостей. У них наявний автобіографічний елемент. Героїні творів – дівчата-сестрички Стефа й Ліза – є прототипами власних доньок І. Андрусяка. Також до сюжету введені певні сімейні реалії – уклад родини, рід занять батьків, що є проекцією гармонійних стосунків батьків і дітей.

Жанр творів сам автор визначив як «дівчача повістина». «Дівчача», – пояснює письменник, – «бо головною героїнею твору є дівчинка» [1]. Проте жанрові номінації повістей потребують уточнення, бо їхня форма має синтетичний характер. Якщо «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому» – пригодницька повість, в якій ідеться про перебування на літніх канікулах у бабусь двох дівчат, їхню втечу та подорож селом, то жанрова матриця творів «Стефа і її Чакалка» та «Кабан дикий – хвіст великий» має риси казки. У них наявний пригодницький сюжет із фантастичними подіями й казковими істотами, розважально-дидактичний пафос, морально-етична проблематика, конфлікт між добротворцем і злотворцем, добром і злом, із поразкою останнього. Так головна героїня твору Стефа («Стефа і її Чакалка») у своїй казковій нічній пригоді «перевиховує» міфічну Чакалку, яка вкрала неслухняних дітей із міста й віднесла в мішку до лісової школи. Чакалка, «кандидат бабаячих, себто педагогічних наук» [3], дослухалася порад Стефи й пішла працювати учителем природознавства у «справжню київську школу». У повісті «Кабан дикий – хвіст великий» учні школи в пригоді в осінньому лісі перемагають ціле «добірне бабаяче товариство», а «страшидло» Жерикізяк, «нечупара з нечупар», став допомагати лісникові охороняти ліс. Ці твори, сповнені алюзіями з казок «Гуси-Лебеді», «Івасик Телесик», містять відомі дітям образи Баби Яги, Чахлика Невмирущого, Зайчика і Вовка.

У повістях-казках подано розгалужену типологію демонічних образів, через які автор іронізує над минулою і сучасною добою. Зокрема, у пам'ятниках радянської епохи він закодовує образи «добірного бабаячого товариства»: «*Великий Бабай*» («жив у пам'ятнику якомусь лисому дядькові з кепкою в простягнутій руці, довкола якого час від часу водили хоровади старенькі дядьки й тітки з червоними шматами» [1]) – то проекція на постать Леніна, «*Бабаїха*» («огрядна тьотя в металевих шатах, з крупними рисами металевого обличчя, з металевим блиском в очах (...) була достоту така ж моторошна, безжальна й незворушна, як пам'ятник на схилах Дніпра, в якому вона замешкала» [3]) – пам'ятник Батьківщині-матері, «*Ярмо*» («істота невизначеної статі, зігнута в дугу (...) готове задушити в братніх обіймах кожного, хто ризикне до нього наблизитися» [3]) – монумент Дружби народів. Також автор вибудовує ієрархію демонічних образів: «*столичні страховидла*» – «Великий Бабай», «Бабаїха», «Ярмо» та «*поважні гості з провінції*» – «кати» «Петро Перший із Полтави, Катерина Друга з Одеси» і «Чорна Пальма з Донецька» [3]. Образ Чахлика Невмирущого на Печерських пагорбах символізує політиків, які

розмістилися у Верховній Раді України, Кабінеті Міністрів України. І. Андрусак формує й авторські типи «страшидл» Чакалки, Жерикізяка. Сам письменник наголошує, що ці образи вигадав не він, а український народ: ними лякають неслухняних дітей у селах на Слобожанщині. Проте слушною є думка Т. Трофименко, що Чакалка – «новий персонаж сучасної демонології» [7]. Це помітно хоча б з того, що автор наділяє своїх «страшидл» актуальними нині рисами. Чакалка – кандидат педагогічних наук. Вона викрадає неслухняних дітей і «перевиховує» на «бабаячий лад»: їм все дозволено – не вмиватися, харчуватися некорисною їжею, дивитися постійно телевизор, битися. А про велетня нечепуру Жерикізяка говорить саме його ім'я: він харчується неякісною їжею (пересмаженими «біляшами» з гнилим м'ясом) та одягається із «секонд-хенду». Ці образи є уособленням злободенних суспільних вад.

У композиціях повістей наявне обрамлення. «Сорокопуди...» розпочинаються і закінчуються ідилічним описом нічного Куземина та роздумами дівчаток Лізи й Стефи, як увійти додому після втечі. У повістях «Стефа і її Чакалка» та «Кабан дикий – хвіст великий» спільні експозиція (йдеться про родину Стефи) й епілог (пробудження Стефи). У них перетинається казка і реальність. Казковий сюжет обрамлений у форму сну Стефи. Водночас сон героїні, за психоаналітичним ученням З. Фройда, можна розтлумачити як «реакцію духовного життя на враження дня», «реакцію на все те, що наявне в даний момент актуального в душі, яка спить» [8, с. 212]. У повісті «Стефа і її Чакалка» таким враженням є: вечірні події у родині Стефи, під час яких дівчинка образилася на батьків і сестру за те, що вони через свою заклопотаність не змогли з нею побавитись; очікування на Чакалку, яка приходить за неслухняними й примхливими дітьми; вірш Б.-І. Антонича «Вишні», що вчить старша сестра Ліза. «Хрущ» з поезії Б.-І. Антонича вказує шлях до порятунку уві сні, у казці, а також є уособленням міцності родинних зв'язків («його ж прислала сестричка» [1]). Чакалка символізує страх, а перемога над нею – вміння його подолати. Побороти страх до символічної Чакалки Стефі вдається через співчуття й розуміння потреб інших. Казкові події уві сні допомагають дівчинці усвідомити бажання близьких, осмислити сутність щастя для неї: «А щастя – це все так само: і сонечко, і вітерець, і хрущі (хай навіть і з Антоничем), але щоб тато, мама й сестричка були поруч» [1].

Провідною у творах є авторська ідея, що дитина має розкрити сама себе, свою індивідуальність і свої можливості. Неоднозначно показано образ п'ятирічної дівчинки Стефи, котра в низці епізодів і характеристик постає як кмітлива, допитлива, життєрадісна, спостережлива, розсудлива, добра. Серед своїх однолітків Ірці та Сіяра вона має повагу. Попри все вона може попустувати, бути задиркуватою, неслухняною, примхливою. Автор ставить свою героїню Стефу в екстремальні ситуації, у яких вона без допомоги дорослих мусить прийняти відповідальне, виважене рішення.

Міркуючи, як повернутися додому з «лісової школи» Чакалки, Стефа усвідомлює, що «із казкою можна боротися тільки так, як борються в казках» [1]. У повісті «Кабан дикий – хвіст великий» Стефа знову в складній ситуації: усіх дітлахів разом із учителькою полонив у «браконьєрській ямі» «страшидло» Жерикізяк. Вона самотужки має знайти спосіб їхнього порятунку. У нагоді постали доброта до тварин й знання законів лісу.

За авторською концепцією, батьки мають бути співучасниками творення світу дитини, повинні зробити її щасливою в теплому родинному колі, не позбавляти спілкування. Звідси в текстах постає авторитет батька для доньок, з'являються мотиви спільних сімейних походів до лісу, до річки, на археологічні розкопки, красномовні образи вечірнього чаювання. Автор відтворює стосунки між батьками і маленькою Стефою, коли вона досхочу бавиться з татом і мамою, спілкується з ними, знаходить захист в обох, коли страшно. Такі стосунки – своєрідний дороговказ для батьків, як створити для дитини відчуття захищеності в родині.

Батько у творі постає турботливим, авторитетним, який любить. Автор робить акцент на його тісному внутрішньому зв'язку з донькою: «Стефа – сміхотунчик. Точнісінько як тато» [1]; «Тато – сміхотунчик. Точнісінько як Стефа» [3]. Розставлені батьком пріоритети відтворено через персоніфікацію роботи («...він мусить утекти з роботи. А робота буде за ним бігти аж до метра, ловити його за полу куртки чи за ремінь сумки і кричати навздогін (...) Але тато, ясна річ, не вернеться. Бо що важливіше – Стефа чи робота?» [3]), а також прийом авторської нарації: «...смакоту треба приготувати, дочок нагодувати, зі Стефою уроки зробити, з Лізою задачі порозв'язувати» [3]. Батько є для своєї маленької доньки героєм: захисником і рятівником від страхів і життєвих негараздів. Саме його афористичні настанови вона згадує у складних ситуаціях: «Проблеми вирішуються з усмішкою, а з плачем лише нагромаджуються»; «...коли вже гуска може вийти сухою з води, то людина тим паче. Треба лише подумати – і завжди щось придумаєш» [1]. Рефреном у творах звучать рядки: «авторитетно заявив тато». Отже, автор підкреслює кращі народні традиції в родині, де існувала повага до старших і завжди визнавався авторитет батька.

На прикладі родини Стефи митець ставить і розв'язує морально-етичні проблеми гармонійних стосунків, поваги між дорослими і дітьми, осмислює неоднозначне питання повної і дружньої родини. Він артикулює проблеми добра і зла, страждання, любові, щастя. Також актуалізує національні феномени – любові до рідного краю й знання народних традицій, звичаїв, історії; екологічні – збереження природи, бо наслідком людського втручання стає втрата красивого білого піску річки Ворскли поблизу Куземина [2].

Автор порушує соціально-політичні, релігійні проблеми. У вуста маленьких героїв він укладає роздуми про занепад села, про війну в Афганістані й спокійне, мирне життя в Україні, про Бога й Аллаха. Позиція автора чітка: незалежно від національності й віросповідання, люди мають право на мир, спокій, щастя.

І. Андрусяк викриває недосконалість сучасної освіти: застосування радянської практики навчання, невдалий підбір текстів у підручниках, безвідповідальне ставлення майбутніх учителів до занять в університетах, завантаження молодших школярів складними предметами.

На переконання митця, радянська практика освіти застосовується й надалі в сучасних школах, котрі алегорично номінуються у творах як «школа чакалок і бабаїв». На підтвердження цього автор використовує алюзію, яка відсилає до образу Володимира Леніна і його відомого заклику: «Ні, вам треба учитись, учитись і ще раз учитись! Так казав сам Великий Бабай. У нас у школі Чакалок навіть таке гасло на стіні висіло, якраз під портретом Великого Бабая» [1]. За авторською позицією, нинішні студенти-педагоги легковажно ставляться до навчання, не думають про відповідальність роботи вчителя у формуванні маленьких душ: «...замість писати модулі, писали дулі! То, може, з таких студентів якраз і виходять Чакалки, яких до дітей не можна й на той ... гарматний постріл?» [1].

Письменника турбує питання харчування сучасної молоді, яка вживає некорисну та шкідливу їжу («Снікерс», «Баунті», чіпси, кока-кола). Також автор ставить наголос на вадах у вихованні дітей, яких «тепер поглинали дурнуваті телесеріали й агресивні комп'ютерні ігри, а трохи старших – дискотеки й салони гральних автоматів» [3]. Митець засуджує свавілля всездозволеності й безвідповідальності. Використовує іронічні порівняння, ототожнюючи дітей із дикунами «тубільцями».

До пригодницького сюжету письменник додає дидактичний, розвивальний і навчальний елементи. Слушно підкреслила Є. Притула, що І. Андрусяк «пише не для того, щоб розважити дитину, але й задля її ознайомлення зі світом, формування у підростаючого покоління позитивного, світлого погляду на оточуюче середовище» [5]. У творах є нові для дитини поняття «модуль», «дисертація», з'являються пояснення, як розрізняти сторони світу [1]. Повість «Кабан дикий...» містить відомості про «цікавинки природи»: про гриби й отруйну рослину дурман; про мешканців лісу і їхні звичаї – знаки на дубі для диких кабанів («ростомір і дошка оголошень»), харчування зайця, пастки для вовка, мурашник, гнізда бобра тощо [3]. У «Сорокопудах...» повідомляються історичні легенди й факти про місто Сонця – Гелон, монастир на горі Замок, чорну гадюку, занесену до Червоної Книги, унікальність глини на Сумщині – «столиці українського гончарства», Пектораль, знайдену археологом і поетом Борисом Мозолевським [2]. Також у творі розгортається справжня дискусія про скіфського Золотого Коня, у якій висвітлено три погляди дорослих й

одна позиція дитини. Археолог дядько Юрко вважає, що Золотий Кінь – прикраса із зображенням коня, батько Стефи і Лізи – що це глиняний кінь, а їхня матір, як кандидат наук, переконана, що «Золотий Кінь – то міф. Такий, як Золоте Руно» [2]. Осмислюючи зазначені погляди, дитина формує власну: Золотий Кінь – справжній золотий пам'ятник. Автор акцентує увагу на ставленні дітей до витворів мистецтва, які потрібно не паплюжити, а зберігати в музеях.

Мова творів І. Андрусяка насичена діалектизмами і неологізмами. Його стиль метафоричний і афористичний. У своїх повістях письменник вдається до підтекстів і культурних кодів, до алюзій і ремінісценцій із дитячої поезії О. Олеса «Ялинка» [1], повісті А.Ліндгрена «Пеппі Довгапанчоха», поезій Б.-І. Антонича «Вишні», «Весна», поеми І. Багряного «Скелька» [2] тощо. Також використовує жарти («Ліпше я в лікарні полежу, ніж до школи походжу!» [1]), прикмети («Ячмінь колос викине – соловейко голос покидає» [2]), складає дитячі віршики-дражнилки («Кабан дикий – хвіст великий взув татові черевики. Ані стати, ані йти – лиш хвостярою мети...» [3]), робить гумористичні переробки з букваря («Іван і Ліна ловили линів. Іван наловив линів. А Ліна? Ліна не наловила. «Блін, Ліно, тобі лінь!» [3]).

Підсумовуючи, додамо: у формі повісті-казки акумульовано концептуальні й жанрові пошуки І. Андрусяка. У центрі уваги письменника постає процес становлення дитячої особистості, яка засвоює моральні цінності – повагу, добро, любов. Автор розкриває образ дитини, яка цінує красу й велич дивовижного світу природи. Його героїні здатні до співчуття й розуміння потреб інших. Концептуальні пошуки митця пов'язані зі створенням моделі родини, у якій панують гармонійні стосунки батьків і дітей, любов, повага, взаєморозуміння, дружба, турбота.

Жанрово-стильові особливості творів визначаються такими доміантними чинниками: композицією (містить обрамлення, де перетинаються казка і реальність), пригодницьким сюжетом, конфліктом між добром і злом (перемагає добротворче начало, бо «страшидла» перевиховуються). У творах подано два типи образів демонічних істот: ті, у яких закодовані пам'ятники радянської доби («Великий Бабай», «Бабаїха», «Ярмо»), та власне авторські казкові істоти – Чакалка й Жерикізак, що уособлюють сучасні вади суспільства. Автор порушує морально-етичні, соціально-політичні, екологічні й національні проблеми. Також до стильових особливостей розглянутих повістей належить автобіографічний елемент, поєднання повчального й розважального пафосу, тяжіння до символічності, метафоричності, іронічності й афористичності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусяк І. «Стефа і її Чакалка» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Stefa.htm>

2. Андрусяк І. «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Sorokopudy.htm>

3. Андрусяк І. «Кабан дикий – хвіст великий» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Chakalka2.htm>
4. Зубрицька Н. Андрусяк і його Чакалка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/ChakalkaZubrytska.htm>
5. Притула Є. «Бережи в собі дитину» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/KharkivPrytula.htm>
6. Станіславська К. «Коли дитина правильна – це неправильна дитина, а неправильна дитина – це навпаки правильна дитина» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/KharkivPiatnytsia.htm>
7. Трофименко Т. «Чакалка – страшилка, або дитяча література для дорослих» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mediaport.ua/news/statiy/59006>
8. Фрейд З. Толкование сновидений. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. – 512 с.
9. Шульга Д. «Сорокопуди» Івана Андрусяка: ми від бабусі втекли» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/ShulhaSorokopudy.htm>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Варданян Марина Володимирівна – помічник ректора Криворізького державного педагогічного університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

«ПАЛІМПСЕСТИ» ВАСИЛЯ СТУСА ЯК СПРОБА ПОДОЛАННЯ КОНФЛІКТУ

Тетяна ВОЛОКОВА (Кіровоград)

У статті аналізуються особливості поетикального виразу внутрішньої конфліктності художнього світу Василя Стуса на матеріалі збірки «Палімпсести», становлення часопростору ліричного героя і трансцендентний вимір його буття.

Ключові слова: внутрішній конфлікт, конфліктність, архетип, антитеза, оксюморон.

The peculiarities of poetical expression of Vasyl Stus's artistic world inner conflict in his collection "Palimpsepts", as well as formation of time and space of a lyrical character and transcendental measurement of his being are being analyzed in this article.

Key words: the internal conflict, conflictness, archetype, antithesis, oxymoron.

У вступній статті чотиритомного видання до збірки «Палімпсести» Дмитро Стус справедливо зауважив: «Стус входив у літературу певним себе, свого світу, з якоюсь незбагненою і на той час безпідставною вірою в самого себе» [17, с. 8]. Очевидно, вже тоді, у по-своєму щасливий для нього 1963 рік, доля диктувала йому його буття, всупереч будь-яким об'єктивним чинникам. Екзистенціалізм називає фаталізм проектом буття. «Человек станет таким, каков его проект бытия», – писав Сартр [8, с. 323]. Саме в цей період починається ще несвідомий процес самособоюнаповнення, коли, неприйнятий сучасниками, поет «закривається у своїй мушлі, створюючи для себе той тиск, що має скристалізувати його думку» [17, с. 9]. Він не хотів стати «бідним Джойсом, що носив свою Ірландію в серці, що зробив із

неї духовно-безтелесу інтелігентську реальність і жив – так, як живе всякий (навіть – український) інтелігент: без рук, без яєць, без учинків» [11, с. 44]. Про це він писав у листі до Богдана Гориня 1967 року. Український приклад – Павло Тичина, геній якого застряг на межі підкорення, про що, власне, й говорив Василь Стус у «Феномені доби», розкривши трагедію української революції та її співця. Він не бажав для себе й сучасної йому України такої долі. Значно привабливішим був для нього індивідуаліст Гете, до перекладів творів якого Василь Стус у той час наполегливо готувався.

Арешт 1972 року наче став рубежем прийняття долі. Здається, до цього поет багато ще в чому сумнівався. Але, на нашу думку, саме ув'язнення поставило крапку в остаточному виборі. Доля сама обрала його, і помилки не могло бути. Відмова від цього означала б присуд духовної смерті. Василь Стус повірив у вище призначення людини бути гідною своєї долі. І вірші пішли, «неначе кров із горла».

«... сам Стус у до «Палімпсестний» період ніколи не ставив для себе з такою очевидністю завдання: за допомогою синтезу форми та звуку створити світ, у якому кожен рядочок тексту буде наповнений лише його правдою, музикою, образом», – вважає Дмитро Стус [17, с. 13]. Поет визрів до впевненого усвідомлення самоцінності й самодостатності особистого буття. Філософія екзистенціалізму стверджує, що не світ творить буття, а буття визначає світ. Тож пріоритети поета були чіткими: підкоритися зовнішньому світові – означає померти. Творити буття із внутрішнього світу через самопізнання й самособоюнаповнення – означає жити й підкорити собі зовнішній світ. Принаймні, не бути скореним йому:

...і зважитись боротися, щоб жити,

І зважитись померти, аби жить? [9, с. 93]

Стусові міркування, на нашу думку, є суголосні з думкою Миколи Бердяєва, який визначав мистецтво як форму боротьби людини із самотністю, із жахом, котрий вона відчуває від холодного, чужого й ворожого світу, форму подолання самотності й віднайдення спорідненого, близького буття [1, с. 324–325].

Аби створити викінчений цілісний образ, поет вдався до побудови майже міфічного внутрішнього світу ліричного героя, трагічного і з ноткою інтриги водночас. Ліричний герой нібито не приймав світ реальний, кинув на поталу стражданням рідних і полинув у високість духовного. Але поетикальна форма зображення особливостей цього внутрішнього світу виказує межову напругу почуттів, поряд зі щастям офірування – біль і страждання. Так, оксюморонне поєднання непоєднуваного визначає трагічний пафос творчості. Це саме та модель світу, яка є вибором автора: смертеіснування-життєсмерть. Або проектом його буття. Інакше – долею.

Разом з обранням долі постав і часопростір духовного буття ліричного героя. Поезія «Палімпсестів» – ніби роман у віршах про становлення духу

поета. «Поневаживши традицію української поезії, де домінантою виступає не цілісність..., а окремих вірш, на рівні якого й провадяться літературознавчі дослідження, Василь Стус почав творити якусь суцільну поетичну сув'язь-сповідь, прагнучи максимально повно та концентровано відтворити свій життєвий шлях, свої почування, врешті, своє розуміння життя», – пише Дмитро Стус у вступній статті до збірки [17, с. 7]. З кожною новою поезією «Палімпсестів» образ ліричного героя, його внутрішнього світу розростається, освоює нові межі простору, росте вглиб самого себе, самособоюнаповнюється. Як вир, підхоплює нові деталі-образи, архетипи, виносячи глибоко індивідуальне в загальнолюдське русло. Як справедливо відзначила Михайлина Коцюбинська, сила Стусового індивідуалізму якраз «в його оперті на вікові традиції нації і світу, їх мистецьке трансформування, тобто в його сутнісній основі, яка дає можливість безперервного розвитку» [6, с. 138]. Вища точка – трансцендентне начало, Богодухність. Освоївшись на цій орбіті само існування, Василь Стус із подивом писав до батьків із тюремної лікарні, що в його поезії зовсім немає реалій в'язничного життя, «так, ніби я десь посередині – між небом і землею» [12, с. 199]. Натомість частиною його ірреального світу стали архетипи, що вивищило думку автора до трансцендентності. У ранній поезії вони були для ліричного героя порятунком, підсвідомим орієнтиром дороги несхиблення. В організаційному плані архетипи не стали, а переосмислені автором, виступили концентром смислових палімпсестних кіл поезії. Безмовну реальність «без уст, очей і брів» ліричний герой відпустив, а вічне віднайшов у самому собі: «Схились до мушлі спогадів – і слухай: / усе, що зволиш, вухо донесе» [13, с. 37]. Про звертання ж до Бога Стус часто пише зі спокійною іронією: «... скільки тих облич / довкола виду твого, ніби німби, / так сумовито виграють на дримбу, / хоч Господа на допомогу клич» [13, с. 34]. Нічого виняткового не сталося в його житті, щоб турбувати вищу силу. Снага для боротьби – у самому собі. «Який же то прекрасний гріх – зупинитися навпроти самого себе...», – пише автор 1970 року [10, с. 348]. У своєму оксюморонному світовідчутті він уловлює миттєвості гармонії та щастя. Дослідниця історії та розвитку психоаналізу в літературознавстві Ніла Зборовська «значущість світлотьми» (вміння автора поєднувати протилежності) трактує як «значущість Творця, що усвідомлює своє творіння, людини, що усвідомлює себе саму» [4, с. 117]. А щоб таке усвідомлення світу й самоусвідомлення сталося, необхідне «переродження та набуття людиною психічної цілісності» [4, с. 122]. Тобто можна стверджувати, що в «Палімпсестах» постає цілісний образ ліричного героя як свідчення гармонійного внутрішнього буття автора? Щоб дати відповідь на поставлене запитання, звернемося до формотворчих засобів твору.

Внутрішня конфліктність художнього світу Василя Стуса поетикально виражена за допомогою антитези й оксюморона. Як зауважує дослідниця Елеонора Шестакова, антитеза виражає «зміни, які відбуваються в слові,

...для тропа головне – зміни, що відбуваються в думках» [19, с. 59]. Тож за допомогою антитези поет позиціонує загальнолюдські цінності й реальний світ. У збірках «Зимові дерева», «Круговерть», «Веселий цвинтар» автор розставляє акценти й широко користується антитезою як «стилістичною фігурою, що полягає у драматичному запереченні певної тези чи у вмотивованому контрастуванні смислових значень бінарних образів» [7, с. 48]. Оксюморон же виражає зміни, що сталися в думках автора. За Шестаковою, оксюморон – результат «личностного осмысления объективной реальности» і процесу «внутреннего самопознания и самоуглубления» [19, с. 152]. У ранніх збірках поета оксюморон розкриває спроби осмислення реального світу й подекуди самого себе. У «Палімпсестах» й антитеза, й оксюморон трансформувалися, стали виразниками самособоюнаповнення й провідниками подвійної інтенціональності художнього світу.

Якщо брати до уваги психолінгвістичну теорію О.Потебні, то антитеза як семантико-стилістична фігура реалізується через зовнішню форму слова, є «об'єктом чуттєвого сприйняття» [18, с. 35]. Оксюморон як логіко-семантична фігура розкривається через внутрішню форму слова, котра є об'єктом пізнання реципієнта. Тож антитеза у Василя Стуса з'являється там, де переважають почуття ліричного героя, чуттєве сприйняття світу. Оксюморон же – результат осмисленого ставлення до певних подій. Це вже не просто сприйняття, а сприйняття-відповідь, витвір нового буття. Таку реальність, створену митцем, Казимір Еддмід називає «чистим, не спотвореним відображенням», яке є «тільки в нас самих» [5, с. 307].

Образ, створений за допомогою оксюморона, – це трансцендентальне поєднання двох або й більше образів. Проекція оксюморона виходить за межі художнього твору й продовжує своє життя в думці реципієнта, що прагне семантичного розшифрування. Але внутрішня й зовнішня форми слова не можуть існувати окремо, чуттєві враження неодмінно пов'язані з пізнанням. Тож і антитеза в «Палімпсестах» Стуса – потенційний оксюморон, оксюморон – потенційна антитеза.

З огляду на палімпсестність його поезії, часто оксюморон народжується з антитези, доповнюючи, згущуючи деталь або образ. Рідше – навпаки: оксюморон передує антитезі як повернення до колишніх почуттів, тимчасовий вихід у реальність. Так, поширена в поезії антитеза «світло-темрява» в «Палімпсестах» стає потенційним оксюморonom і навіть оксюморonom із «позитивною» протилежністю, за класифікацією Е. Шестакової, коли взаємодійні поняття зберігають свою відносну самостійність. Парадоксальне поняття утворюється на відстані від художнього тексту в думці реципієнта. Темрява не протиставляється світлу, а породжує його: «Постань і ти на два світання / на два сполохані вогні / аби отут на однині / пізнати тьми розкошування / і світло як вода з криниці / на віти порснуло пругкі...» [13, с. 216].

Стає оксюморonom з «позитивною» протилежністю антитеза «світання-смеркання», характеризує внутрішню повноту буття ліричного героя: «З того раю / радів я згублений в світах / що тут по звомплених зірках - / сам і смеркаю і світаю» [13, с. 216]. Відсутність розділових знаків створює шокувальний момент оголення душі ліричного героя, внутрішній монолог сприймається як потік свідомості, особливий момент одкровення. Водночас підкреслюється злитість антиномій, миттєвість почуття гармонії, цілісність світосприймання й світобуття.

Антитеза «життя-смерть» перетворюється на оксюморон-позицію «життєсмерть». Прийняти реалії життя – духовна смерть, боротися проти них – фізична смерть. Вихід – балансувати на межі життя і смерті, скільки стане снаги, заглибившись у свій художній світ, що є мистецьким перетворенням дійсності, симбіозом життєдайного з реального життя й ірреального буття ліричного героя.

Тож головна антитеза поетичної творчості Василя Стуса «реальний світ – ірреальний світ» у «Палімпсестах» трансформується в оксюморон. Реальний світ стає реалією ірреального: «А ти уже – по той бік, ти – за гранню, / де видиво гойдається святе. / Там – Україна. За межею. Там. / Лівіше серця» [13, с. 31]. Естетичний потенціал антитези й оксюморона при їхній семантичній взаємодії, палімпсестності значно збільшується. Енергія любові й страждання з енергією протиставлення, відчуження має потужну вибухову силу. Цей енергетичний мікс нарешті дає ліричному герою довгоочікуване відчуття повноти буття, піднімає його на більш високий щабель освоєння дійсності. Реалії навколишнього світу стають об'єктом його внутрішнього світу. Тепер ліричний герой уповні відчуває розкіш самособоюнаповнення: «Постань і ти на два світання / на два сполохані вогні / аби отут на однині / пізнати тьми розкошування...» [13, с. 216]. Однак поєднання в поезії реального й уявного світів є фактом прийняття трагедії існування. Та через самособоюнаповнення автор знаходить точку примирення двох світів, можливість їхнього взаємопроникнення. Формується новий часопростір, який міг би заперечити трагедію й спробувати вичерпати конфлікт. «Технічно» Стус здійснив це, переборовши опір середовища й досягнувши потрібного рівня самоусвідомлення, за допомогою взаємодії й взаємопереходу антитези й оксюморона. Реальний простір – мертвий, пуста: «рідний край – то царство німоти» [13, с. 32]. Час там зупинився, тому все приречене на загибель, як водоймище зі стоячою водою. Час в ірреальному світі «заводить» оксюморон, що рухає думку. Простір визначає антитеза: «Благословенні сходження і прірви...» Взаємоперехід антитези та оксюморона й фіксує утворення часопростору ірреального світу, який тримає зв'язок із реальним світом через оксюморон. Символ заведеного часу – вода, що біжить: «Хлющить вода. О прикладись до рани, / наблизь мене до свого реченця!» [13, с. 39]. Насиченість і трагічність часу прочитується в його інтенціональному порівнянні з кров'ю

із рани, коли кожна хвилина – це наближення до смерті. Та ліричний герой прагне цього наближення, бо для нього воно й порятунок, і нове життя: «Народе мій, до тебе я ще верну, / як в смерті обернуся до життя» [13, с. 45]. Така інтерпретація сили Христового воскресіння і євангельської ідеї віри в спасіння. Простір чистий, як душа, час визначено, «дорогу розміновано – рушай!» [13, с. 39]. І стався творчий вибух, почалося нове життя ліричного героя в новому просторі, як після Великого потопу: «А з безгоміння, з тлуму світового/ напружена підноситься рука / і пісня витикається тонка, / як віть оливи у долоні бога, / і сподіванням встелиться дорога, / і в серці зірка заболить жалка» [13, с. 34]. Руку допомоги простягнуло колективне несвідоме, й відкрився «гострий вічності пролом». Відчуження від реального світу не сталося. Він не змалів і не зник, а оксюморонно поєднався з новим буттям:

Бачиш – живу я. А чим? Ні дитинство моє,
ні майбутнє
не маліють. Буття незчисленне
вибухає у серці моїм [15, с. 52].

Але як би вільно не було митцю в ірреальному світі, земне тяжіння давалося взнаки: «...мені так тяжко без землі, / завислому у вертикальній трумні» [13, с. 54].

Отже, внутрішня конфліктність не вичерпалась. Шлях до істини – оксюморонна мистецька модель буття. Василь Стус вважав, що «живе буття» – це буття у світі антиномій. Антиномія ж – захист від абсурдності світу. Якщо антиномії стираються, то «ще збережені індивідуальності відчують патологічний страх перед існуванням» [16, с. 366]. Ліричний герой і боїться «високого краху», і прагне його. Він розуміє «смертний оркан високих наближень», те, що «вільготно гойдається зламана віть» [13, с. 27]. Та його страх не патологічний, бо в нього є стрижень самособоюнаповнення. І це підносить до трансцендентних висот, рятує, як крила птаха. За Біблією, «Бог життя вічне нам дав, а життя це – у Сині його. Хто має Сина, той має життя; хто не має Сина Божого, той не має життя» [3, Івана 5: 11–12]. Щасливий той, хто усвідомлює свої духовні потреби й має Бога в собі. А шлях Христа – життя через смерть – відроджує до живої надії, «на спадщину нетлінну й непорочну та нев'янучу, заховану в небі...» [3, Петра 1: 4].

«Народження нове – в онові тіла і в онові духу» породило й нову противагу, яка «шукає шпари у твоїй натурі, / аби солодкий близити загин!» [13, с. 48]. Стус-митець піднявся до трансцендентних висот, а Стус-людина не міг змиритися зі статусом ув'язненого: «А все ж – нестерпна безневинна кара. / Хоч ти сказись. Хоч ти збожеволій» [13, с. 48]. Він гнав від себе ці думки, ховав на дні душі, але час від часу вони все ж зринали на поверхню. На деякий час простір ніби розколювався на два сонця, час протискувався між трагічним триванням на межі: «Уперед піду / – вогню не мину, / а назад

піду - / загину» [14, с. 8]. Таке тривання – сенс «живого життя», постійна боротьба на людському полі буття, яка не пробачає слабкості. Стоїчно долаючи зовнішні перепони, Василь Стус боявся не вистояти перед самим собою. Навіть у рятівне самособоюнаповнення не можна було пірнути з головою. І тут митець визначив межу заглиблення, переступивши яку можна навік лишитися «під собою для пробування, нижчого за смерть» [13, с. 55].

Отож оксюморонний часопростір художнього світу – свідчення глибокого внутрішнього конфлікту автора. Урівноважує душу ліричного героя самособоюнаповнення, простір якого «обмежується» вічним. І саме це вічне допомагає Василю Стусу триматися на плаву. Часто воно з'являється у свідомості реципієнта. Його потужність здатна викликати ейфорію. Його безапеляційність не залишає іншого вибору – ні автору, ні читачеві.

Насамперед це кохання. Беззахисне, злякане й тендітне, яке неможливо зрадити. Воно благає сили:

Ти тут. Ти тут. Геть біла, як свіча –
 так полохко і тонко палахкочеш
 і близькістю обірваною врочиш,
 і лячно позираєш з-за плеча,
 і йдеш – тунелем довгим – далі – в ніч –
 в імлу – і в сніг – у вереск заметілі,
 аж оббухають слізьми губи білі.
 а тремоло світання – мов тирлич [13, с. 37].

Любов для Стуса – вихід із буденності, синонім свободи в духовному смислі.

Інша любов – до рідної землі і до матері:
 ...і вірш твій вирвався без титла,
 і дух твій вирвався з тенет,
 бо надто кругле небо краю,
 і кругла саду ліпота,
 бо мати дивиться свята [13, с. 39].

У «Палімпсестах» образ матері та образ рідної землі зливаються в єдине архетипне ціле як символ щасливого майбутнього України, у якій є правічне: «Та мури, мов із мертвих встали, / похмуро мовили: чекай, / ще обрадіє із печалі / твій обоюдожальний край» [13, с. 36].

Микола Бердяєв писав про зв'язок кохання зі смертю, про конфлікт кохання й творчості, кохання й сім'ї як вияв конфлікту між особистістю й суспільством, між свободою й детермінацією. У той же час російський мислитель визнавав, що «через любовь восстанавливается андрогинная целостность личности, человек перестаёт быть раздробленным, ущербным существом. Любовь имеет в том смысле связь со смертью, что она есть победа над смертью и достижение бессмертия» [2, с. 186]. У поезії Василя

Стуса любов постала могутньою загальнолюдською цінністю, яка всотала в себе біль, страждання, радість і щастя. На нашу думку, це саме та вагома частина спадщини, «захованої в небі», бо Бог – це любов. Тож любов – сутність самособоюнаповнення. І «Палімпсести» – вираз цього божественного почуття, заради якого ліричний герой здатен на самопожертву і яке у творчості піднімає автора вище конфлікту, дарує воскресіння: «Мені була ти голубинею, / що рокрилила два крила. / І мужем, хлопчиком, дитиною / мене до неба вознесла» [13, с. 33].

Ще одна складова самособоюнаповнення – правічне, мудрість, зв'язок поколінь; за Юнгом – голос колективного неусвідомленого, психологічної пам'яті людського роду, що зберігається в глибинах окремої людської душі. Цей голос допомагає триматися ліричному герою на межі. Символ правічного в Стуса – сосна. Образ навіює спогади, які очищують душу: «Сосна із ночі виплила, як щогла, / грудей торкнулась, як вода – весла / як уст – слова. І спогади знесла, / мов сонну хвилю. І подушка змокла» [13, с. 31]. Однак таку слабину ліричний герой дозволяє собі рідко, частіше жене спогади «сперед очей. Із лиць – жалі». У боротьбі зайва сентиментальність може стати на заваді. Але все це живе в нього в серці навіть тоді, коли він опинився по той бік, за гранню. А на межі «сосна стриміє з ночі, ніби щогла», мов вартовий несхибності ліричного героя, символ трагічності часопростору ірреального світу, що завис у небутті. Реальний же світ заселяють мерці, люди з вирваним корінням: «Кругом – мерці. І їхні сні / стримлять, як сосни, сторч» [13, с. 38]. Зате субстанція правічного настільки потужна, що здається реальністю, яку можна відчутти навіть тілом, коли душа «оскліла»: «...та довжиться твоє високе тіло, / мов ажуровий міст – через віки» [13, с. 31]. Іноді правічне говорить вустами матері, відкриваючи об'єктивний погляд на те, що діється, часто через призму давно минулих історичних подій: «...бодай ви пропали, синочки, бодай ви пропали, / бо так не карав нас і лях, бусурмен, бузувір. / І Тясмину тісно од трупу козацького й крові, / і Буг почорнілий загачено трупом людським. / Бодай ви пропали, синочки, були б ви здорові / у пеклі запеклім, у райському раї страшнім» [13, с. 45]. На фоні потоку свідомості ліричного героя поезії реалістичного плану звучать як зойк, як неприкрита істина, і є відкритою кульмінацією палімпсестності.

Окреслена ними картина світу – також оксюморонна. На нашу думку, поява поезій реалістичного плану – не випадкова. Автор ніби звіряє свої думки й міркування з об'єктивним поглядом на світ. Відкритим звертанням до суддів, свого народу маніфестує свої досягнення й прагнення:

Як добре те, що смерті не боюсь я
і не питаю, чи тяжкий мій хрест.
Що перед вами, судді, не клонюся
в передчутті недовідомих верст.
Що жив, любив і не набрався скверни,

Ненависті, прокльону, каяття.

Народе мій, до тебе я ще верну,

Як в смерті обернуся до життя... [13, с. 45]

Такий «маніфест» потрібен й автору, і читачеві. Це теж межа самособоюнаповнення, вихід у реальність, який оголює душу ліричного героя навіть більш відверто, аніж потік свідомості. Це вірші-підсумки й для автора, і для реципієнта. Автор озвучує свою позицію, а манівці інтерпретацій мають змогу вийти на рівну дорогу пошуку. Минуле й майбутнє прокладає дорогу теперішньому. Неперервність істинного буття забезпечує митець, установивши щоглу на човні своєї поезії. Й оксюморонність – це вже не вияв внутрішнього конфлікту, а свідчення, як писав Юнг, зудару архетипу зі свідомістю, що відновлює душевну рівновагу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н. О русских классиках. – М., 1993. – 557 с.
2. Бердяев Н. Философия пола и любви – Спб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 1997. – 224 с.
3. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту. – Видання Українського біблійного товариства, 1993.
4. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.
5. Казимир Эдмид Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М.: Прогресс, 1986. – С. 300–316.
6. Коцюбинська М. Стусове «самособоюнаповнення» // Сучасність. – 1995. – № 6. – С. 137–145.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.. – К: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Сартр Ж. Екзистенціалізм – это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319–344.
9. Стус В. Зимові дерева // Стус В. Твори: В 6-ти тт., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1994. – Т. 1: кн. 1. – С. 42–153.
10. Стус В. Зникоме розцвітання // Стус В. Твори: В 6-ти тт., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1994. – Т. 4. – С. 346–361.
11. Стус В. Листи до друзів та знайомих // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1997. – Т. 6: кн. 2. – 263 с.
12. Стус В. Листи до рідних // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1997. – Т. 6: кн. 1. – 494 с.
13. Стус В. Палімпсести // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1999. – Т. 3: кн. 1. – 486 с.
14. Стус В. Палімпсести // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1999. – Т. 3: кн. 2. – 496 с.
15. Стус В. Переклади // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1998. – Т. 5. – С. 6–191.
16. Стус В. Про поезію Віктора Кордуна // Стус В. Твори: В 6-ти тт., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1994. – Т. 4. – С. 361–368.

17. Стус Д. «Палімпсести» Василя Стуса: творча історія та проблеми тексту // Стус В. Твори: В 6-ти т., 9 кн. – Л.: «Просвіта», 1999. – Т. 3: кн. 1. – С. 5–22.

18. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К.: Видавничий дім «KM Academia», 1993. – 112 с.

19. Шестакова Э. Г. Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков): диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук: 10.01.01 / Донецк, 1999. – 222 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Волокова Тетяна Григорівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: творчість Василя Стуса.

ФЕНОМЕН ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Юлія ГЛАДИР (Кіровоград)

У статті розглядається феномен руху шістдесятників у сучасній літературознавчій інтерпретації. Основна увага зосереджується на питанні чинників формування майбутніх митців та умов реалізації їхнього таланту. Подається тлумачення цього явища різними дослідниками та здійснюється порівняльний аналіз їхніх міркувань. У результаті цього виводиться загальний, найбільш оптимальний погляд на явище шістдесятництва та його роль у культурному розвитку нашого суспільства.

Ключові слова: феномен руху шістдесятників, проблема духовності й мистецтва, епоха «відлиги», зв'язок поколінь, дев'яностники, постмодернізм.

The article deals with the phenomenon of the movement of sixtieth years in a modern study of literature interpretation. Basic attention is concentrated on the question of factors of forming of future artists and terms of realization of their talent. It gives explanation of this phenomenon by different researches and makes the comparative analysis of their reasoning. In the total it forms a general, most optimal opinion as for the phenomenon of sixtieth years and its role in cultural progress of our society.

Key words: the phenomenon of the movement of sixtieth years, problem of spirituality and art, epoch of "thaw", contact of generations, figures of ninetieth years, post-modernism.

Феномен шістдесятництва у вітчизняній та світовій культурі відіграв визначну роль. Молоді творчі особистості, які з'явилися наприкінці 50-х – на початку 60-х років, зарекомендували себе як неповторна плеяда непересічних талантів, небайдужих до громадсько-політичних та культурних проблем рідного народу. Тому й у своїй творчості інтелігенція другої половини ХХ століття бажала охопити максимально можливе коло тем як традиційних, так й абсолютно нових для українського мистецтва.

Темою шістдесятників займається багато вітчизняних дослідників. Достовірністю фактів відзначаються праці самих представників руху 60-х – І. Дзюби, Р. Корогодського та ін. Детально розмірковують над явищем шістдесятництва В. Яременко, М. Мачківський, О. Пахльовська, Л. Тарнашинська, Б. Бердиховська. Проте цілісної розвідки, яка б давала однозначні відповіді хоча б на найголовніші питання, поки що немає.

Виходячи з цього, наше дослідження має на меті зіставити думки провідних учених на феномен 60-х років у дискурсі суміжних епох, аби шляхом узагальнення домогтися певної об'єктивності.

Таким чином, стаття базуватиметься на вирішенні наступних питань: розкриття умов та передумов формування майбутніх митців доби шістдесятництва; виявлення чинників появи в них особливого інтересу до проблем духовності; з'ясування важливості зв'язку між поколіннями попередників та наступників культурних діячів доби «відлиги».

Зараз можна вже погодитися з думкою про те, що «шістдесятництво як історично-культурна модель, а також як міфологема остаточно знайшло своє формування і викінченість наприкінці 90-х років» [15, с. 103]. Проте потужний шлейф недомовок та спотвореного тлумачення й надалі переслідує представників молодого покоління 60-х. Розважливо оцінюючи ситуацію, В. Яременко наважується висловити трохи несподівану, проте справедливую тезу: «Вивчення шістдесятництва ще не відбулося навіть на емпіричному рівні» [21, с. 6].

Пов'язане це, передусім, з неоднозначністю оцінок цього явища та його функції в ході культурно-історичного розвитку. Тому воно містить момент дискусійності, з приводу чого Р. Корогодський пише: «В суспільстві не просто немає одностайної думки щодо ролі шістдесятників у процесі становлення в Україні державності, але не існує спільної думки серед представників різних генерацій на явище шістдесятництва». До того ж критик підмічає важливий момент: «Розбіжні, часом протилежні погляди висловлюють самі шістдесятники» [11, с. 11]. Ще одним боком цієї проблеми, за твердженням О. Зарецького, є неоднорідність шістдесятництва. Основну причину такого стану вчений бачить у тому, що представники молоді інтелігенції діяли індивідуально. Їхня опозиція мала кілька рівнів: «політичний, ідеологічний, національний чи індивідуальний спротив, психологічне несприйняття системи» [8, с. 122]. Проте опору шістдесятництва властива непослідовність. Як зазначає Н. Зборовська, це явище «породило вільнодумство, від якого згодом поступово офіційно відмовлялося» [9, с. 78].

Отже, дискусійність письменництва 60-х років має своє пояснення. Зокрема, Л. Тарнашинська називає такі її причини: «наукова недомовленість, або, кажучи точніше, необ'єктивованість реального явища в його причинно-наслідкових зв'язках, нез'ясованість багатьох понятійних моментів» [17, с. 63]. Разом з тим у невизначеності Б. Бердиховська вбачає доказ важливості цього явища не тільки для нашого минулого, а й для сьогодення: «Наскільки питання про значення покоління шістдесятих років для розвитку інтелектуального життя залишається дискусійним (...), настільки безсумнівною є їхня заслуга у збереженні української національної ідеї, яку вони пронесли крізь важкі роки так званого застою до нашої сучасності» [2, с. 11]. Полярність бачення шістдесятництва

Л. Тарнашинська аргументує ще одним важливим моментом: «Без цього дискусійного дискурсу у просторі «пост» неможливо збагнути всю складність цього явища, яке, самоіфологізувавшись, мусить пройти й певний етап деміфологізації, аби нарешті було знайдено правильну «оптику» його оцінювання у постмодерному прочитанні» [17, с. 63]. Саме в дискутуванні дослідниця бачить перспективи розв'язання різних недомовок та загадок доби «відлиги», а найголовніше – можливість відшукати оптимальні способи тлумачення явища шістдесятництва з позицій сучасної критики.

Осягнення його варто почати, насамперед, з визначення, яке дають рухові інтелігенції 60-х різні дослідники. Зокрема, М. Мачківський формулює таку дефініцію: «Шістдесятництво» – це моноліт, хоча й рухливий, неоднозначний, і аж ніяк не постмодернізм чи післямодернізм (...). Це – назва літературного процесу, що не вимірюється одним десятиріччям» [14, с. 5]. Подібну, проте більш деталізовану, думку з цього приводу висловлює В. Яременко: «Шістдесятництво – це рух творчої інтелігенції, (...). Його не можна ототожнювати з десятиліттями літературного процесу. Шістдесятники – це не всі, хто брав участь у літпроцесі у 60-х роках, а тільки ті, хто засвідчив опозиційне ставлення до комуністичної системи». (...). Шістдесятництво (...) – українська форма світового антикомуністичного руху» [20, с. 6].

Існують також інші аспекти висвітлення цього явища. Так, Т. Масловська визначає його як «певний соціально-психологічний тип свідомості (і поведінки, чину), властивий певній частині суспільства, особливо інтелігенції» [12, с. 33]. Л. Медвідь подає дефініцію когорти митців 60-х, характеризуючи їхній феномен як «певну месійну модель сучасного часопростору, яка досі впливає на політичний та культурний розвиток держави» [15, с. 107]. Достойне визначення шістдесятництва з позицій служіння мистецтву, на нашу думку, дає О. Пахльовська: «Шістдесятництво не є літературною школою чи мистецьким напрямком. (...) Шістдесятництво є філософським феноменом, і як таке є новим відліком часу інтелектуальної історії України» [16, с. 70].

Ще одним вагомим аспектом проблеми шістдесятництва є поділ його на групи. М. Мачківський класифікує інтелігенцію за формальною ознакою її мистецького спрямування: «Є два крила шістдесятництва – формотворче і традиційне». До першого належать І. Драч, М. Вінграновський та ін. До другого – Д. Павличко, Л. Костенко і т. д. Дослідник розмежовує ці два спрямування за ознакою неповторності, стверджуючи, що «ця неповторність у тих зовнішня, а в тих – внутрішня» [4, с. 5]. А. Дністровий за основу своєї класифікації бере зміст як критерій творчості, поділяючи діячів другої половини ХХ століття на «дві протилежні за ідейно-естетичним і світоглядним наповненням лінії». Перша з них – це «шістдесятництво масове, «низьке», народоцентричне». Сюди автор

відносить І. Драча, Д. Павличка та ін. Другу лінію дослідник називає «високим», елітарним, мистецьким» шістдесятництвом. До цієї групи він зараховує передусім Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Стуса [6, с. 18].

Виникнення та подальший розвиток шістдесятництва породжує проблему з'ясування хронологічних меж, у яких умістився цей рух. За словами Л. Тарнашинської, «сучасне літературознавство досі не може визначитися з часовими рамками (...) шістдесятництва: наскільки тривалим за хронологічною протяглістю було це явище?». Проте авторка все-таки послуговується загальним підсумком поглядів учених на цю проблему, стверджуючи, що «більшість дослідників схильна вважати, що шістдесятництво визначається періодом 1960–1963 рр., оскільки далі почалися ідеологічні нагінки й потужний вихлюп свіжих мистецьких сил, по суті, було загнано в андеграунд» [17, с. 60]. М. Мачківський відкрито заперечує подібні погляди про те, що шістдесятництво вичерпало себе до 1965 року [13, с. 5]. Хоча найбільш справедливо, на наш погляд, починати відлік руху 60-х років кінцем 50-х, коли, як згадують сучасники появи шістдесятництва, вийшли друком перші поетичні збірки Л. Костенко, І. Драча та ін. Тому вважаємо найдоцільнішим судження В. Яременка: «Шістдесятники (...) – це покоління, народжене в 30-х роках ХХ ст. (1930–1939), яке заявило про себе як нова творча й ідеологічна сила в шістдесятих роках (1960–1969) і засвідчило свою опозиційність до усталених тоталітарною системою норм літературно-мистецького життя» [20, с. 6]. Тобто саме придушення зовнішнього вияву протесту ще не можна вважати аргументом на користь зникнення шістдесятників з поля зору. Подібні методи не змогли б вплинути на молодих митців, що тільки-но з'явилися на горизонті суспільного та літературного життя й прагнули будь-що утвердитися у власній позиції.

Процес формування такого чіткого світогляду шістдесятництва досить довгий, проте цілком закономірний. Передували йому певні суспільно-політичні умови, які разом із чинниками формування майбутніх борців за народні цінності сполучилися у вибухову суміш незламного патріотизму й величної творчості. Насамперед, важко не погодитися зі словами В. Гюго про те, що «більшість великих людей народжуються в моменти особливого піднесення народних мас (...). І якщо подивитися, якою була доля цих великих людей, вони постануть перед нами бідними і вимученими бурхливим життям» [4, с. 72]. Так було і з шістдесятниками, щодо народження яких І. Дзюба наводить цінні міркування: «Дивовижний генетичний вибух – немовби українська земля поспішала народити нові таланти на зміну масово страченим; немовби народ рятував себе біологічно після геноциду 1932 – 1933 років і після винищення культури в 1930-ті роки» [5, с. 6]. Адже дійсно саме в ті моменти, коли життя вимагає таких особистостей, вони з'являються, аби врятувати суспільство від поступового опускання в пірву бездуховності й хаосу.

Тому на першому плані для шістдесятників стояли неперехідні людські цінності. Надмірний інтерес діячів 60-х років до проблем духовності й мистецтва В. Іванисенко тлумачить через важливий аргумент їхньої територіально-географічної належності: «Ідеї шістдесятництва зародилися, зійшли й заврунилися не на міських асфальтах, а на сільському чорноземі, де люди ще не забули рідне слово і не соромились його, сприймали нелукаво життя по-своєму, по-українському» [10, с. 95]. Справді, якщо поглянути на історію самої лише української літератури збоку, то можна переконатися в тому, що переважна більшість наших поетів і письменників походить родом із сільської місцевості. І велику роль тут відіграє той факт, що саме в умовах безпосереднього спілкування з природою чутлива душа потенційної творчої особистості отримує все, що їй необхідно для повноцінного розвитку своїх здібностей, які переростають у талант.

Крім того, можна виявити ще одну не менш важливу причину, яку проникливо пояснює І. Дзюба: «Покоління майбутніх «шістдесятників» (...), переживши на самому початку свого життя глобальну катастрофу і глибоке всенародне збурення, якими стала війна, та будучи причетним до надзвичайного загальнонародного напруження післявоєнної відбудови, (...) немовби психологічно було забезпечене здатністю до масштабних соціальних переживань» [5, с. 7]. Воєнне та повоєнне дитинство змушувало розв'язувати дорослі проблеми, тому й стало причиною ще однієї суттєвої рисі, яку підмічає В. Іванисенко: «Впадає у вічі, що плем'я шістдесятників не знало творчої молодості, воно «перескочило» через роки, відведені письменникові для ідейного і мистецького виростання та громадянського гарту» [10, с. 99]. Таким чином, факт стрімкого духовного зростання разом з особливою чутливістю, закладеною від природи в душах геніїв, та незборимою жагою пізнання нового, утворює комплекс чинників, які сформували цілісні творчі особистості 60-х років.

Проте, крім факторів впливу на розвиток таланту, необхідні належні умови для його реалізації. Створені вони були короткочасним періодом «відлиги» після смерті Сталіна. Завдяки цьому часові шістдесятники отримали невеличкий шанс, що став безпосередньою причиною їхньої появи в суспільно-історичному просторі, – потішитися так званою «ілюзією свободи слова» [3, с. 16]. До того ж Б. Бердиховська називає ще один вагомий чинник реалізації творчого потенціалу революціонерів мистецтва: «Звичайно, той факт, що спочатку молоді мали відносно багато творчої свободи, був наслідком не лише сприятливого політичного клімату, а й того, що їх підтримувало старше покоління – ті, кому доля української культури не була байдужою» [2, с. 3]. На перших порах не обходилося без суперечок, непорозумінь, конкуренції, що все-таки існувала й пізніше. Однак усвідомлення нерозривного зв'язку генерацій було неминучим. До того ж досить слушно уточнює спрямування шістдесятників В. Дончик: «В талановитих поетів молодого покоління немає спроб протиставити себе

старшим, а є полеміка, є виступ проти інерції поетичної думки, закостенілості, ілюстративно-кон'юнктурного віршоробства» [7, с. 10, 11]. Тобто шістдесятництво стало достойним нащадком літературної справи. Своєю творчою діяльністю молоді митці розбавили високу концентрацію заангажованості радянської літератури. Крім того, вони нагадали старшому поколінню такий забутий смак свободи творчості. За словами О. Пахльовської, «питання свободи художника – ровесник мистецтва» [16, с. 75]. По-різному складалася доля як першого, так відповідно й останнього, проте єдність і гармонія цих двох категорій – безсумнівна аксіома, що була відкинута за радянської доби. І саме творці 60-х років минулого століття повернули її до життя. Тому, всупереч дикій політичній ситуації, старше покоління письменників не могло не сприйняти тієї генерації, що виросла йому достойною зміною.

Крім досягнень та невдач своїх старших сучасників, молоді творчі особистості формувалися на кращих зразках вітчизняної та зарубіжної літератури й мистецтва. Поряд із минулими здобутками історичного розвитку української літератури когорта нових митців увібрала в себе потужний струмінь творчості доби «Розстріляного відродження». Влучно порівнює особливості 20-х та 60-х років Н. Зборовська: «Незважаючи на те, що в суспільстві не було визнано самоцінної вартості мистецтва поза політикою та ідеологією (...), однак дух експериментаторства епохи «Розстріляного відродження» так чи інак впливав на естетичні пошуки нового покоління» [9, с. 78]. Тенденцію розвитку шістдесятництва поглиблює й О. Пахльовська, стверджуючи, що воно «народжувалось як новітнє відображення культурного синтезу 20-х років і як вияв іманентної енергії оновлення. Шістдесятники інтегрували естетичний час українського модернізму 20-х в українську культуру 60-х, відтворивши динаміку літератури художнього експерименту» [16, с. 75].

На основі визначених джерел і сформувалася мистецька концепція світогляду нової генерації митців, яка ґрунтується на переосмислених людських цінностях, затьмарених та спотворених комуністичними імперативами. За словами О. Пахльовської, «шістдесятники побачили любов і творчість – дві могутні стихії комунікації – у світлі кінечності людського буття» [16, с. 73]. Крім того, ще однією складовою світобачення митців періоду «відлиги» дослідниця визначає любов до Батьківщини, яка «була свідомою, а відтак і критичною» [16, с. 74]. Це суттєве спостереження свідчить про об'єктивність вираження патріотичного почуття в шістдесятників, що однаково справедливо та доцільно виражали як захоплення та замилювання рідним краєм, так і жорсткий осуд непривабливих ментальних рис українців. Як зазначає Я. Васишин, «романтикам другої половини 60-х оборона честі й гідності відкрила просту істину: людина нового часу – національна» [3, с. 16]. У свою чергу О. Пахльовська стверджує, що «генетичний код нової України був

створений шістдесятниками, які сублімували автентичні риси елітарної та європоцентричної природи модерної української культури» [16, с. 65]. До того ж новаторське переосмислення шістдесятниками вічних цінностей та повернення їх до життя, а також інтеграція зарубіжного та вітчизняного мистецького досвіду відбувалося так само і всупереч тим несприятливим обставинам, які затьмарювали собою прагнення до високого, прекрасного. Як слушно підмічає В. Дончик, «у суспільстві починалася фетишизація НТР, назрівала загроза технократично-споживацьких настроїв, а поет, з його чуттям вічного, нетлінного й минушого, привертав нашу увагу до того, без чого людина черстве – до сердечності, поетичності сприймання, гармонії красивого і корисного, (...) утверджував духовне здоров'я народу, цілющу силу краси, роль мистецтва у світі» [7, с. 6]. Тобто бачимо, наскільки вагомим було значення поезії в тяжких умовах тиску, з одного боку, влади, з іншого – стрімкої технізації та автоматизації людського життя.

Саме дихотомія «митець – народ» породжує опозицію «митець – влада» у творчості шістдесятників. Важко не погодитися зі словами В. Іванисенка: «Будь-яке тоталітарне суспільство неспроможне створювати справжні мистецькі цінності, оскільки воно сповідує фальшиві ідеї, а тому несумісне з художньою правдою. Його доля – сирій примітив, інтелектуальна убогість, брак художньої уяви, стандарт і примусовість мислі» [10, с. 97]. Натомість науковець називає таке поняття, як «щирість художника», що «тракувалася тоді як замах на головний постулат соцреалізму – партійність літератури». До того ж «питання про щирість художника мало неминуче перерости в питання про незалежність творчої особистості, про свободу творчості» [10, с. 98]. Саме змога творити вільно й стала ключовим аспектом тогочасного мистецтва. Л. Медвідь з приводу цього стверджує, що «значна частина інтелігенції (...), добре усвідомлюючи несправедливість політичної системи, часто виявляла свою реакцію у відвертому або прихованому невдоволенні деякими елементами в культурній поведінці, а саме: неможливістю творити те, що хотілося б» [15, с. 120]. Подібну думку про діячів 60-х та їхніх старших сучасників висловлює й Т. Масловська, зазначаючи, що «їх, людей різних поколінь, єднало категоричне неприйняття тотального одержавлення духовного життя, уніфікаційних тенденцій у художньо-світоглядній сфері, прагнення відстояти право митця на творче самовираження» [12, с. 37].

Виходячи з цього, творчій особистості періоду «відлиги» можна дати загальну характеристику. Згідно з баченням О. Пахльовської, це «митець зі своїм безжалісним розумінням реальності», який часто фігурує у доробку шістдесятників як індикатор внутрішнього світосприйняття кожного з представників тогочасного мистецтва. Загалом же героїв творчості молодого покоління дослідниця називає людьми «катарсисної і перетворюючої енергії» [16, с. 73]. Адже ці особистості відкривали для себе

новий світ, неповторність якого вони усвідомлювали, очищуючись тим самим від негативів реального буття.

Однак у цілому складна переломна епоха «відлиги» має завдячувати когорті талановитих митців тим, що вони «зв'язали воєдино розірваний час української культури. Шістдесятники відновили комунікативну функцію культури завдяки новій ролі Слова» [16, с. 73]. Тобто, можна сказати, культурні діячі 60-х років поєднали розірвані цінності, а разом з тим – і сусідні своєму поколінню. Саме тому концепт мистецтва набув нового сенсу не тільки в самих шістдесятників, а й у старших побратимів по перу, які під тиском влади вже почали втрачати віру у звичайну красу як предмет творчості, у можливість свободи слова. Крім того, рух 60-х років відкрив нові перспективи для його наступників. Хоча з приводу цього також існує багато різних, часом діаметрально протилежних поглядів.

Зв'язок покоління шістдесятників із так званими дев'ятдесятниками (або дев'яностниками) є вагомим етапом безперервного розвитку історії вітчизняного письменства. Влучну характеристику процесу формування новітньої української літератури дає Л. Медвідь: «Покоління 80-х–90-х років, покоління, яке значною мірою сформувалося під впливом саме шістдесятників, але шукало цілком відмінних і новіших форм мистецького, літературного втілення» [15, с. 116]. Саме тому й виникає проблема розходження поглядів на літературу та мистецтво загалом у світоглядних орієнтирах двох мистецьких ланок. А. Дністровий щодо наступників шістдесятництва зазначає: «Їхній [дев'ятдесятників. – Ю. Г.] час триває у відсутності будь-яких векторів, спрямованих на усупільнення. Бути чи не бути – вочевидь не це є основним завданням» [6, с. 20]. О. Пахльовська також чітко розмежовує трактування гамлетівської дилеми буття для представників поколінь 60-х та 90-х років: «Шістдесятники відтворили і захистили категорію *«бути»* як підвалину культури. Їхні наступники замінили категорію *«бути»* категорією *«здаватися»* [16, с. 77]. У цьому ракурсі дослідниця формулює проблему моральної прірви між двома поколіннями, яка посилюється ще одним фактом: «Шістдесятництво було виявом волі до життя в умовах смерті особистості і мистецтва. У постмодернізмі ж воля до життя носить швидше інстинктуально біологічний характер» [16, с. 79]. Отже, бачимо парадоксальну формулу 60-х років – інстинктивна боротьба за життя в атмосфері смерті й сучасну контрастну до неї – свідомо покора духовній загибелі за сприятливих умов існування. Тому, вдаючись до порівняння останніх трьох ключових епох українського культурного життя, В. Яременко виносить вердикт сучасності: «Було розстріляне літературне відродження, було задушене духовне відродження, а постмодернізм – це духовне самознищення» [21, с. 6]. Тобто бачимо ті ж самі докази процесу знецінення, пониження мистецтва, який І. Шпиталь називає *«бульваризацією духовності»* [19, с. 113].

Очевидно, причиною всьому є наша власне українська ментальна риса – лінощі, бездіяльність. До того ж справедливим буде твердження про те, що «перший противник нового мистецтва і нових форм життя – це соціальна байдужість, егоцентризм особистості, яка святкує історичне звільнення від контролю держави і відмовилася від усіх обов'язків перед суспільством» [18, с. 413]. Загалом уже власне виникнення явища постмодернізму має в собі деструктивне для повноцінного розвитку мистецтва підґрунтя. Оскільки цьому передувало «поглиблення кризи суспільної та пов'язаної з нею художньої свідомості й ті специфічні форми, яких вона набула в середині 60-х – на початку 80-х років» [18, с. 384, 385]. В Україні відродити поступовий занепад моральних та духовних цінностей не змогло навіть шістдесятництво. Його наступники ввібрали в себе більше негативних, чужих для мистецтва концепцій. Тому, незважаючи на прагнення своїх попередників, вони не змогли гідно продовжити їхню справу.

Порівнюючи творчість українських постмодерністів із мистецькою спадщиною шістдесятників, А. Дністровий у творчих шуканнях дев'ятдесятників спостерігає факт того, що в них «стагнація переважає над динамікою» [6, с. 20], яка була властива руху опору культурних діячів періоду «відлиги». Це ж помічає й О. Пахльовська: «Якщо в «заборонені» 60-ті письменник ішов «проти течії», то в «дозволені» 90-ті він плине за течією зовнішніх диктатів» [16, с. 80]. Як конкретизує дослідниця, «підрежимний письменник запобігав перед партією, а сьогочасний змушений запобігати перед читачем і залежати від його культурного рівня, а не навпаки» [16, с. 80]. Ця проблема породжує виникнення масової культури та відповідно літератури.

Тому, за словами В. Іванисенка, «значення громадянського і творчого подвигу славної когорти шістдесятників з плином років не применшується, а у зв'язку з нинішніми складними процесами у літературі й суспільстві набуває нових аспектів» [10, с. 94]. Актуальність шістдесятництва полягає в тому, що його представники й до сьогодні продовжують свою діяльність як суспільно-політичну, так і літературно-мистецьку. Вартою уваги є позиція Л. Медвідь, яка вкладає в проблему шістдесятників аспект міфологічності. Дослідниця зазначає: «Гуманістична (також гуманітарна) філософська підстава діяльності шістдесятників вичерпала себе. Ось чому нам доводиться говорити про момент міфологічної сутності цього явища. Шістдесятники запропонували суспільству «доктрину», побудовану на ідеалах 60-х років, яка не змогла спрацювати в умовах нових історичних реалій» [15, с. 111]. А проблема полягає в тому, що «легендарне покоління» не визнає вичерпаності власного міфу, водночас – не витворює нових конструктивних ідей на майбутнє» [15, с. 123].

Але, безумовно, позитивні аспекти шістдесятництва закладені в результаті, якого було досягнуто. А саме: «шістдесятники ніби завершили

оформлення й утвердження (як колись це зробив Іван Котляревський) нової української літератури ХХ століття» [1, с. 6]. І в цьому полягає високий сенс їхньої діяльності. Подібну думку висловлює й Л. Медвідь: «Шістдесятники, хоч і не змогли довести свою «культурну революцію» до кінця, все ж передали наступним творчим поколінням ідеї, новаторські форми, без яких подальша еволюція була б неможлива» [15, с. 110]. Тобто як свого часу література після Котляревського отримала великий стимул активно розвиватися в майбутньому, так і постшістдесятницьке мистецтво здобуло новий поштовх руху в новому напрямку.

Отже, переконуємося в тому, що феномен інтелігенції 60-х років минулого століття ще й досі не втрачає своєї актуальності. Активний аналіз того чи іншого аспекту цього явища просуває сучасну літературознавчу думку в потрібному напрямку, що із часом поступово набуде ознак об'єктивності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Батьки і діти. А що онуки: Шістдесятництво: міф, інтелектуальне самовиявлення, фундамент незалежності // *Голос України*. – 2000. –
2. 1 квітня. – С. 6 – 7.
3. Бердиховська Б. Шістдесятники – бунт покоління / Б. Бердиховська // *Українська мова та література*. – 2006. – №14 – 15. – С. 3 – 11.
4. Василичин Я. Домінанта національного в боротьбі шістдесятників / Я. Василичин // *Дивослово*. – 2003. – №12. – С. 16 – 17.
5. Гюго В. О гении / *Зарубежная литература XIX века: Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. пособие*. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 70 – 72.
6. Дзюба І. «Народжуйте себе допоки світу...» // Драч І. Ф. Берло: Книга поезій / І. Дзюба [авт. передм.]. – К.: Грамота, 2007. – С. 5 – 26.
7. Дністровий А. «Шістдесятники» – «дев'ятдесятники»: тяглість, розриви, конфронтація? / А. Дністровий // *Критика*. – 2001. – №10. – С. 18 – 20.
8. Дончик В. Г. Поступ і суперечності // *Діалектика художнього пошуку (літературний процес 60 – 80-х років)* / В. Дончик. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 3–20.
9. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР / О. Зарецький // *Сучасність*. – 1995. – №4. – С. 113 – 125.
10. Зборовська Н. Шістдесятники / Н. Зборовська // *Слово і час*. – 1999. – №1. – С. 74 – 80.
11. Іванисенко В. Животрепетна наша історія. Шістдесятництво: родовід і доба / В. Іванисенко // *Київ*. – 1998. – №1 – 2. – С. 94 – 100.
12. Корогодський Р. Хто є шістдесятниками? / Р. Корогодський // *Українська мова та література*. – 2002. – №35. – С. 11.
13. Масловська Т. Ще раз про шістдесятництво / Т. Масловська // *Слово і час*. – 1999. – №11. – С. 33–37.
14. Мачківський М. Згадаймо всіх поіменно!: Надто цікаве явище – українське літературне шістдесятництво / М. Мачківський // *Літературна Україна*. – 2008. – 13 листопада. – С. 5.
15. Мачківський М. Згадаймо всіх поіменно!: Надто цікаве явище – українське літературне шістдесятництво / М. Мачківський // *Літературна Україна*. – 2008. – 20 листопада. – С. 5.

16. Медвідь Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору / Л. Медвідь // Молода нація. Альманах. – 2000. – №3. – С. 103 – 124.
17. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – №4. – С. 65 – 84.
18. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – №3. – С. 59–71.
19. Теория литературы: в 4 т. – М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001– . –
20. Том IV: литературный процесс. – 2001. – 624 с.
21. Шпиталь І. Духовна окраса нації: слово о полку шістдесятників / І. Шпиталь // Дніпро. – 2005. – №11 12. – С. 111 – 116.
22. Яременко В. Задушене відродження в історії і в сучасності / В. Яременко // Літературна Україна. – 2009. – 23 квітня. – С. 6.
23. Яременко В. Задушене відродження в історії і в сучасності / В. Яременко // Літературна Україна. – 2009. – 21 травня. – С. 6.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

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

КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ Є. МАЛАНЮКА

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

Стаття знайомить з історією розробки Є.Маланюком проблеми створення оригінальної концепції розвитку української літератури. Окреслено підходи автора до періодизації явищ (принцип історизму, міра вияву національного в політиці та культурі, антитеза Захід – Схід, ментальне протистояння «шевченківського духу» та «гоголівського двоєдушія»).

Ключові слова: концепція, історія літератури, естетика, історизм, ментальність.

The article presents the history of working out of creation problem of the original concept of the Ukrainian literature development by E. Malanjk. The author's approaches to periodization of the phenomena (the principle of historicism, the display measure of national in the policy and culture, the antithesis the West – the East, the mental opposition «Shevchenko's spirit» and «Gogol's duplicity») are outlined.

Key words: the concept, history of literature, aesthetics, historicism, mentality.

Проблема розробки концепції історії розвитку літератури завжди є актуальною в літературознавстві. Змінюються ідеології, світоглядні парадигми та філософські методи й підходи у вивченні естетичних явищ, зрештою, змінюється суспільство й людина. 30–40-і рр. ХХ ст. є знаменними у виробленні двох основних принципів історичної періодизації української літератури, які залишаються провідним і в сучасній науковій думці. Це естетичний принцип (нові естетичні пріоритети й відповідна зміна стилів) і принцип взаємозв'язку соціально-політичних умов існування народу та його культури. Перше повноцінне й послідовне застосування ці принципи знайшли у практиці створення історій розвитку української

літератури в 30–40-х рр. ХХ ст. в діаспорному і материковому літературознавстві. Естетичний принцип як основи періодизації художніх явищ застосував М. Гнатишак («Історія української літератури» (книга I), опублікована в Празі 1941 року. Продовжив і сповна реалізував задумане дослідником 1942 року інший учений-емігрант – Д. Чижевський). Другий принцип активно застосовувався в т.зв. пролетарському літературознавстві (В. Коряк, Ф. Якубовський, Б. Коваленко, С. Щупак та інші).

У цьому аспекті привертає увага спроба створення Є. Маланюком оригінальної концепції історії української літератури, яка досі, незважаючи на особливий інтерес до літературознавчої практики «імператора залізних строф» (праці Л. Куценка [1], Л. Омельчук [6, 7], Б. Синевич [8, 9]), не була предметом спеціальних наукових розвідок. Не претендуючи на вичерпність висновків, ставимо перед собою мету насамперед ознайомити загал із особливим поглядом Є.Маланюка на розвиток української літератури (культури), визначити, окреслити й охарактеризувати його підходи до періодизації естетичних явищ, описати «матрицю» оцінки автором художніх явищ певного історичного періоду.

У доробкові Є. Маланюка міститься симптоматично реалізований масштабний задум історико-літературознавчого характеру, який зародився в автора на початку 1930-х років: написати історію української літератури. 1934 року ним на II науковому з'їзді української еміграції була виголошена доповідь «Спроба періодизації історії української літератури». Виходячи із запису в нотатнику, автор головним принципом осмислення літературних явищ обрав принцип взаємозв'язку літератури, політичних орієнтирів суспільства та його ментальних (духовних) інтенцій:

План

Історії Літератури

Культура і політика

I. Література Київської Доби.

II. Література Литовської Доби.

III. Література ХІХ століття.

IV. Література ХХ століття [2, с.52].

Нижче автор подає деталізацію персоналій доби модернізму:

План

Історія літератури

IV ч. «Модерн».

Леся Українка і Винниченко

Стефаник

Тичина

Липа, Ольжич

Включити [нрзб.]

Рильський і пушкінізм

«Літературний Київ» [2, с. 52].

Упадає в око близькість підходу Є. Маланюка до типології літературних явищ і практикованого того часу в радянському українському

літературознавстві принципу співвіднесення мистецького явища з певною соціально-економічною формацією. В. Коряк у «Нарисах історії української літератури» (1925) зазначав, що зміна літературних течій має подаватися відповідно до змін «матеріальної бази кожної ідеології, залежно від пануючої форми господарчої діяльності, яка зрештою зумовлює певні ідеологічні надбудови і зокрема певний стиль у мистецтві» [5, с. 179]. Безумовно, така примітивізація підходів до класифікації літературних явищ була чужою Є. Маланюкові, проте головною засадою його концепції був зв'язок політичного самовираження народу певного періоду й літературний продукт, який творився у цей час. Йдеться про зв'язок **міри вияву національного** в політиці та ментальності (самостійництво, рух до державництва) і його реалізація в мистецтві.

Свій задум періодизації української літератури Є. Маланюк виклав реферативно в публікації 1932 року в «Літературно-науковому віснику» праці «Українська література у світлі сучасності». Дослідник робить спробу системно осмислити явища української літератури й пов'язує її розвиток із певними суспільно-політичними умовами: «Найбільш характеристична прикмета нашої літератури, – зазначає автор, – це її історична фрагментарність... наша література більш уявляла собою ряд особистостей (рідко – плеяд), аніж ту сталу організовану чинність народу, що її називаємо літературою, розуміється причина цього є дуже проста: яким би потенціально потужним й не були духовні, а зокрема мистецькі сили народу, все ж їх наочний вияв, їх *матеріалізація залежить від об'єктивно-політичних умов, в яких даний народ перебуває*» [4, с. 274] (курсив наш – О. Г.). На його думку, історія української літератури має такі «фрагменти»: варяго-візантійський період, який співвідноситься з добою державності Київської Русі; козацький; ХІХ століття й ХХ. Ведучи мову про особливості розвитку мистецтва слова в І період, Є. Маланюк акцентує увагу на домінуванні еллінізму в політиці та мистецтві: література й духовність формувалася «під теплим подувом еллінського Півдня» [4, с. 275]. Це була своєрідна елліно-візантійська культура (риси: естетизм, філософічність, мрійництво, ідеалізм, індивідуалізм), яка зазнала поразку в зіткненні зі Сходом. Варто відзначити, що автор концепції застосовує вже апробовану в поезії та есеїстиці ідеологему (сказати б, авторську міфологему) Схід – Захід, де захід – це елітарність, філософічність, організованість, плекання культури, духовність, лицарство, освіта; схід – руйнівна стихійна сила, «азіатчина», існування і взаємини із зовнішнім світом якої визначаються інстинктами завойовників, жорстокістю, деконструкцією*.

* Примітка. Є. Маланюк антитезу Схід – Захід використовує для опису протилежних культурних і ментальних парадигм, презентованих у світовій історії (руйнування – консолідація, стихійність – організованість, варварство – аристократизм і т.д.). Автор розглядає історію людства, його культурних форм як результат протистояння цих двох форм духовності.

Фатальна боротьба Сходу і Заходу, якою позначена культура та свідомість українця XIII–XV століття, «проросла» дивовижною властивістю української психіки – «бароковістю» [4, с. 275] – такою собі «недовершеною готикою» (у метафоріці Є. Маланюка «готика» – символ державності, чинності, філософічності мислення, духовності, зразком яких була середньовічна культура Європи). Українська чинність цього періоду – це, на думку Є. Маланюка, перекотиполе – козацтво й запорізьтво. Втім згодом «дух Заходу просякає життя»: підноситься вартість людської особистості, суспільство «жадібно поглинає освіту», латина стає мовою освіченого Києва, стабілізується церква. Цей час розквіту української чинності (державності) завершується трагедією Хмельниччини та «похмуро романтичним вечором Мазепи».

Є. Маланюк здобутки української культури цього періоду називає ренесансними й пов’язує за такими подіями: повернення до культурного обігу Аристотеля і Вергілія, Петрарки і Бекона, Еразма і Декарта, Ляйбніца і німецької містики; роботи З.Копистенського «Россія», постатями Зизанія, Петра Могили, Кирила Транквіліона, Голятовського, Барановича, Беринди, Феофана Прокоповича [4, с. 276]. Але, на жаль, в умовах політичного безсилля та непевності наука і культура набувають обрисів «схоластики» й характеризуються «одірваністю від народу». Отже, саме в цей час закладаються, на думку дослідника, *умови національного самозбереження нації – посилюється історизм наукового та літературного пошуків*. Віянням піднесення національного духу (для автора праці цей дух ідентифікувався із потугами державності, мілітарності й асоціативно співвідносився із «духом антики» – своєрідним золотим віком буття народу) стала творчість Г. Сковороди – зразок літератури та літературно-філософської думки європейського гатунку. Ця ж «антика» оживала й у травестованій «Енеїді» І.Котляревського, що свідчило про безупинний рух народу до своєї національної самоідентифікації та формуванні національної самосвідомості.

Інтенсивний розвиток ця тенденція набуває в час приходу в літературу М. Гоголя та Т. Шевченка. В ідейно-естетичному просторі їхніх творів вона набуває специфічних виявів і відповідно впливала на культурний і духовний простори народу, виконувала формотворчі функції національної свідомості.

Ведучи розмову про М. Гоголя, Є. Маланюк звертається до вже виведеної і вивіреної логічної схеми духовного «малоросійства» письменника, його розкладального для української душі впливу. Але при цьому автор усвідомлює, що М. Гоголь і сам був продуктом епохи отруєння національної душі імперськими міфами. Наслідком цього було те, що представник еліти переживає трагічне роздвоєння, відходить від Батьківщини й мученицьки переживає цей духовний розрив, кидається в пошук «батьківщини душі» і зрештою, нищить російську літературу –

донора, отруюючи й українську душу: «Гоголь – нащадок козацької старшини...остаточно пориває з батьківщиною на те, щоб «всево себя умертвівши» ... служити імперії, в якій бачив фантом вигаданої «Руси». Природа тяжко покарала за ці експерименти і Гоголя, і Росію: Росію, літературу якої – перед тим сонячну, пушкінську, – Гоголь отруїв трупним ядом своєї «умертвльонної душі». Він символізував остаточне втягнення української шляхетської інтелігенції Петербургом. Символізував операцію обезголовлення народу смертельною механікою невдалої імперії» [4, с. 278]. Є. Маланюк говорить також про специфічний гоголівський тип, який усимволізував «самоотверженність малоросійську», котра заступила «черкаську шатость».

На противагу М. Гоголю, Т. Шевченко став творцем акумульованої енергії відродження нації, репрезентував у своїй творчості істинно історизм «антики». Завдяки його появі в духовному просторі українського народу відбулася консолідація народу, витворення еліти – носія нового типу мислення – державницького, його поезія засвідчила внутрішньою суцільністю нації, її не смертельністю [4, с. 278].

Таким чином, Є.Маланюк, *торкаючись питань власне літературознавчого, історико-літературного порядку, тісно пов'язував їх з проблемами етнопсихології та культурософії українського народу.*

Вибудовуючи свою парадигму осмислення історичного процесу існування української літератури, дослідник, послуговуючись *оригінальною концепцією існування в культурі (літературі) геніїв і талановитих*, дає характеристики й визначає причини недореалізованості таких митців

XIX століття, як П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, В. Стефаник та ін. Їх автор називає «рядовими робітниками літератури», письменниками «з рисами геніальності, або – недорозцвілих геніїв» [4, с.278]. Осмислюючи їхні долі й причини «недорозцвілості», автор актуалізує низку питань культурософського та психологічного характеру, проблем національного розвитку, які стали на перешкоді повноцінній самореалізації цих художників слова. Серед головних проблем буття національної літератури й духовних провідників народу-письменників Є. Маланюк називає: проблему «пошматованості національної психології»; віковічну «потребу наповнити пустелю нашої культури всебічно, тим то й були вони людьми-академіями» [4, с. 279], проблему «біографічної комплікації» (прикладом була Леся Українка, котра, на думку автора, ніколи не піднялася до рівня національного митця, якби не драма особистого характеру), «відсутність суспільства» (усамітненість митця, відсутність можливості «приходу» до свого читача), і зрештою, відсутність меценатства як інституту підтримки національної культури і літератури. Усі ці питання були близькі Є.Маланюкові-поетові: у «Нотатниках» знаходимо його роздуми про елітарність митця для українського суспільства, вимушеність переходу письменника в іншу літературу через брак можливостей творчої

самореалізації в національній, відсутність «дідичів»-меценатів, які забезпечували б свободу творчої самореалізації і т.д. [4, с.78, с.86, с. 105–106]

Картина розвитку літератури ХІХ століття у праці Є.Маланюка багата на авторські спостереження, узагальнення, формулювання та виведення формул буття української літератури. Така ґрунтовна аналітична робота забезпечила адекватний підхід до осмислення сучасного Маланюкові літературного процесу й забезпечила завдяки виробленій схемі, парадигмі та риторики системність осмислення художніх явищ 20–30-х років ХХ століття.

У роздумах про сучасний літпроцес Є.Маланюк дотримується обраної лінії розгляду естетичних явищ у зв'язку з історичними та політичними перипетіями буття нації. Це осмислення збагачується й дисциплінується накладанням на прояви художньої свідомості типології психотипів митців, розробленої автором («гоголівський комплекс» і «Шевченкова вулканічна енергія», геній і талановитий).

Об'єктами своїх спостережень та аналітичних узагальнень Є. Маланюк обирає індивідуальний вияв таланту (П.Тичина) й колективний вияв літературних практик (культурне протистояння Києва і Харкова).

Роздумуючи над «Сонячними кларнетами», зокрема над «Золотим гомоном», над «Плугом» П. Тичини, Є. Маланюк констатує потужний вияв колективного підсвідомого в ліриці митця, яке, реалізувавшись через слово, констатувало процес переходу народу в націю. Як зазначалося вище, у маланюковій концепції літературного процесу **вагоме значення має критерій історизму літературних явищ**, їхнього тісного зв'язку з процесами становлення нації, національної самосвідомості. З цієї ж позиції оцінювалася й творчість П. Тичини (власне саме через цю історичну значущість для становлення нації доробок митця й був обраний критиком для аналізу). Для Є. Маланюка автор «Золотого гомону» був медіумом, генієм, одержимим, який на ірраціональному рівні відчув народження нації, а своїм словом подібно до Т. Шевченка міг динамізувати маси, спонукати до національного самоствердження: «Одержимий Тичина знайшов людські слова, щоб уняти ними це перше розплющення повік народу, як соціальної маси, що усвідомила себе самостійним Я і побачила своє місце окремим світом у космічній ієрархії. В цій одержимості демоном відродження головне значення Тичини, чудового музичного інструменту, на яким народ виконав пісню свого обудження» [4, с. 280].

Варто зазначити, що Є. Маланюк, аналізуючи творчу практику митця, йде від особистості до поетичного світу, адже духовний простір поета й властивості його характеру є змістовим чинником художнього світу. Характерно, що П.Тичину критик ототожнює з формою, яка сповнюється ірраціональних інтенцій колективного «я», використовуючи біблійну метафорику, – глиняна форма, оживлена подихом Бога, осяяна Святим

Духом. Автор констатує, що таке духовне осяяння зійшло на П. Тичину тільки в збірці «Сонячні кларнети», подальша ж поетична практика – це «згасання благодаті» [4, с. 280]. Причинами цього, на думку Є. Маланюка, були особистісні якості митця – «безхребетність і безвідповідальність автора, як особистості» [4, с. 280]. Дослідник виносить суворий вирок П.Тичині як людині, що не мала достатньо волі, аби сформувати повноцінне літературне й духовне обличчя: «Тичина лишитья повік як літературний смолоскип велетенського моменту нашої історії, але як особистість, як письменник, він є постать майже позалітературна. Всі його свідомі спроби врости в літературу, нав'язатися до традиції – полишилися без наслідків...з посідача геніальної теми (сковородинівської «самовистарчальності» – О. Г.) обернувся обезкрилений Тичина на пересічного літерата...і нарешті замовк остаточно в мундирі «пролетарського академіка» [4, с. 280].

В оцінках Є. Маланюка, у його висновках щодо постаті П. Тичини прозирає власна розчарованість автора, який пережив масштабне руйнування сподівань на культурне й духовне оновлення нації з приходом у літературу автора «Сонячних кларнетів». Критик захоплено привітав дебют і творчу практику П. Тичини (стаття «Напровесні») і пережив глибоку кризу, пов'язану із руйнуванням сподівань на прихід нового Спасителя українського народу (диптих «Сучасники»).

Окремим питанням у реферативному огляді Є. Маланюком літературного процесу в Україні у 20–30-х роках ХХ століття стоїть питання ідейно-естетичного, згодом – політичного – протистояння двох культурних центрів – Києва і Харкова.

Київ – місто з давніми літературними та громадянсько-політичними традиціями. Воно в умовах деспотичного й тотального тиску Москви на українську культуру, перетворення її на провінційну змогло зберегти своє культурне обличчя, атмосферу, «насичену напруженим почуттям історизму» [4, с. 281] – практику діяльності академії наук, численних видавництв, театрів і т.д. Є.Маланюк зазначає: «Тут організувалася збуджена історична пам'ять українська, дисциплінувалася, а ще аморфна, ще безпосередньо натуральна мистецька емоція новітньої нашої поезії знаходила ту класичну форму і національне втілення» [4, с. 281]. У цей же час Харків через відсутність таких давніх культурних традицій, українського ментального стрижня, через свою «пролетарськість» став символом процесу денационалізації, активно реалізованого більшовицькою владою.

Є. Маланюк зазначає, що факт зіткнення двох виявів української пореволюційної культури був неминучим й оформився в літературну дискусію 1925–1928 р.р. У цьому контексті критик згадує М.Хвильового й серію його памфлетів, проте не вдається в їхній аналіз, увиразнюючи лише знакову для нього ідею «Україна чи Малоросія» – оригінальна культура чи провінційщина.

Узагальнюючи основні тенденції розвитку української літератури у 20 – 30-х роках, Є. Маланюк поза негативними тенденціями зведення літературної практики до рівня графоманії, відзначає ідеологічне обудження українського письменства, засвідчує естетичну європеїзацію творчості багатьох митців (Є. Плужник, Т. Осьмачка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, В.Петров та інші): йдеться про психологізацію художнього письма, модернізацію системи зображально-виражальних засобів, національної зорієнтованості художніх концепцій: «В їх творах – за останнє десятиліття, незважаючи на ніде незнану цензуру, в різних формах, під різними масками, часами у віртуозно езопівській мові, поставлено діагнозу історичної хвороби української психіки – хвороби гоголівського «двоєдушія», і дано вираз розбудженій історичній пам'яті... На зміну перечуленому традиційному мінору, або безвідповідальному ура-мажору урядово бездоганного «благоденствія», приходить нещадно-відважне випікання історичних виразок, вогненні неошевченківські єреміади, і справжній мажор закованої, але внутрішньо вільної, психологічно здорової української особистості» [4, с. 281].

Отож, аналіз невеликої студії Є. Маланюка, в якій автором здійснювалася проба систематично й цілісно оглянути історію розвитку української літератури, дає право говорити про авторське уявлення про цей процес, його підходи до періодизації літературних відтинків, критеріїв оцінок художніх явищ. Дослідник виходив із положення про фрагментарність розвитку української літератури, що було пов'язане із відсутністю стабільної та історично окресленої державності. Пов'язуючи процес становлення українського художнього слова з політичними перипетіями, автор наголошує на давній боротьбі Сходу і Заходу, що означає не стільки військове протистояння, скільки психологічні та ментальні колізії, символічно окреслені цими поняттями. Йдеться про протистояння в українській свідомості й культурі двох тенденцій: духовної (європейської), яка передбачає перетворення народу на націю й оформлення в державу, стихійної, деструктивної, спрямованої на саморуйнування, самознищення, підкорення. У ментальному просторі ці тенденції номінуються Є. Маланюком «шевченковим динамізмом» або національним демонізмом і «гоголівським комплексом двоєдушія». Осмислення автором літературних фактів пов'язане із простеженням цієї симптоматичної боротьби від найдавніших часів і до 20 – 30-х років ХХ століття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Куценко Л. Dominus Маланюк: Гло і постать / Леонід Куценко. – Кіровоград: Центрально-українське видавництво, 2001. – 264 с.
2. Маланюк Є. Нотатники / Євген Маланюк.– К.: Темпора. 2008. – 335 с.
3. Маланюк Є. Совітські літературні справи / Євген Маланюк // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Зб. наук. пр., присвячений пам'яті Василя Іванишина / Ред.

колегія: Л.Кравченко (голова), О.Баган, П.Іванишин та ін. – Дрогобич: Коло, 2009. – С. 331–342.

4. Маланюк Є. Українська література в світлі сучасності / Євген Маланюк // Маланюк Є. Повернення. Поезії, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи. – Львів: Світ, 2005. – С. 273–282 (Серія «Ad Fontes – До джерел»).

5. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства / Михайло Кузьмович Наєнко. – К., 2001. – 359 с.

6. Омельчук Л. Жага мілітарності (з української літературної думки 10–40-х р.р.

7. XX століття) / Леся Омельчук // Слово і час. – 2001. – №10. – С. 50–55.

8. Омельчук О. Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / О.Р.Омельчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.

9. Синевич Б. Маланюк-літературознавець / Братислава Синевич // Слово і час. – 2000. – №2. – С. 33–37.

10. Синевич Б. Теоретичні проблеми літературознавства і працях письменників «празької школи»: Автореферат дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / Б.М. Синевич; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2001. – 20 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: літературне краєзнавство, творчість Є. Маланюка.

ПАРАДОКС У СТРУКТУРІ РОМАНІВ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПИСАР СХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ» І «ПИСАР ЗАХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ»

Ольга ЗАСТЕБА (Кіровоград)

У статті розглядається концептуальна проблема людини в міжчассі на матеріалі ділогії Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку». Досліджується парадокс як універсальний авторський прийом зображення міжчасся на художньому та філософському рівнях.

Ключові слова: міжчасся, парадокс, код, авторська позиція, сюжет, образ дзеркала.

The conceptual problem of the man in the intertime is explored on the material of the G. Pahutyak's dilogy "The Clerk Of the Eastern Gates Of the Shelter" and "The Clerk Of the Western Gates Of the Shelter". Paradox as a universal author's means of representation of the intertime on the poetic and philosophic levels is investigated.

Key-words: intertime, paradox, code, author's position, plot, the image of the mirror.

Абстрактність, метафоричність, алюзійність, символічність, поліінтерпретаційність – головні ознаки текстів Г. Пагутяк. Ці якості дають можливість підбирати все нові й нові ключики до в'язанки смислів творчості письменниці. Не виняток і романи «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку» – українські варіації на тему парадізу (священної землі), як може видатися на перший погляд.

Романну диалогію не оминали критики. Про неї писали А. Артюх, І. Біла, Т. Бовсунівська, О. Галаєва, Я. Голобородько, О. Караблєва, Т. Тебешевська-Качак, Н. Ткачик та інші літературознавці, наголошуючи на певних художніх та філософських особливостях творів (міфологемах дороги, «всесвітньої бібліотеки», простору; мотивах страху, втечі від міста; особливостях концепції ірраціонального; інтерпретації письменницею стану самотності; жанрово-стильових аспектах).

Як зазначає Т. Тебешевська-Качак, «межовість – іманентна риса художнього світу» [17, с. 52] романів Г. Пагутяк. Але «притулок вимірюється не простором, а часом» [15, с. 153], тому ця просторова ознака насамперед екстрапольована на категорію часу й набуває віртуальних особливостей. У Притулку **не існує загальноприйнятих темпоральних норм** [14, с. 46] – рівномірності, безперервності, незворотності, синхронізації подій, чіткого фіксування тривалості й послідовності [4, с. 3]. Відсутність народження та смерті для мешканців Притулку характеризують час як вічність, нескінченність, що, поряд з цим, не позбавлена розвитку, а отже, й руху, бо в Притулку «усе щомиті змінюється» [14, с. 42]. Письменниця реорганізує час виходячи з ірраціональності Притулку.

На нашу думку, доцільним буде розгляд романів через аналіз особливостей поєднання авторкою проблеми темпоральності й помежів'я, що в публікаціях вищезазначених науковців лише пунктирно зазначалися як дві незалежні категорії філософського та художнього мислення Г. Пагутяк. Поняття часу та помежів'я є головними складовими нашої концепції міжчасся, тому в розділі ми простежимо особливості її художнього та смислового втілення.

Міжчасся позначилося на виборі головного образу (Притулку); на символах у його межах. Це: Долина, містечко, Місто Самотнього Короля, ліс, монастир, Притулочок, село Рубіж, Бібліотека; образи героїв, що побудовані за логікою міжчасовості (Писарі Яків та Антон, одержимий Ізидор, маг Лі, вбивця Джон Сміт, віл-інфікована Христинка, тлумач снів Симеон, коваль, що кує мечі, але прихильник миру та ін. Особливості художнього часу романів визначили особливості нарації; уповільненість через постійні розриви – думки, спогади, переживання, героїв, вставні новели тощо. На смисловому рівні актуалізовано мотиви, спрямовані на подолання міжчасся: самопізнання, пам'яті, мортальності, болю, втечі від суспільства (того світу) і т. д.

Як відзначає Я. Голобородько у своїй диалогії Г. Пагутяк від першого й до останнього розділу «моделює еталонно віртуальний простір, що іменуються коротко – Притулок» [3, с. 289]. У філософській концепції авторки Притулок «виконує роль буферної зони, куди потрапляють ті, хто шукає спокою, розради, примирення зі своєю душею» [3, с. 290]. Притулок своєрідна українська альтернатива світовим оазам раю: Біловоддю, граду Кітежу, Шангри-Лі, Агарті. Переваги Притулку не матеріальні статки, а

духовне переродження особистості, що зближує образ Притулку із образом Шамбали в тибетській філософії. На перший погляд, письменниця творить міф, але Притулок не має жодних ознак священної землі, бо «якби сюди приходили всі скривджені, тамтой світ спорожнів би» [15, с. 43]. Виявляється, що «Притулок – не рай, куди беруть тільки праведників, чи пекло, де цілком незаслужено перебувають самогубці за те, що вони нібито знехтували дар життя» [15, с. 54]. У центрі перипетій Притулку – проблема людина й самопізнання, віднайдення себе у світі, самоочищення [17, с. 56], які реалізовані в індивідуальних історіях Прибульців-маргіналів.

Кодом міжчасовості діалогії можна обрати парадокс, який не лише пояснює художні особливості, а й оприявнює філософські смисли текстів. Г. Пагутяк творить країну-утопію, але за правилами побутової реальності, яка впізнається за законами існування мешканців, за топографією. Так зароджується міф. Але аналізовані романи не перетворюються на нього, оскільки основний художній прийом парадокс має в основі підозру, раціональне осмислення, а не абсолютну довіру. У діалогії про писарів відбувається прирощення смислу, постійна зміна відтінків написаного, що віддаляє романи від міфу. Але глибоке символічне наповнення деталей, образів, ситуацій здобувають пояснення саме через міф.

Суть парадоксу полягає в утвердженні двох істин одночасно [7, с. 15], що передбачає їхню неспівмірність. У романах письменниця використовує парадокси різного ступеня складності й різного смислового навантаження. Такий прийом дає змогу уникати одноманітності, надмірної напруги, зрештою, передбачуваності. Від самого початку, точніше, від назв романів («Писар Східних Воріт Притулку» і «Писар Західних Воріт Притулку») Г. Пагутяк наголошує на парадоксальній двоїстості буття, яку передає незначною фонетичною асиметрією, яку неможливо вирівняти, бо зникне гармонія.

Надалі в романах ця асиметричність розгортається до розмірів авторської позиції: руйнування духовності зруйнує світ. Письменниця критикує цивілізацію як культурне досягнення й зображає її як руйнівника людської індивідуальності, душі. Цивілізації, яка відбирає, зрештою, право людини на гармонійне життя. Саме цивілізований світ стає в діалогії прототипом «того світу», в якому людина – годинник, заведений механізм. Але романна діалогія не звучить як текст-набат, герої приймають слова авторки про те, що «цивілізація себе знищує. Вона впала так низько, що не має жодних шансів відродитися. І в цьому нема нічого жахливого – буде створена нова цивілізація» [5, с. 5].

Діалогія є серіацією парадоксів (це явище докладно описує Ж. Дельоз у роботі «Логіка смислу»). Парадокси Г. Пагутяк побудовані на незначній неспівмірності, однак спроможній робити варіації смислів суттєвими. Кожна серія (роман) передбачає мультисерію парадоксів, заґрунтованих на різному осмисленні одних і тих же речей. Парадокси використовуються в

різних складових тексту (сюжет, образи героїв, авторська позиція, семантика).

Романи про Писарів являють собою одне ціле, оскільки об'єднані спільним місцем розвитку подій – Притулком, що парадоксальний по суті, бо його розміри «залежать від кількості зла в тому світі і якості протидії цьому злу» [14, с. 98], але до Притулку приходять не ображені, а «лише ті, котрі шукають інше буття, вірять у його існування» [15, с. 43].

Притулок – художня модель альтернативного цивілізації іносвіту, для зображення якого авторка використовує прийом суміщення несумісного на рівні одного цілого. Притулок має ворота, але «за кільканадцять кроків мур завалився, і можна було спокійно повернутися через отвір, порослий диким виноградом і кропивою» [15, с. 34]. На території Притулку навіть Монастир позбавлений звичної логіки, бо в ньому поселяються люди, «які зрадили Бога» [15, с. 128]. Не менш дивна Бібліотека, «яка ніколи не збільшується і ніколи не зменшується, і не дає відповіді на жодне важливе питання» [15, с. 12] і книги якої неможливо каталогізувати. Цей парадокс виникає на рівні сутності і форми, на порівнянні Воріт Притулку із тріщиною «між двома світами, які колись були одним цілим» [15, с. 81]. Таким чином авторка утверджує свою позицію про дисгармонію світу й людини.

Своєрідною варіацією прийому суміщення несумісного є історія про чоловіка (Семмі) без ніг, який хотів одружитися із жінкою (Катериною) без рук, щоб стати один для одного опорою. За логікою, вони частини одного цілого, але у філософії письменниці життя позбавлене логіки, тому ці герої так і не знаходять один одного.

У романах парадокс суміщення несумісного поширюється й на певні види діяльності, предмети й сфери, які абсолютно недоречні в Притулку: прибульці працюють, хто ковалем, хто шевцем, але «власність не має сенсу і стає тягарем» [15, с. 103], бо в просторі між Східними та Західними Воротами немає смерті. Відповідно безсенсовим є збирання цілющих трав лікарем Яковом, бо ніхто не хворіє. Єдина справжня робота відбувалася в душах Прибульців. Вона полягала в тому, «щоб залікувати рани, приспавши біль, знайти єдиний шлях, який допоможе вернутися у той світ, хоч ти йому не потрібний. Зате ти матимеш надію, що все колись зміниться» [15, с. 158]. Авторка застосовує парадоксальне навіть у алюзіях: Писар Яків носить каміння. Його дія нагадує історію про Сізіфа і підкреслює безсенсовість, безконечність роботи. Первинне значення безсенсовості залишається навіть після того, як пояснено важливість прибирання каміння Писарем.

Оксюморонною парадоксальністю наділена філософія Притулку, що втілена в афористичних висловах, судженнях про загальнозначуще: «зло не є протилежністю добра, а ненависть – протилежністю любові. У Притулку це лише слова, що їх іноді вживають, та й то за звичкою. Вони – наче татування, яке неможливо вивести, хіба що змінити шкіру» [15, с. 78]; «світ старий, а люди не змінюються. Тільки в одні часи вони дуже жорстокі, а

в інші – не дуже. Це залежить від того, чого вони бояться» [15, с. 47]; «ні горе, ні радість не можуть існувати один без одного» [15, с. 153]; «людина прагне вирізнитися, не вирізняючись» [15, с. 141]; «у щасливих життя коротке, у нещасливих – довге» [15, с. 153]; «не знайдеться і двох однакових речей: зовнішня схожість не виключає внутрішньої протилежності» [14, с. 158]; «я взнав усе і не взнав нічого» [14, с. 88]. Парадоксальні афоризми свідчать про те, що «художній світ Г. Пагутяк не стає «предметним» («шозистським» за своєю суттю), не звільняється від традиційних людських орієнтирів (добро і зло, минуле і майбутнє, життя і смерть тощо)» [17, с. 55].

У парадоксах обіграно філософію циклічності: «світ – старий і всі сюжети в ньому переграні сотні й тисячі раз. Однак кожна людина переконана, що її доля неповторна» [15, с. 68]; «усе повторюється, – пробурмотів Старий. Проте щоразу тінь не є саме тією тінню, а річ не є тією самою річчю» [15, с. 39]. Парадоксального тлумачення набуває й темпоральна філософія: «час минає, але для того, хто рухається, минає непомітно» [15, с. 106]; «правил для Писарів Західних Воріт не існує, а отже і заборон» [14, с. 27]. Наближене до логіки парадоксу розкодування філософії сенсу життя: «люди, які виходять через Західні Ворота Притулку, гадають, ніби для того, щоб жити, а насправді вони виходять, аби вмерти. Люди, які виходять через Західні Ворота Притулку гадають ніби для того, щоб вмерти, а насправді вони виходять, аби жити» [14, с. 24]; або «що як не любов до життя, змусила нас оселитися у Притулку? І що ж, як не любов до смерті, поведе нас до Західних Воріт» [14, с. 170]. У парадоксах осмислено суть життя/смерті: «деколи краще вмерти ніж мучитися... Так каже той, хто насправді цінує життя» [14, с. 49], «жити вічно ніхто не хотів би, але жити щасливо – це інша річ» [14, с. 95].

Такі судження письменниці вражають незалежно від глибини та істинності сказаного, оскільки наділені оригінальністю, навіть зухвалістю. Авторка відкриває нові перспективи для осмислення філософії буття людиною. В афористичних парадоксах авторка відкриває дихотомію існування, в якій кожен із елементів важливий, цілісний, але може існувати лише в суперечливому поєднанні. Тільки контрасти виявляють цінність життя в смерті, часу – в безчассі. Як складники мовлення персонажів діалогії афористичні парадокси [16, с. 534] в художній структурі стають засобом творення образів майже всіх героїв, акцентують їхні індивідуальні особливості.

У діалогії Притулок – «парадоксальний елемент» [7, с. 83], у якому комунікують і розподіляються всі інші події, що є його частинами та фрагментами. Парадоксальність додає образу Притулку пульсування, постійної циркуляції смислів, розкодування неспівмірностей, вимагає від реципієнта постійної уваги й безперевного переосмислення.

Важливим елементом парадоксального стає мандрівка, яка є спільною фабулою романів і яка в осмисленні героїв теж парадоксальна, бо може зайняти «або багато часу, або мало [15, с. 91], може бути або близькою, або далекою. Варто підкреслити, що події в діалогії відбуваються одночасно як за календарем (середина літа – початок весни), так й за непоясненою логікою Всесвіту, бо «коли Писар покидає [Східні] Ворота [то – О. 3.] й Писар Західних Воріт покидає свої» [15, с. 109]). Саме одночасовість надає самим романам ознак парадоксу, бо в одному часовому відрізку мандрівка стає абсолютно різними історіями: для Якова (Писаря Західних Воріт) – поверненням до минулого, адже він рухається проти течії життя всіх Прибульців, що для «його попередників то була річ неможлива – йти в протилежний бік, проти стрілки годинника» [14, с. 36], для Антона (Писаря Східних Воріт) – подорожжю до невідомого. Писарі долають стереотипи цивілізації, роблять перший крок до урівноваження міжчасся.

Парадоксальні й самі Писарі, образи яких авторка втілює на рівні символіки імен: Антон – той, хто вступає в бій, Яків – той, хто йде вслід. Хоча їх поєднує відчуття дискомфорту, інакшості, комплексування перед кожним відкриванням воріт, але причини цього різні: в Антона відсутнє минуле, бо з пелюшок перебуває в Притулку, у Якова відсутнє власне безсмертя, через те, що він прийшов до Воріт не в пошуку захисту, тому бачив життя безсеновим. Якщо Антонові не вистачає минулого, то Якова воно переобтяжує. Тому сенсом подорожі Антона є заповнення прогалин досвіду, що дає можливість писареві зрозуміти поведінку прибульця, який «на межі двох світів не може зважитися на відверту сповідь» [15, с. 143]. Яків же позбавляється тягаря прожитого. Писарі, як й інші герої, долають своє міжчасся, бо сам Притулок – місце, що допомагає людям подолати кризу. Кожен із героїв отримав своє випробування у «тому світі», що підштовхує його до переосмислення себе, до «повернення до сталих вічних законів людської божественності» [9, с. 206]. Самопізнання Писарів відбувається через проходження кількох рівнів міжчасся: кризи (відчуття дискомфорту біля воріт); перехідний період (період прийняття рішення вирушити в дорогу); маргінес (мандрівка), гармонія (відновлюючи баланс внутрішнього життя, кожен повертається до власних Воріт).

Подолання міжчасся й досягнення Писарями гармонії відбувається через перевідкриття Притулку й таких понять, як час, смерть, вічність, сенс життя. Тлумачення писарів, зрештою, або сходяться, або подвійно дисонують як із висловленим раніше іншими героями, так і з власними судженнями. Але ці суттєві незбігання помічає лише читач: у «притулку не вмирають» [15, с. 103], але поруч із цим є старіння людей і смерть природи: «під зиму в Притулку вмирають комахи, трава, мороз здатен знищити молоді дерева» [14, с. 40]. Хоч «притулок не відбирає пам'яті» [14, с. 81] і ніхто з мешканців «не зітре з себе тавра минулого» [15, с. 12], усе ж «настає час, коли починає вмирати пам'ять» [14, с. 62] – від старіння. Час у романах

теж парадоксальний: смерті не існує, але діти стають дорослими. У притулку панує вічність, але в природі все змінюється: день-ніч, пори року. Час то рухається, то застигає, тому «одна й та сама річ – вічна і невічна водночас» [15, с. 39]. Парадоксальний і календарний час віртуального світу письменниці, бо «історія Притулку складається з приблизних дат і подій, що ніколи не траплялися. Час тут визначали пори року, а не якісь там цифри. Коли входиш у світ, який стирає твоє минуле, час розтягується до нескінченності» [15, с.25]. Як зазначає Я. Голобородько, в романах «із зовнішньої величини час недвозначно трансформується у категорію внутрішнього виміру, стаючи не тим, що відбувається довкола персонажів, а тим, що відбувається у них самих і в просторі їхніх свідомостей. Час утрачає власну тотальну незалежність, піддаючись впливам особистості, регульованості й навіть зворотності» [3, с. 291]. У романах час починає втілюватися в різних емоційних іпостасях: час Лікар [14, с. 29, 154], втрачений час [15, с. 163–164], час Хронос [14, с. 69], важкий час [14, с. 66].

Зрештою, пошуки гармонії часу вкорінюються в авторській сентенції: «час не слід переоцінювати, його не існує в цьому клубку, сплеченому із безлічі світів, і ніхто не годен висмикнути бодай ниточку із клубка, який шаленно котиться з гори» [15, с. 60]. Таким чином, незначні розбіжності тлумачення одних і тих же категорій надають самим романам ознак парадоксу, в якому частини (романи) [5, с. 4] творячи суперечність, все-таки можливі.

Унікальним, на нашу думку, є створення авторкою міфу про образ смерті, що в романах виділений в окрему «Історію про дівчину» [14, с. 70]. Г. Пагутяк переосмислює подобу смерті: це не стара потворна жінка в білому з косою в руках, це юна й прекрасна дівчина. «Смерть хотіла виглядати привабливою в очах людей» [14, с. 71] – так тлумачить цю історію герой роману Писар Яків. У сучасній українській літературі «образ Смерті – не символічний знак кінця всього суцього, кінця людського буття, а філософської, літературної в сюрреалістичному образі матеріалізованої Жінки» [11] стає наскрізним персонажем у збірці Д. Кешелі «...І в Смерті були твої очі». У Г. Пагутяк у романах «Слуга з Добромиля», «Урізка готика», образ смерті теж позбавлений надривного страху, бо є ангельською музикою, що супроводжує перехід до іншого виміру. Близький за смыслом образ смерті і в Д. Кешелі, у його художньому світі цей образ постає як «корабель праведних душ». Знімаючи поняття «кіснечності» буття, письменники ліризують трагедію окремої людини. І непримітне побутове життя героя піднімається до рівня казки, міфу.

Разом з тим незбігання із загальноприйнятою символікою перетворює міф на парадокс, у якому стверджується авторська позиція про світову дисгармонію. У рамках цієї позиції Г. Пагутяк переосмислює і загальновідомі сюжети, скажімо, роман «Фауст» Й. Гете. Її герой, лікар Яків, продає душу Дияволу «не вірячи ні в нього, ні в Бога [15, с. 67].

Авторка будує всю художню та філософську структуру діалогії на «парадоксальному протиріччі», що «загострює увагу читача, змушує подивитися на звичні речі під іншим кутом зору і разом з тим стимулює осмислення тексту в цілому» [20, с. 182].

Ще одним елементом парадоксального зв'язку романів є історія трьох Прибульців (Ізидора, Марфи та Христинки-Настуні), що, на перший погляд, схована за мандрівкою Писарів, але насправді є завершеним циклом, бо ця трійця зайшла в Східні й вийшла через Західні Ворота. Зв'язок текстів забезпечується початком історії трійці в першому й продовженням у другому романі, подібністю ситуацій, тотожністю персонажів. Насправді суттєвим є те, що неспівмірності починають переважати, стають першоплановими. Таким чином, авторка постійно перепосилає від одного роману до іншого, що поглиблює взаємодію текстів.

Неспівмірності, незначні асиметрії, нестабільності, дисгармонії, звернення письменниці до двоїстості чи навіть багатовимірності людського життя актуалізують парадоксальність в образі дзеркала. «Дзеркало – полівимірний й суперечливий символ: з одного боку воно фіксує множинність світу, а з іншого – розглядається як проекція свідомості і підсвідомості» [12, с. 196], що тільки підкреслює авторську позицію й дає змогу зазирнути до глибин крихкого буття людини.

У Г. Пагутяк дзеркало присутнє як предмет, що «породжує модель безкінечності» [2, с. 138] та реалізується в діалогії «в образах двох природних дзеркал видимого світу, які обернені одне до одного і в пошуках гармонії всесвіту прагнуть вийти за межі своєї окремоті» [2, с. 138]. Це образи неба та озера. Для мешканців Притулку ці дзеркала є важливим зв'язком із Всесвітом, бо коли «озеро замерзало взимку і його блакитне око наче вкривало більмо» [14, с. 32], вони відчували як «стискається свідомість, нею опановує якась сонливість, тіло стає безсилим...» [14, с. 66]. І навпаки, відчуття абсолютної гармонії приходить до Симеона під час споглядання озерної поверхні: «я бачу себе у воді на тлі хмар, що пливуть небом, коли сам пливу у човні. Ніяких суперечностей, жодних інь чи янь, світла й темряви, мене і решти людства. Лише прозорість і глибина» [14, с. 66]. Дзеркало як свідок життя водночас є фіксатором часу, що «минає, але для того, хто рухається, минає непомітно. Коли не бачиш дзеркала...» [15, с. 106].

Вода, як одна з іпостасей дзеркала, в символічному ряді «того світу» має негативне значення. Джон Сміт «не міг купатися в річці», бо «у сплутаних мертвих водоростях, що огортали каміння, йому ввижалися сиві патли Сільвера» [15, с. 72] – потворного горбаня, над яким знущалися його ровесники. Вода вбирає енергетику навколишнього світу, тому Симеон помітив, що «коли вода була особливо прозорою», то видно «як на дні ворущаються джерела, а коли каламутною – бачив у ній своє відображення» [14, с. 38]. Тому письменниця в образах дзеркальної поверхні озера ще раз

акцентує на значущості космічної гармонії та дисгармонії цивілізованого світу.

Авторка проводить аналогії між дзеркалом і дзеркальністю людського існування: «він [Антон] потай мріяв, що одного разу хтось із прибульців, чоловік, жінка чи дитина, залишаться жити поруч, стане його приятелем, адже **обидва світи є віддзеркаленням самих себе, і хтось, схожий на Антона, врешті-решт постукає у Ворота**» [15, с. 43–44]. У текстах діалогії постійно присутня подвоєна реальність у роздумах персонажів про дійсність та ілюзію, свій та чужий світи. Світ Притулку і «той світ» є дзеркалом один одного, бо «притулок для немовлят, притулок для старих втікачів, монастир-притулок, храм-притулок» у світі цивілізації є «лише **спотвореним дзеркальним відображенням справжнього**» [15, с. 27]. Різними світами у свідомості героїв є навіть Східні та Західні Ворота: «Антон уявляв собі, що там також живе Писар, який має книгу для записів, комірку для неї у товщі муру, тільки біля Воріт не висить дзвінок. Йому здавалося, що Писар Західних Воріт – ніби **дзеркальне відображення** Писаря Східних Воріт. Пише лівою рукою замість правої і гудзики в нього з другого боку» [15, с. 25].

Утіленням дзеркала стає слово, через яке відбувається самопізнання й осмислення героями світу («ми з Антоном пізнаємо обидва світи через слова. Це пізнання також болісне, від нього кривавиться серце. Хто пізнає через безсилля, той пізнає безсилля. Хто пізнає через зраду, той пізнає зраду. Хто пізнає у владі, той пізнає лише владу – і нічого більше» [15, с. 10]; «люди дивляться крізь брудні шибки, і бачать світ брудним» [15, с. 10]) – так слово породжує ілюзію, спотворений образ реальності «того світу» серед героїв. Вершиною самопізнання героїв є усвідомлення, що світ прекрасний всюди, бо дивитися на нього треба через чисту шибку.

Дзеркальний зв'язок відображає систему зв'язків людина–світ у романах, вказує на неусвідомлену взаємозалежність існування: «ніхто не намагався змінити, перетворити Притулок. Той сам, як зручне ложе, приймав обриси, відповідні кожному, бо притулок існував для прибульців, а не вони для нього» [15, с. 25]. Дзеркальність, подвійність, неспівмірність світу сприймається як така ж неспівмірність, полівимірність самої людини: «нічого дивного не має, коли ми обоє бачимо одну й ту саму людину в різних місцях» [15, с. 75]. Діалектику душі якнайкраще передає теж дзеркало: «це не той Старий і не та Мадонна. Це їхні **відображення** на осколках розбитого дзеркала». [15, с. 61]. Є герої (Зульфія), що намагаються уникнути думок про двоїстість людини, бо «не варто шукати віддзеркалення чи то в небі, чи на землі, бо ми належимо їм однаковою мірою. Важливо те, що у нас всередині: зима чи літо, весна чи осінь» [15, с. 118]. Г. Пагутяк у такий спосіб утверджує думку, що дисгармонія світу – це наслідок дисгармонії внутрішніх орієнтирів людини.

Образ дзеркала маємо також у стосунках між мешканцями Притулку. Авторка реалізує в романах і думку, що очі – дзеркало душі людини. Згадаймо, прибульці не дивляться в очі Писареві Антону, «бо глянеш йому в очі – обов’язково знайдеш біль» [15, с. 70]. Погляд, очі є своєрідним накопичувачем інформації, енергетики, пам’яті, минулого, тому «вони не можуть бути холодні й чисті, як очі Бога, котрий не має минулого і ніколи не повертається назад» [15, с. 70]. Гра у справжнє/несправжнє між Бібліотекарем Лі та Джоном Смітом нагадує співвіднесення дитиною сенсорних відчуттів та власного відображення: голівешка, що палає, в руках Сміта перетворюється на яблуко, отже, все це лише фокус, але яблуко надкушується, отже, це дійсність [15, с. 50]. Таким способом письменниця виокремлює проблему буття/небуття людини та ілюзії існування.

Своєрідним дзеркальним відбитком є сліди. Недарма Писарі вирушають у мандрівку за слідами, недарма вся історія Притулку живе у відбитках людської пам’яті. Дзеркало виконує символічну роль і пам’яті, і минулого [14, с. 51]. Зрештою, самі романи нагадують дзеркало. Писарі уявляють один одного: «якби він був Писарем Східних Воріт, то мав би радо зустрічати людей» [14, с. 51] – думає Писар Західних Воріт. Рух писарів теж нагадує дзеркальне відображення. Антон та Яків рухаються назустріч один одному, але не зустрічаються, не перетинають тонку межу.

Часто роль дзеркала виконують книги з Бібліотеки, в яких «лише читаємо про себе і про інших. Щоправда, спершу треба зрозуміти, знайти потрібну книжку. Вона ніби **дзеркало**, зобразить тебе поруч з тим, про кого написала, і тобі вже судити, чи пасуєте ви один одному» [15, с. 144]. Книга – своєрідне дзеркало майбутнього, активізує у романах мотиви ворожіння, неминучості долі. Ці мотиви присутні у снах, мареннях, які вибудовані за логікою дзеркала і дають змогу зазирнути по той бік свідомості. Для героїв роману сон «ніби мандрівка туди, куди ти ніколи більше не потрапиш» [15, с. 23], «у снах тіло відпускає душу, аби вона пізнала те, що їй заважають пізнати у світі речей і вчинків» [15, с. 130], «життя що тут, що там – ніби сон, від якого прагнеш прокинутися і не можеш» [15, с. 147]. Оніричні мотиви оприявнюють пласт ірраціонального в людині, підкреслюють міжчасовість її існування не лише в раціональному осмисленому світі, адже Прибульці й так живуть «на межі двох, навіть трьох світів. Третій світ – Бібліотека». [15, с. 26]. Що дають ці самостійні викінчені світи Притулку? Чи не є це та багатовимірність світу, яка була такою близькою для древніх жерців, а в сучасному світі залишилася лише тінню, міфом? Ймовірно, що це так. Ні монастир, ні бібліотека і, взагалі, жоден із рівнів у Притулку не суперечать самому Притулку, а лише доповнюють його.

Уважніше аналізуючи романи з’ясовуєш, що й сам Притулок – межа між Східними та Західними Воротами («того, що знав Писар Східних Воріт про Ізидора, стару Марту й дівчинку Христинку, не знав Писар Західних Воріт. І навпаки. Там був кінець одного і початок іншого життя, тут –

закінчення іншого й початок нового. У цьому полягає різниця між Західними і Східними Воротами, а спільними є те, що вони знаходяться на межі. Життя на межі ніколи не буває спокійним» [15, с. 51]). Ця близька до безкінечності багатовимірність простору й часу забезпечує героям «просвіт буття» [17, с. 52] і гармонію.

«Онірничні мотиви визначають багатовимірність художнього світу та підвищену умовність просторового плану Галини Пагутяк» [18, с. 37]. Сни, марення, спогади як активна складова авторського хронотопу авторки, виводять художній простір за межі місця розгортання подій у романах і «дають можливість твердити про вплив художнього простору (на рівні з художнім часом) на організацію композиції твору» [18, с. 35], тому романи стають схожі на «суцільний метатекст, сплав притч, переказів, снів, історій окремих прибульців, літературних і біблійних ремінісценцій і навіть фрагмента театрального дійства» [17, с. 56].

По-особливому авторка використовує парадокс на рівні сюжету. Деякі складові сюжету, як-то одночасовість, фабула, ми вже вище розглянули. Але найцікавішою є розв'язка, в якій відбувається прирощення художнього смислу. Сюжетне протиріччя не просто розв'язується, а розв'язується парадоксальним чином, тобто відкриттям, кроком за межі повсякденного, очікуваного. Писарі повертаються до Воріт, але новим виміром смислу стають слова «ПРИТУЛОК – це я». Кожна людина з Притулку вбирає скарби минулого, майбутнього, теперішнього й стає центром власного світу. Особливості міжчасся, яке виникає на зрізі різноманітних форм часу полягають у тому, що ритм людського життя умовно вимірюється одночасним ходом близько сотні годинників: біологічного, фізіологічного, фізичного, духовного, змістовного, історичного, хронологічного, соціального та багатьох інших. Одним із найособливіших є внутрішній психологічний годинник кожного, через який інтерпретуються, набувають нових значень показники всіх інших «циферблатів»: фізичний час стискається чи розтягується, хронологічний змінює напрямки відповідно до бажання. Отже, людина живе «в просторі часів: у минулому, в теперішньому, в майбутньому, в безчассі, в тимчассі, в міжчассі, в паралельному часі, і, нарешті, як це не дивно, інколи навіть у щасливому часі. Буває, що опиняється взагалі поза часом: «час стоїть». При цьому в якому б вона часі не знаходилася чи яким би дивним не було їх поєднання, в кожний момент часу в людині присутні всі три кольори часу (або вона сама в них присутня?)» [8; с. 39]. Саме на зрізі цих темпоральних точок твориться неповторна людська доля. Усвідомлення героями романів гармонії часів свідчить, що міжчасся подолано й віднайдено внутрішню цілісність.

Вибір письменницею проблеми самопізнання, самоочищення людини зумовив постійне балансування тексту на межі двох світів: реального/ірреального, буття/небуття. Передаючи багатогранність людини

як збірного головного героя діалогії, Г. Пагутяк заглиблюється в основоположні філософські судження про життя, смерть, сенс існування, пам'ять, але ґрунтує їх на суперечливості. «Феномен міжчасся полягає в **протиріччі**» [10], в якому народжується гармонія. Людина за своєю природою завжди антагоністична, але водночас прагне подолати цей вічний маргінес. Пошуки гармонії стають сенсом існування індивіда.

Як ми бачимо, універсальним прийомом зображення діалектичного, полівимірного в романах Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку» стає парадокс, котрий авторка реалізує як на художньому (вибір героїв, сюжет, фабула тощо), так і на філософському рівнях. Вдалі авторські парадокси додають діалогії гостроти і стилістичного блиску, роблять думки письменниці яскравими, змушують замислитися над протиріччям дійсності та думки.

Як можна судити з позиції теорії міжчасся Г. Пагутяк зосередилася на осмисленні екзистенційного рівня міжчасся внутрішнього світу людини через міфологізацію драми. Психологічний зміст міжчасся втілено через тлумачення аксіологічно-онтологічних проблем пам'яті, вічності, позачасовості, хаосу та ірраціональності світу, які склали неповторну авторську філософську концепцію.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Біла І. Романи Галини Пагутяк: проблема прафабули [Електронний ресурс] // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвузівський збірник наукових статей. Вип. 19. Лінгвістика і літературознавство; редкол: В. А. Зарва (відп. ред.) [та ін.]. Київ: Освіта України, 2008. – С. 167–172; Міжнародна інтернет конференція «Українська література і загальнослов'янський контекст, 2008. – 16–18 квітня – Режим доступу : http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Bila.
2. Гірняк М. Дзеркало в тексті і текст як дзеркало (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича) [Текст] // Вісник Львівського університету. – Львів, 2004. – Вип. 33. Серія філологічна. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Ч. 1. – С. 137–143.
3. Голобородько Я. Ірраціо-world Галини Пагутяк // Кур'єр Кривбасу. – 2008, №222–223 (травень–червень). – С. 288–297.
4. Головаха Е. Кроник А. Психологическое время личности. – К.: Наукова думка, 1984. – 207 с.
5. Горбовий В. Пора третьої трави. (Розмова з письменницею Галиною Пагутяк) // Кур'єр Кривбасу. – №190 (вересень), 2005. – С. 3–10.
6. Даниленко В. Історія одного ісходу. Передмова // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років. – К.: Генеза, 1997. – С. 5–15.
7. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. [Текст]-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. – 480 с.
8. Зинченко В. Время – действующее лицо // Вопросы психологии. – 2001. – №6. – С. 37–54.
9. Караблєва О. Художня антиномія «смітника» і «притулку» як лейтмотивів постурбаністичного буття у прозі Г. Пагутяк [Текст] // Актуальні проблеми слов'янської

філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. Зб. наук. ст. / відп. ред В. А. Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 199–206.

10. Корчинський Д. Межвременье. Режим доступу: [//http://galicia-trono.narod.ru/gallart/unaunso.html](http://galicia-trono.narod.ru/gallart/unaunso.html).

11. Кремень Д. У призмі небесного ока. Режим доступу: <http://www.keshelja.com.ua/vidh2.php>

12. Куклев. В. Гайдук Д. Зеркало // *Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 196 – 199. (Серія: «ADMARGINEM»).*

13. Пагутяк Г. Менше балакаймо про літературу (інтерв'ю вела Ганна Лобановська) // *Літературна країна. – 2008. – 3 липня (№25). – С. 5.*

14. Пагутяк Писар Західних Воріт Притулку // *Дзвін. – 2006. – №7. – С. 24–99.*

15. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: ЛА: Піраміда, 2003. – С. 174 (Серія «Fest проза»).

16. Словник літературознавчих термінів / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.

17. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) [Текст] // *Слово і час. – 2006. – №9. – С. 51–58.*

18. Ткачик Н. Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк [Текст] // *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство). Випуск XVII –XVIII. – 2008. – С. 35–40.*

19. Шевченко Л.І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу. – К.: Київський університет, 2001. – 413 с.

20. Яшина Е. Типологія парадоксов в художественном тексті // *Проблеми філології, культурології і мистецтвознавства, 2007. – №4. – С. 181–186.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

НАРОДЖЕННЯ ГЕРОЯ-ВОЖДЯ В ПОВІСТІ ЮРІЯ КОСАЧА «РУБІКОН ХМЕЛЬНИЦЬКОГО»

Валентина ЗЕЛЕНСЬКА (Кіровоград)

У статті досліджується погляд Юрія Косача на процес формування й становлення Богдана Хмельницького як лідера нації, його інтерпретація психології людини в кризовій ситуації за повістю «Рубікон Хмельницького».

Ключові слова: еміграційна література, українська діаспора, Богдан Хмельницький, Рубікон, козаки, Данціг, державний лідер.

The article is devoted to the research of Yuriy Kosach's views on the process of formation of Bohdan Khmel'nyts'ky as the nation leader, his interpretation of human psychology under crisis situations in the novel "Khmel'nyts'ky's Rubicon"

Key words: Literature of immigration, Ukrainian diaspora, Bohdan Khmel'nyts'ky, Rubikon, cosacks, the city of Danzig, nation leader.

Факт існування літературного процесу поза межами рідного краю заперечувався, замовчувався протягом багатьох десятиліть як офіційною наукою, так і представниками панівного в Україні режиму. «Який, мовляв, може бути літературний процес поза межами рідного краю, поза межами

мовного моря того народу, виразником якого завжди є художня література» [9, с.442]. Аби надати більшої доказовості цим запереченням, як приклад наводили давньогрецький міф про Антея, що був непереможним доти, доки йому давала силу рідна земля, на якій він перебував. Одірвавшись від матері-землі, він утратив силу протистояти ворогові. Проте еміграційна література показала і велич духу, і справжній патріотизм українських письменників, що змушені були шукати свою долю в різних країнах світу.

Українська діаспора відіграла не останню роль у збереженні національної (історичної) пам'яті народу. В еміграції створено прекрасну художню прозу, серед якої є гідні зразки прози історичного змісту. Без них сьогоденна українська література стає значно біднішою.

Опинившись на чужині, письменники отримали свободу у виборі тем для власної творчості, що сприяло розвитку рідної культури та збереженню серед емігрантів пам'яті про їхнє національне коріння, адже проза української діаспори (й історична, насамперед) позбавлена жорсткої класової цензури й тематично, й ідейно ширша та різнобічніша за літературу соціалістичного реалізму. У ній представлено «твори, метою яких, на думку критика Леоніда Рудницького, є збереження свого я, своєї української ідентичності та намагання зберегти при житті літературні традиції України» [6, с. 42]. Серед прозових творів трапляються ще й такі, що, за Л. Рудницьким, «доповнюють літературу, писану в Україні. Тобто це твори, що обговорюють досі заборонене в Україні, або подають теми в такому висвітлені, у якому не можна було подавати в радянській дійсності» [6, с. 42].

Саме таким є доробок, написаний на матеріалі минулого, Ю. Косача, прозаїка, що «мав могутній, справді європейський талант. Його повісті «Рубікон Хмельницького», «День гніву» та «Сонце в Чигирині» засвідчили, що в українську історичну романістику прийшов письменник, ім'я якого може зробити честь будь-якій літературі» [7, с. 111]. Помітно вирізняється в спадщині письменника повість «Рубікон Хмельницького» (1943 р.), у якій художньо осмислено постать знаменитого гетьмана Богдана-Зиновія Хмельницького, тому вона й стане об'єктом пропонованого дослідження.

Зауважимо, що письменницькі здобутки Ю. Косача були предметом обговорення критиків та письменників С. Гординського, Л. Нигрицького, М. Гнатишака, М. Голубця, Д. Донцова, Ю. Шереха, І Костецького ще у 40–50-х роках ХХ століття. І сьогоднішня літературознавча наука не оминає доробок автора. Ранній історичній прозі письменника присвячені розвідки С. Романова, його екзистенційні твори розглянуто в працях В. Агеевої, І. Василюшина, Н. Лисенко-Мельник, О. Дмитрук. Натомість історична проза саме 40–50-х років залишається ще й досі поза увагою науковців, а значить, потребує всебічного й неупередженого аналізу.

Актуальність теми дослідження зумовлена також великим інтересом до українського козацтва, художня інтерпретація якого у вітчизняній

історичній прозі 40–50-х років ХХ століття залишається маловивченою, а також потребою оцінки творів діаспорних письменників, які через ідеологічні причини не аналізувалися, проте дають можливість якнайповніше зрозуміти роль соціальних і духовних надбань наших предків, розглядати сучасне крізь призму набутків минулих часів.

Досліджуючи творчість митця, Р. Радишевський спостеріг: «Зусилля Косача, на відміну від більшості міжвоєнних белетристів, спрямовувалися не на відкриття України для західного світу, а на своєрідне перевідкриття, тобто на відшукування в минулому фактів, які би безпосередньо засвідчували її належність до європейського світу» [5, с. 43]. Свого часу Ю. Шерех залежно від джерел, які живили стиль письма, поділив письменників-мурівців на органістів і європеїстів [10, с. 173]. До останніх він зарахував разом з І. Костецьким та В. Домонтовичем і Ю. Косача. До речі, цієї думки дотримується і В. Агеева у своїй монографії «Проза про життя інших: тексти, інтерпретації, коментарі». Вона вважає, зокрема, що погляд Ю. Косача «на Україну – водночас і зсередини – й ніби збоку. На всіх історичних сюжетах лежить печать певної екзотичності (іноді навіть поверхової), героїв часто оповито серпанком демонічної винятковості» [1, с. 8]. За Ю. Шерехом, «коріння його екзотизму в тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілоти. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати Україну не в Україні, а в Європі, як П. Куліш колись шукав – наслідок подібного конфлікту – по черзі в Санкт-Петербурзі, у Варшаві, і в Істанбулі» [10, с. 174].

Проте екзотичність і винятковість Косачевих історичних персонажів працює, на наш погляд, на показ сутності національного характеру, історичної долі й історичного призначення українського народу, які для нього були виняткові й «Богом обрані». Г. Шевчук зазначає: «Одна з улюблених тем Косачевої творчості – зустрічі України з Європою. Письменник старанно вибірує скупі історичні згадки про перебування представників українського культурного й політичного світу в Європі й, розцвітивши їх своєю творчою фантазією, показує на їхньому тлі психологічні розбіжності, контрасти й конфлікти цих двох таких близьких і таких неоднакових світів. А з другого боку – представники Європи на Україні...» [8, с. 169]. Крім того, на увагу митця заслуговують здебільшого визначні постаті з історичного минулого, ті, що змогли вивищитися над сучасниками й дорівнятися вимогам часу й при цьому виявили велич духу та життєву стійкість. Саме таким виступає чигиринський сотник Богдан Хмельницький у його повісті «Рубікон Хмельницького» (1943 р.).

Мета нашого дослідження – проаналізувати історію народження героя-вождя і лідера нації через призму бачення цієї проблеми Юрієм Косачем.

Так сталося, що, можливо, одна з найцікавіших сторінок в історії нашої держави, а саме: життєвий шлях Богдана Хмельницького до 1647 року, коли

він утік на Запоріжжя і з трьохсот козаків за рік сформував дієву мобільну армію, ще й до сьогодні залишається невідомою. Саме цей факт і спонукав Ю. Косача звернутися у своїй творчості до цього періоду. У передмові до «Рубікону...» він так і пише про свій задум: «Історія Богдана Хмельницького перед 1648 роком мало заторкнена українською історіографією та красним письменством. Проте й мала ця тема для мене завжди багато в чому хвилююча. Бо що ж може більше хвилювати, ніж історія народження героя? А для письменника, що може бути більш хвилююче од мандрівки в нетрі доби, про яку так мало відомо?...» [4, с. 11]. Так постав 1936 року пригодницько-документальний роман «Дюнкерк» «про дії корпусу Богдана Хмельницького, що брав участь у так званій фляндрійській кампанії та в облозі Дюнкерка від червня 1646 до жовтня того ж року під французькими прапорами» [4, с. 11], який, за свідченням самого автора, «пропав ...у перші дні війни» [4, с. 11]. Письменник не зупиняється на досягнутому, його цікавість до подальшої долі згаданого корпусу спонукала до написання повісті «Рубікон Хмельницького» (варто зазначити, що сам письменник визначив жанр свого твору як роман, проте змалювання невеликого кола проблем, однієї сюжетної лінії, статичність сюжету дозволяє нам зарахувати його в розряд повістей). «Рубікон...» «...трактує події після здобуття Дюнкерка, а саме поворот козаків на Україну, цебто добу від жовтня до кінця грудня 1648 року, отже, якраз цей період Біографії Хмельницького, про який так глухо в нашій історіографії й письменстві» [4, с. 12].

Переднє слово автора дає нам й інформацію про джерела написання твору: Автор стверджує, що в написанні історичного полотна йому допомогли праці В. Липинського та І. Борщака, з якими він познайомився у закордонних архівах та книгозбірнях. А також мемуари маршалів і генералів, що під їх командуванням служив Хмельницький, – Конде, Сіро, Тюррен, Гассіон, Ранцав; це були «коментарі і спогади дипломатів... П. Нуає, маршала де Гебріяна, П. Шанюта, К. де Мем-Аво, це були листування визначних сучасників – курфюрста Фрідріха Вільгельма, кардинала Мазаріні, графа де Брежі, канцлера Оксенштїєрні, дипломатичні авізо й записки, звіти сучасників – подорожніх агентств, письменників, учених, філософів, прерізних військових і цивільних осіб... Крім цього переглянуто безліч матеріалу, що мав значення для студій доби, її влаштувань і людей»¹ [4, с. 13–14]. Однак, незважаючи на всю серйозність джерельної бази, сучасні дослідники, перевіrivши в архівах Франції дані того ж таки згаданого Ю. Косачем І. Борщака, знайшли неспростовні докази того, що «Богдан Хмельницький та українські козаки не були найманцями французького короля, не брали участі в осаді Дюнкерка!» [2, с. 178]. Та й

¹ Тут і далі орфографію, пунктуацію і лексику збережено Ю. Косача.

сам автор зрештою зізнається, що «в писанні роману вирішала здебільшого інтуїція, на що дозволено письменникові історичного твору» [4, с. 13].

Тож, як виявляється, більшість описаних у творі подій, пов'язаних з перебуванням Б. Хмельницького в Західній Європі, вигадані, це творча вигадка, на яку автор, безперечно, має повне право.

Визначаючи основні засади свого твору, Ю. Косач наголосив, що «не хотів розважати читача «цукерковою» сюжетністю. Немає нічого бо легшого, як романтична метода в історичній романістиці..., як вигадати якого-небудь українського д'Артаньяна чи Скшетуського і розповідати про його романтичні пригоди перипетії» [4, с. 12]. Письменник бачить дещо іншою концепцію історичного твору. Для нього головне – не розважати, а «перш за все реконструювати добу і викликати її людей згідно з документами, що промовляють завжди яскравіше, ніж усяка уява, або згідно з законами ймовірності» [4, с. 12].

Будучи вірним ідеї зображення виняткового героя у виняткових обставинах, Ю.Косач в «Рубіконі Хмельницького» «хотів перш за все показати, як народжувався герой-вождь, день за днем, хвилина за хвилиною, як нещадно гнало його призначення до неминучої постанови, як формувалося його оточення, його легія вірних» [4, с. 12]. На його глибоке переконання, «план повстання та політичний ідеал Хмельницького дозрівали якраз у цій добі, ще перед вибухом повстання 1648 року» [4, с. 12–13].

Відшукавши бодай якусь інформацію про перебування українських політиків у Європі, прозаїк хоче показати на тлі складної політичної ситуації, що склалася наприкінці Тридцятилітньої війни, що справа України тоді була не менш актуальна, ніж сьогодні.

Підсумовуючи в передньому слові власні зауваги, Ю. Косач пише: «З подиву до велетня української історії, до незрівнянного українського стратега, політика, дипломата, та й просто до людини-героя, що була одержима думкою про велич Батьківщини, народився цей роман про Хмельницького та його корпус» [4, с. 14].

До міста Данціга, що було свого роду базою найманцям, тим, кому воювати стало за професію, після блискучої перемоги під Дюнкерком повертається Сарматський легіон: «...сходили на берег козаки. Було їх нецілих п'ятнадцять сотень, комонників, піхоти та гармашів. Одні йшли в гарних білих жупанах, з червоними верхами шапок, з мушкетами на плечі, другі в малинових, що горіли, мов заграва, все хоробрі сотні ротмістра Нестеренка, сотні одна в одну ротмістра Вишняка-Якубовича, врешті кінні козаки Джеджелія, Ганжі й Шангірея... А в почті ротмістрів, поручників та хорунжих корпусу ступив на берег капітан Хмельницький...» [3, с. 42].

Ю. Косач знайомить нас з передісторією «чигиринського сотника, боніфікатора на Суботові, колись запорозького військового писаря Богдана Хмельницького» [3, с. 43], який знав «дим гармат під Цецорою, коли поруч

сотника Михайла Хмельницького боронив корогви і не встиг захистити грудьми свого батька від турецької шаблі, бо сам попав в аркан башати, дим і згар Люцена й Брайтенфельда, де схрещував козацьку шаблю із вершниками незламного й непереможного Густава Адольфа по довгих роках турецької кормиги...» [3, с. 43]. Суворе обличчя, зморшки на високому упертому чолі, стиснуті уста, високо піднята голова Хмельницького видавали в ньому людину, що знає «собі повагу» [3, с. 43]. Агент французького короля П'єр Шевальє презентував Хмельницького «як одного з най здібніших воїнів нашого століття, який зумів поєднати фантазію Валленштейна із швидкістю у рішеннях Врангеля та нещадністю Піколоміні...» [3, с. 46]. Спостерігав за Хмельницьким і Ахіллес, агент польського короля Владислава IV. Цей добрий знавець людських душ помітив, що «в ньому тліла невимовна жадоба чину, чого не було в других. З тієї громади чубатих рубак, ...з них усіх, лицарів тієї химерної, казкової засіки волі, він один імponував йому своєю особистістю, своїм чуттям міри для людей і речей» [3, с. 66]. Ахіллес, як і французький амбасадор у Варшаві граф де Брежі, першими збагнули, «що ім'я цьому мужеві – небуденність. Бо він один умів здавити в собі передчасний бунт гордої людини, ...умів приборкати його розумом!» [3, с. 66]. Чудовий психолог, Ахіллес розуміє, що Хмельницький, ще сам того не знаючи, йде своїм, призначеним йому долею шляхом, бо «такими людьми керує доля сама, виносить їх на гребені хвилі...» [3, с. 58]. Єзуїтський священник отець Генцель Мокрський, що знав Хмельницького ще зі шкільної лави, а тому мав усі підстави бути найоб'єктивнішим поціновувачем здібностей свого учня, виніс свій рішучий вердикт: «Хмельницький, от як я на нього гляжу, людина небуденна. Він переростає всіх людей, що довкруги нього, іноді здається, що не цього світу він син. Можна сказати про нього, що народився на те, щоб панувати... Так я сказав раз і не відступлю від свого слова...» [3, с. 140]. Учитель не втратив віри у свого учня, який так виріс, був-бо «колись звичайним звитязцем, трохи впертим, але хоробрим рубакою, не надто виривався поперед других, але коли сік, то сік до кінця. Інші гадали, що в ярославській школі здобув хист інтригування. Дехто не вірив йому – може міг би продати товариша й брата. ...А може вмів чекати? Проте добра була ця школа єзуїта Генцеля Мокрського» [3, с. 63].

Сьогодні Богдан Хмельницький – капітан українських козаків, що «...на початку жовтня, після п'ятох тижнів упертої облоги, кривавих вилазок і штурмів, коли внаслідок закладених мін» [3, с. 44], підірвавши південний мур фортеці, пішли зі своїм капітаном, «що з шаблею й пістолем у руці кермував сотнями без шолома й весь у крові...» [3, с. 44–45] вів на штурм іспанців, «встрянули з ним у завзятий рукопашний бій і вибили їх із внутрішніх укріплень» [3, с. 44].

Українську піхоту вважали найкращою піхотою континенту: «Дюк д'Ангієну, орлевидний Конде ставив своїй піхоті запорозьку піхоту в

приклад» [3, с. 44], П'єр Шевальє розповідав предивні речі про вдалість запорожців: завдяки їхньому зятю «направлено в кількох тижнях всі помилки в Баварії та в Італії, знищено нанівець плани габсбургської коаліції, ...здобуто арсенал Іспанії і ключ до влади над морем – Дюнкерк. ...ці козаки з України з їхнім капітаном Хмельницьким могли стати опорою коаліції Франції, Німеччини й Швеції, яку зміцнював Мазаріні, щоб раз і назавжди зломити гордість віденського дому і мадрідського двора» [3, с. 46-47].

Гучною була слава низовиків в усій Європі. З любов'ю приймав їх Данціг після фланерського походу, бо ж «близькими були козако-українські лицарі» [3, с. 47], його мешканцям «по вірі й по вільнолюбному духові» [3, с. 47], як близьким було й саме це місто, що, як Січ на півдні, було «вартою волі на півночі» [3, с. 47]. Заслужили козаки схвального слова й від інженера Боплана (до речі, того самого, Кодак якого зруйнували запорожці Сулими): «Це одна з кращих армій Європи, ...нема сумніву... – козацька піхота на моїх очах встоювалась панцирній польській гусарії, що по силі удару рівна хіба важкій кінноті Піколомінієвій. Це готи, ...вони народжуються воїнами, а з шоломів ще дітьми їдять кашу...» [3, с. 50].

Такою постала перед Європою козацька сила на сторінках повісті «Рубікон Хмельницького», що, за авторською концепцією, було цілковитою заслугою Богдана Хмельницького, який «у пороховому димі, серед крові й зойків, серед стишеного ремствування по заслuzі покараних, ...викохав легіони, що їх не посоромився би кращий полководець Німеччини та Франції.» [3, с. 62]. Таким чином, у Ю. Косача звичайний капітан Хмельницький уже на початку твору постає перед нами як талановитий полководець, котрий переважно з молодих козаків зумів за десять місяців своєю залізною рукою зробити справжню боєздатну армію і переможно здійснити фландрський похід. Та й хіба міг бути інакшим результатом у ватага, який навіть у походах не розлучався з такими книгами, як «Інструкція для облоги фортець» Целларіуса, «Підручник для шику піхоти», «Інструкції для артилерії», «Коментарі до галлійської війни», котрий ніс у собі забуту славу, мудрість своєї землі; який поєднав у своїй буремній вдачі античну рівність, погожість і спокій; «міг знати міру в речах і почуттях. Адже ж розчитувався в старовинних авторах: Цезар правив йому за вчителя воєнного мистецтва, Ціцерон був майстром стилю, Овідій був розрадою в час дозвілля... Умів дивитися, ...оцінювати, ...думати. Зосередилось у ньому: буйно-пишна натура степового півдня, залізність гота, ...витонченість латинянина...» [3, с. 154]. Такий сюжетний хід є цілком логічним, адже доводить, що не за сліпим випадком Хмельницький став лідером нації – він, щедро обдарований долею усіма необхідними для цього якостями, був народжений для великих справ. «Він не знав, до чого він іде, він ще не вмів окреслити тих усіх дум, що гнівним чорторієм шаліли в його душі. Він ще не знав, хто його справжній друг. Він накипав:

це було як наближення далекої хуртовини, що тільки починає будити захмарне небо глухим рокотом грому... Не було ще часу знайти себе, впорядкувати все те, що кублилось вогненным роєм у надрах душі. ...Богдан Хмельницький ще не вмів сміти» [3, с. 91]. Поки що до його бездонної туги й болю за кривду від панів додавалося лише розуміння того, що «наш і предків наших поставив Бог як забороло, як вічний вал християнства» [3, с. 67].

Хмельницький мав за зразок наслідування Олівера Кромвеля: «Цей умів відважитись. – Коментує автор вчинки англійського політика. – Цей перейшов Рубікон» [3, с. 94]. Прикметно, що у своєму творі Ю. Косач ставить українського полководця в ряд із Юлієм Цезарем, який перейшов ріку Рубікон, що ділила провінцію від Італії, і завоював Рим. Так і чигиринському сотнику потрібно було здолати вагання і взяти свій Рубікон, за яким були «влада, перемога й слава» [3, с. 117]. Він вагався, бо «не було нікого, хто б його штовхнув до діяння. ...Сам один, над тією фатальною річкою, де вирішалося майбутнє, все його життя» [3, с. 117], – пише Ю. Косач.

Щоб показати, яку величезну прірву довелося подолати Богдану Хмельницькому, аби перейти свій Рубікон й очолити повстання проти Польщі, автор зображує свого героя палким прихильником польського короля Владислава. Проте справжнє призначення Хмельницького бачили його товариші: «...він із цієї глини, з якої ліплять Цезарів...» [3, с. 115]. Розуміли, що «...він не родився на те, щоб боніфікувати хутір, закладати млини й пасіки. Він роджений для іншого» [3, с. 62–63]. Саме тому Ахіллес, розуміючи, «що раз закільчило – мусить dospіти» [3, с. 121], бере на себе функцію каталізатора, що вже четвертий тиждень, мов демон, нашіптував капітану «грішні й спокусливі слова, манив його сміливими мріями» [3, с. 118]. Тонкий знавець людських душ і їхніх слабких сторін, польський дипломат знаходив усе нові й нові аргументи: «І проти матері діти ідуть, коли неславить сім'ю, ...а Річ Пополита не матір тобі, Хмельницький, а мачуха... Діло обнови треба починати, як усі починають. Залізом пали нечисть, руйнуй, не шкодуй... Всі бо смілії, а ти один не смієш. Про багатьохнащадки згадуватимуть, а що про тебе, капітане, щофатум тебе до великого діла обрав, скажуть? Хотіві міг, але не смів!» [3, с. 122].

Кинута іскра вже спалахнула, однак справжнє полум'я так і не загорілося, бо надто сильними були сумніви Богдана Хмельницького: «Боюсь..., бо що я за один, щоб подужати? Чи ж справді фатум таких обирає, як я – нікому невідомого козака, мало вченого звитяжця...» [3, с. 122].

Розкриваючи психологію людини в кризовій ситуації, Ю. Косач ставить свого героя на поріг поразки: було зірвано сейм, Владиславу IV заборонялося навіть думати про будь-які військові дії без згоди шляхти, тим самим перекреслювалися всі сподівання Хмельницького про початок війни

з Портою: «... розвіялось з вітром усе, що леліав. Надія. Віра в людину. Не залишилось нічого. Тільки він і нудьга» [3, с. 128].

Змальовуючи поведінку козацького капітана в таких, здавалося б, нездоланних обставинах, письменник пише: «Біси і змії вселилися у Хмельницького. ...Утопив би жагу в війні, у кривавій січі, але війни не було, тож топив її в вині, не знаючи міри. ...й лячно було глядіти на Хмельницького, що горів увесь... Бо на погибель свою пив, не на славу» [3, с. 135]. Від нього відвертались друзі, а вороги ставали сміливішими. Зневіра поселилася в серці тих, хто ще місяць тому був переконаний, «що цій людині судилося довершити великі діла..., сьогодні, після зівання сейму, вважали його мерцем. Він зів'яв, не встигши розцвісти. До того вражала його поведінка» [3, с. 136].

І тоді письменник звертається до класичного, випробуваного в нашій літературі прийому, до своєрідного євшан-зілля, що повертає пам'ять: «Усевич, панцирний товариш капітанів, поет з Божої ласки» [3, с. 142] взяв лютню й почав співати. Співав він не сумні думи, від яких лише краялося серце, а заспівав «про великі діла минувшини, про славу не смертельну, здобуту лицарями непохитними... Були то пісні нашої, княжої і козацької слави. ...про походи предків по Чорному морю..., про... славетних Олега дружинників, що щити на Царгороді прибивали...про раті проти... татар, про бої галицьких князів із ляхами, про Романа Великого, неподоланого витязя, ...про... князя Байду Вишневецького, про Самійла Кішку й про Богданка Ружинського, про Криштофа Косинського й про Лободу та Шавулу, про Самійла Зборовського..., про Івана Підкову, ...про Сагайдачного походи..., про Наливайка...» [3, с. 143–144]. Уся історія слави Русі-України постала в піснях козацького кобзаря.

Але й це не пробудило зневіреної душі сотника. Проте такий його стан довго не міг тривати, Ю. Косачу треба було виводити свого героя із такої кризи. І тоді, використовуючи свій улюблений прийом «порогових» ситуацій, коли в героя є лише один вихід – зважитися на певний рішучий крок, автор вводить у повість епізод бунту козаків, котрих намовляли іти воювати в Іспанію, який ніби пробуджує Богдана Хмельницького і змушує його нарешті зрозуміти - Рубікон треба перейти: «те, що маю чинити, вчиню сам, і Бог мені допоможе в тому...» [3, с. 151]. Його промова перед бунтарями – це вже слово справжнього сформованого державного лідера, після якого ті склали зброю: «...Не в далекі світи... іти, а пильнувати Отчизну нашу пресвяту мусимо. По славу для неї хочу з вами іти, бо не для привати марної живу, а долею Отчизни весь вік мій гризуся. Малі люди намовляють вас до малих діл, а я вас на великі діла готував. ...Грішний я й малий, але знаю, чого хочу, куди йду...» [3, с. 185]. Ці слова стали пророчими, повстанці відступили.

Рішучість зробила з учорашнього чигиринського сотника справжнього ватажка, який, зібравши під свою руку увесь цвіт панцирного товариства,

що не поступався європейським воїнам у хоробрості, пишності й гордості, вклав у своє звернення до них усю силу переконання у правильності власних дій, «гідних батьків і дідів наших, кров свою проливших і кості зложивши за Матір-Отчизну: ... прийшов я до вас із вістю, що незабаром заясніє маєстат нашої Матері-Отчизни, ... заясніє всім націям Європи на жах і на подив... Вчора ще бився я з химерними думами, по пораду йшов до всіх, а нині стою перед вами і готовий жереб узяти, який мені доля дасть. Нині бо й я, ... готовий до чинів не щоденних, і вірте мені, що вашу вірність... тільки на добро суспільне використаю» [3, с. 223].

Так «народився Цезар степу» [3, с. 239], – констатує Юрій Косач. Письменник знає: саме таким упевненим у своїх рішеннях і твердим у своїх діях має бути майбутній гетьман, тому й змальовує свого героя таким, що віднайшов у собі сили, аби вчорашню, здавалося б, остаточну поразку, сьогодні обернути на перемогу. На доказ факту становлення Богдана Хмельницького лідером нації прозаїк наводить слова ротмістра шкотів Кіттуса Скоттуса, що, за його задумом, у повісті став Кривоносом: «Богдан Хмельницький перемиг б'єса, що спокушав його, тепер його дорога ясна. Бог того хоче, ... щоб він ішов тим шляхом, а не іншим. Бог його вестиме через кров і вогонь, а його розум буде, мов неопалима купина. Зростатиме він враз із бурєю, яку посеє, в бурі світитиме, ... володар, непереможний вождь...» [3, с. 237].

І на недавнє здивування іспанського амбасадора дона Гонзалеса, чому нація, маючи таку могутню й велику Київську державу, що «доходила до Дунаю, впиралась у Кавказькі гори, а на півночі сягала аж до Білого моря..., ... не вдержала її й перебуває... під ворожим пануванням» [3, с. 104], у цей вирішальний момент дала свою відповідь – «із рабів народився народ» [3, с. 238], бо «Україна завжди прагнула волі, – пише автор, вкотре повертаючи нашу пам'ять у минуле. – Останні сімдесят літ в Україні – це роки невгавних воєн і ребелій проти польської кормиги. А щоб знати, чому Київ упав, не слід забувати, ... що ця нація боронила власними грудьми цілий християнський світ проти невірних...» [3, с. 104].

Повість «Рубікон Хмельницького» – твір про події, які збігаються в часі з переломним для багатьох європейських народів подіями: рвали кайдани й підносилися з упадку багато поневолених народів (Нідерланди, Португалія, Неаполь, Богемія, Каталонія), й Україна мала свій шанс, бо «де пролилася кров за волю, там воля мусить прийти» [3, с. 106]. Завершується повість груднем 1646 року, коли Богдан Хмельницький переможно повертається з Данціга в Україну.

Таким чином, у «Рубіконі Хмельницького» Ю. Косач силою своєї уяви, а отже, вигадки, спробував не просто відтворити можливі, на його погляд, події в біографії майбутнього українського гетьмана напередодні визвольної війни 1648–1654 рр., а відтворив «психологію людини в кризовій, пороговій ситуації, коли політична, житейська поразка

обертається внутрішньою перемогою, торжеством самоствердження» [1, с. 9], показав, як у політичній боротьбі із простого чигиринського сотника формується й росте впевнений у собі й у своїх діях лідер відроджуваної тоді української державності, аби розпочати в 1648-му вражаючу у своїх масштабах і далекосяжних наслідках козацьку війну.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Віра Агеєва – К.: Факт, 2003. – 352 с.
2. Варганюк П. Богдан Хмельницький, українські козаки і облога Дюнкерка. Спростування застарілої легенди / Петро Варганюк – Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 108. – С. 171–178.
3. Косач Ю. Рубікон Хмельницького: Роман / Юрій Косач – К.: Україна, 2001. – 253 с.
4. Косач Ю. Слово від автора. – С. 11–14 // Рубікон Хмельницького: Роман / Юрій Косач – К.: Україна, 2001. – 253 с.
5. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем / Ростислав Радишевський – Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 42–45.
6. Рудницький Л. Література з місією (Спроба огляду української еміграційної прози) / Леонід Рудницький – Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 41–45;
7. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість / Роман Федорів – Дзвін. – 1996. – № 10–12. – С. 109–112.
8. Шевчук Григорій. (Юрій Шевельов) Післямова до Ноктюрну В-Мопс С. 169–172 // Агеєва В. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. – К.: Факт, 2003. – 352 с.
9. Шерех Ю. З літопису літературного життя в діаспорі. – С. 440–490 // Шерех Юрій. У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980. – Сучасність. – 1983. – 537 с.
10. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції. – С. 161–195 // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя... – Т. 1. – 607 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: українська історична проза 40–50-х років ХХ століття.

РІВЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У СТРАТЕГІЇ РЕЦЕПЦІЇ ТЕКСТУ

Іван ЗИМОМРЯ (Дрогобич)

У статті зроблена спроба висвітлити питання ролі літературної компетенції у стратегії рецепції тексту з проєкцією на художню самобутність німецькомовного простору.

Ключові слова: проблеми рецепції, літературна компетенція, рецептивна естетика, австрійська література, літературознавча інтерпретація.

In the article the issue of the role of literary competence in the strategy of the text reception is outlined through the prism of the artistic identity of German-speaking area.

Key words: problems of reception, literary competence, reception aesthetics, Austrian literature, literary interpretation.

Взаємодію літератур характеризують різні вияви результатів взаємообміну, у тім числі запозичення, наслідування, образні аналогії, стилізація, перекладні рішення. Вони мають істотне значення для обопільного примноження художнього досвіду, оновлення й подальшого розвитку традицій, поповнення арсеналу словесно-зображальних засобів різномовних творів, розширення ідейно-тематичних рамок національних літературних систем. Разом з тим у складному процесі взаємодії та взаємопроникнення літератур постійно превалує конкретна результативна якість як домінанта. У цьому зв'язку варто наголосити: пріоритетне місце в рецепції духовних змагань австрійських авторів в Україні здобув творчий доробок таких письменників, як Л. Захер-Мазох, К.Е. Францоз, А. Шніцлер, Р.М. Рільке, Густав Майрінк, Г.ф. Гофманнсталь, Р. Музіль, Ш. Цвайг, Ф. Кафка, Й.Рот, Г.ф.Додерер, Е. Канетті, І. Айхінгер, І. Бахманн, Т. Бернгард, П. Гандке. Сприйняття творів чи не кожного з названих митців містить риси тривимірної взаємодії, позначеної інформативною, критично-оцінювальною та інтерпретаційною ознаками [15, с. 11]. З цього погляду багатий фактичний матеріал потребує вже не стільки кількісного нагромадження, скільки якісного історико-літературного висвітлення. Воно пов'язане з потребою простеження засадничих художньо-естетичних метаморфоз у процесі становлення літератури-адресанта та її потенціалу для збагачення літератури-реципієнта. Тут можна вести мову про роль літературознавства як «науки аргументації» («argumentierende Wissenschaft»). Сутність цього поняття розкрив відомий філософ З.Й.Шмідт, один із чільних представників конструктивістського напрямку у ХХ столітті. «Літературознавча інтерпретація, – подає власну версію окресленої дефініції німецький учений, – це науково контрольована й свідомо методологічно аргументована реконструкція рецепції літературних текстів. При цьому інтерпретатор або представляє наукові висновки власного процесу рецепції, або експериментальними психологічними засобами веде інформаційний відбір результатів процесу рецепції для інших реципієнтів (для яких сприйняття не має наукової цілі); ці дані він кладе в основу об'єкта аналізу розподілу структурувальних одиниць тексту у значеннєві побудови та інші форми рецептивної характеристики» [12, с. 165–166].

З.Й. Шмідт слушно висуває на передній план питання про спрямованість рецепційного процесу та цілісність його елементів. Виняткового наповнення ця теза набуває в контексті осмислення сфери естетичного пізнання міжлітературних явищ, які не протиборствують, а провадять до взаємодії літератур на основі специфічності художнього досвіду. І в цій закономірності важко розрізнити часову відстань. Адже між рівнями рецепційного процесу нема місця чітким демаркаційним лініям, які надавали б можливість підвести ризику розмежування під однією стадією й стрімко перейти до реалій іншої.

Зі змінною інтенсивністю австрійська література репрезентована в Україні впродовж ХХ століття доволі значною кількістю перекладів. Закріпившись завдяки мистецтву інтерпретації в українському духовному просторі, вона посіла свою нішу в його системі візійних та асоціативних акцентів. Відчуття нових уявлень загострюють квінтесенції минувшини, що витворюють похідні пізнавальні моменти. Йдеться про певне відлуння у свідомості українського читача впливу культурного феномена, що геополітично пов'язаний з існуванням Австро-Угорської монархії, а територіально обійняв Центральну-Східну Європу разом з етнічними землями сучасної Західної України. Красномовне свідчення вияву ментально-емоційної близькості до згаданого явища, що призводить до «центрально-східної ревізії» [3, с. 425] у власній художній творчості, міститься у прозовому полотні «Таємниця» Юрія Андруховича.

Наголошуємо на цій деталі, бо виокремлений аспект, без сумніву, позначився – особливо наприкінці ХХ століття – також на специфіці рецепції австрійського письменства українською критикою. Тут дається взнаки мірило соціально-психологічної співвідносності. Воно зумовлене перехрещенням у перебігу історії долі австрійського та українського народів і полегшує просування міжкультурної комунікації, оскільки пропонує схожі ціннісні орієнтації. Утім, з огляду на варіабельність ознак взаємодії у другій половині ХХ століття такі тісні контакти більш характерні, приміром, для національних літературних систем Австрії та Польщі. На це вказує, зокрема, С. Г. Кашиньскі: «Після Другої світової війни австрійська література ніколи не зіштовхувалася в Польщі з політичними чи психологічними перешкодами. Навпаки, вона завжди сприймалася як свого роду збагачення власної культурної сцени, як розширення інтелектуального та естетичного горизонтів польської інтелігенції. Отже, шлях австрійського письменства до польського читача був набагато простішим, ніж відповідно літератури з Німеччини» [9, с. 430–431]. Марія Криштофяк також пояснює цю ситуацію спільними культурно-історичними обставинами, що запрограмували позитивне, фактично позбавлене конфронтаційних нашарувань ставлення до доробку австрійських авторів. За переконанням дослідниці, традиція наклала печать результативності на органічне сприйняття в обох країнах художніх досягнень, приміром, Йозефа Рота, Роберта Музіля, Франца Кафки чи Юзефа Вітліна, Анджея Кусьневіча, Бруно Шульца [10, с. 373–374]. Натомість умови для переємності досвіду, що належав австрійським та українським культурним діячам, не були сприятливими. Доступ українських літературознавців як до першоджерел, так і до перекладних видань рідною мовою тривалий час був обмежений. Іншими словами, ступінь впливу творчості письменника на читача й творчий шлях окремих репрезентантів сприймаючої літератури умовно виявляється саме в

резонансі певного художнього твору в модельних вимірах абсорбувальної літератури.

У динаміці поступу окремої літературної системи рецептивний аспект покликаний, передусім, виділити своєрідність творчого освоєння та переробки набутого художнього досвіду. І тут не можна недооцінювати так званий «фактор публіки». Без урахування цього чинника неможливе всебічне висвітлення хроніки розвитку письменства. Доречним у цьому зв'язку видається твердження, що належить відомому німецькому філологу Гансу Роберту Яуссу (1921–1997), співзасновнику дослідницької групи «поетика та герменевтика» («Poetik und Hermeneutik», 1963–1994). «У трикутнику *автор, твір і публіка*, – відзначив він у книзі «Історія літератури як провокація літературознавства» («Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft»), – остання (публіка – І. З.) є не стільки пасивною стороною, що репрезентує ланцюг розхристаних реакцій, скільки енергією, що співтворить історію. Історичне життя літературного твору немислиме без активної участі його адресата. Адже тільки за його посередництва твір уступає у сферу мінливого емпіричного обрію («Erfahrungshorizont» – І. З.) безперервності, у якій має місце постійне перетворення простого сприйняття у критичне, відбувається перехід від пасивної до активної рецепції, від визнаних естетичних норм до нового результату, що перевершує попередні досвідчення. Історичність літератури та її комунікативний характер мають за передумову діалогічну й водночас процесуальну сполуку між твором, публікою та новим твором; її можна простежити у взаємозв'язках між повідомленням і реципієнтом, питанням і відповіддю, проблемою та її розв'язанням» [7, с. 169]. У такій літературознавчій концепції зримо проступає позиція тих німецькомовних учених, які вже в 60-х–70-х рр. ХХ століття цілеспрямовано шукали нових підходів для розставлення адекватних акцентів інтерпретації різних моделей, у тім числі й оціночної характеристики мистецьких творів з огляду на безпосередній зв'язок автора з читачем.

До науковців, які безпосередньо присвятили свої наукові розробки обґрунтуванню теорії рецептивної естетики, належить і німецький філолог-англіцист Вольфганг Ізер (1926–2007). Так, у монографії під назвою «Акт читання: теорія естетичного впливу» («Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung») літературознавець підкреслив: «Замовчуване («das Verschwiegene» – І. З.) у, здавалось би, тривіальних сценах, а також місця-порожнини («die Leerstellen») у ланках діалогу стимулюють читача до проєкційного заповнення таких виїмок. Вони втягують читача в події та спонукають його уявити невивідане («Nicht-Gesagte») на рівні імпліцитного («das Gemeinte») [6, с. 264–265]. Художній текст – відповідно до такого трактування інтерпретаційних підступів – сприймається не як певна даність, а як ресурс впливу на свідомість реципієнта. Зважаючи на суспільно-політичні обставини, зазначене розуміння літературних фактів у

цілісному процесі функціонування літератури набуло особливого поширення в українській науці наприкінці ХХ століття. Заслужують на увагу плідотворні зусилля в цьому напрямку дослідження таких українських учених, як О. Астаф'єв, В. Брюховецький, Л. Грицик, Р. Гром'як, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, Г. Клочек, Ю. Ковалів, В. Марко, М. Наєнко, Д. Наливайко, Я. Поліщук, Г. Сивокінь, Г. Штонь.

Чи означає це, що більш традиційні моделі інтерпретації остаточно віджили себе? Поділяємо думку німецького літературознавця Горста Турка (1935–2008) про те, що не слід радикально відмовлятися й від історично утверджених методологічних стереотипів. У передмові до збірника наукових праць, об'єднаних навколо ключової проблеми характеру вираження й реалізації літературної рецепції, 1987 року він обстоює наступну мотивацію: «Після того, як рецептивна естетика історії літератури з проекцією на авторів замістила історією літератури з проекцією на читачів, може бути анахронізмом, коли знову вести мову про «форми внутрішньолітературної рецепції». Справді, це не тільки певні методичні й теоретичні утруднення, що повинні вказати на розширення рецептивно-естетичної основи, але й певні обмеження, що накладаються на історію літератури. Ані обрій сподівань імпліцитного читача, ані реконструйована в ньому діалектика запитання та відповіді не спроможні перевищити сферу літератури. Тут ті ж проблеми, що доводяться до освіченого читача, ті ж освічені читачі, до яких промовляє філологія, а передусім та ж філологія, яка – для читачів підвищеного рівня підготовки – презентує її інтерпретації. Яка ж тоді користь від звуження погляду до інстанції посередництва читача?» [14, с. 1]. Судження Г. Турка переконливо потверджує важливість первинних і похідних засад художньої дикції комунікативного характеру насамперед у тканині гри «автор – герой – реципієнт». Виходячи з цього, у полі зору авторів колективної праці «Форми внутрішньолітературної рецепції» («Formen innerliterarischer Rezeption») опинилися шість стрижневих категорій: автор, зміст, форма, індивідуальні форми творчості, традиція, переклад. У своїй підпорядкованості соціальній ролі літератури вони репрезентують універсальні цінності. Їхнє смислове й функціональне навантаження моделює інструментарій, що є адекватний завданням рецепції та запитам епохи.

Вагоме значення для ефективності міжлітературної комунікації має спрямована орієнтація художнього тексту на певну соціальну групу реципієнтів [8, с. 139]; один і той же твір може мати неоднакові прочитання залежно від історичного моменту й суспільного становища читача. Своєрідну функцію єднального елемента між оригіналом і перекладом виконує жанр. Як зазначив Йорг Ульріх Фехнер у студії «Безперервна мутація» («Permanente Mutation», 1974), «до появи вимог епохи романтизму при перекладі іноземною мовою нерідко мало місце й перетворення жанру»

[4, с. 18]. Отже, необхідно враховувати потребу адекватної передачі жанрово-структурних особливостей матеріалу, призначеного для інтерпретації мовою мети. За цієї умови читач має змогу відчитати послання, що закладене в тексті, згідно з художньо-естетичними концептами іншої культури. Крім того, ця завершальна мета процесу рецепції вимагає активної участі в конкретизації та розкритті понятійних елементів перекладеного твору. Тому у фокусі міжкультурної взаємодії опиняється проблема літературної компетенції реципієнта. Вона охоплює сукупність знань отримувача інформації, у тім числі про стилі, жанри, художні техніки, що характерні для чужоземного культурно-історичного досвіду. У цьому сенсі істотну роль відіграє ознайомлення з програмними висловлюваннями авторів, творчість яких уходить у свідомість читацького загалу завдяки перекладацькому акту. Бо ж для «емпіричного читача» (Дітріх Гарт) ключовою постає відповідь на питання про автентичність зображуваних подій [5, с. 219–220].

Вихідною точкою запуску результативної стратегії рецепції та інтерпретаційного перетворення твору в іншомовному середовищі є його наповнення функціональними атрибутами, зокрема, фікціональністю й прагматизмом. На це звернув увагу німецький дослідник Горст Шнайметц. Відстежуючи взаємозв'язок між чином обробки тексту та його інтерпретацією, автор монографії «Читання сучасної літератури» («*Moderne Literatur lesen*», 1996) виакцентовує специфічні риси засвоєння текстової структури читачем, яку він на основі власних життєвих досвідчень кваліфікує на рівні літературного твору. За переконанням Г. Штайнметца, наявні в будь-якому тексті формально-мовні компоненти не надають можливості чітко диференціювати вододіл між його «літературністю» та «нелітературністю» («прагматичністю») [13, с. 194–195]. Концепцію Г. Штайнметца щодо аналізу процесів літературної комунікації розширив польський учений Чеслав Каролак. Він виокремив п'ять фаз рецепції художнього тексту: а) фаза відмови від прагматичної рецепції («*faza odrzucenia resercji pragmatycznej*») з її упорядкованими значеннями; б) фаза фундаментальної відкритості тексту («*faza fundamentalnej otwartości tekstu*»); в) фаза літературної рецепції («*faza resercji literackiej*»); г) фаза понадпрагматичної конструкції змісту («*faza ponadpragmatycznej konstrukcji sensu*»); д) фаза репрагматизації («*faza repragmatyzacji*») [8, с. 146]. Ці стадії взаємопов'язані між собою, а їхня інтенсивність щодо охоплення текстових фрагментів не є однорідною. Ч. Каролак обґрунтовано зафіксував інтегративні ознаки, а відтак – описав принципи організації зазначеної системи сприйняття.

Своєрідність рецепції літературного твору в новій культурній ситуації позначена двовимірністю. Вона полягає передусім у розширенні сфери можливих варіантів тлумачення тексту. Водночас реципієнт як носій іншого ментального коду більшою мірою піддається впливу гіпотетичних і суб'єктивованих висновків щодо моделей інформації, ніж читач з рідного

культурного середовища. На думку Ч.Каролака, характерну тенденцію в ході літературної рецепції на сучасному етапі складає орієнтування суб'єкта, який сприймає повідомлення, на виділення загальних аспектів переказуваних у тексті макрозначень. Саме макрозначеннєві елементи, за його оцінкою, беруть участь у «понадпрагматичній» конструкції змісту. У цьому контексті виняткової ваги набуває фактор відбору художніх зразків, які цілісно репрезентували б досягнення минулого, а також актуальний стан суспільних і культурних здобутків певної літературної системи. Якщо вести мову про австрійське письменство, то тут такі репрезентативні ознаки властиві передусім малій прозі з притаманною їй системою кодів. Для ближчого окреслення поняття «код» доцільно звернутися до визначення, що належить В. Марку, визначному теоретику літературного процесу. «Код, – підкреслює дослідник у монографії «Стежки до тайни слова» (2007), – це знак, зміст якого формувався, закріплювався в різних умовах і в різний час, він активізується й щоразу оновлюється в системі художнього тексту; це також позиція автора, яка втілюється в художньому світі твору і з якої автор пропонує читачеві сприймати створений ним світ; це умови, котрі прийняв/вितворив читач, сприймаючи образи людей та обставин, відображені в художньому тексті; це, зрештою, ключ, яким дослідник відкриває сутність твору, інтерпретує його. Код слід шукати на перехресті тенденцій, які виникають унаслідок складної динамічної взаємодії акцентованих концептуально-стильових і жанротвірних чинників» [2, с. 241]. Перманентне нарощування художніх якостей – це закономірний процес, що вимагає для виявлення цих оригінальних рис застосування типологічного підступу до творчих звершень німецькомовних авторів Австрії, Німеччини та Швейцарії [1, с. 25–26].

Література наддунайської країни як суб'єктна величина характеризується різноманітністю художніх знахідок. Її образ набуває ознак повноцінного змісту, коли найбільш типові явища розглядаються в широкому історико-культурному контексті. Таке завдання передбачає, у свою чергу, з'ясування чинників, що окреслюють властиві тільки для австрійського письменства рецептивні установки з проекцією на види та функції мотивів, пов'язаних з культурними уявленнями, цінностями, нормами народу. У цьому зв'язку, без сумніву, мав рацію відомий російський філолог Дмитро Лихачов (1906–1999), коли стверджував: «Щоб визначити специфіку певної літератури, слід пізнати як її константні незмінні моменти, їхні загальні риси як єдиного цілого, так і спосіб розвитку й природу відносин, що нею підтримуються. Крім цього, важливим є її місце в рамках культури країни та її взаємовідносини з усіма іншими ділянками людської діяльності. Характерні риси історичного шляху розвитку літератури уможливають значною мірою прояснити те, що сприймається національно самобутнім, а, крім того, становлять також частину цієї своєрідності» [11, с. 6].

Австрійська мала проза двадцятого століття репрезентує поліжанровий організм. Він постійно розвивається, даючи оперативні відповіді на злободенні проблеми. Малі епічні форми не тільки збагатили велику прозу художніми досягненнями авторів різних поколінь, але й заклали основу для утвердження австрійської літературної традиції.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зимомря І. Австрійська література : моделі рецепції тексту. Монографія / Іван Зимомря. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2009. – 216 с.
2. Марко В. Стежки до таїни слова / Василь Марко. – Кіровоград : Степ, 2007. – 264 с.
3. Поліщук Я. О. Ре-візії минулого в сучасній літературі / Я. О. Поліщук // Наукові записки. НаУ «Острозька академія». Серія : філологічна. Вип. 10. – Острог, 2008. – С. 413–427.
4. Fechner J.-U. Permanente Mutation / Jörg-Ulrich Fechner // Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft ; [hrsg. von Horst Rüdiger]. – Berlin-New York : de Gruyter, 1974. – S. 1–31.
5. Harth D. Rezeption und ästhetische Erfahrung. «Literarische Kommunikation» im Forschungsprogramm der Literaturwissenschaft / Dietrich Harth // Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. Bd. 1 ; [hrsg. von Alois Wierlacher]. – München : Fink, 1980. – S. 210–243.
6. Iser W. Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung / Wolfgang Iser. – München : Fink, 1994. – 358 S.
7. Jauß H. R. Literaturgeschichte als Provokation / Hans Robert Jaus. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970. – 250 S.
8. Karolak C. Problemy odbioru tekstu literackiego w warunkach obcokulturowych / Czesław Karolak // Lingua ac Communitas. – Warszawa-Poznań, 1999. – Nr 9. – S. 139–151.
9. Kaszyński S. H. Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen / Stefan H. Kaszyński // Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa ; [hrsg. von Wolfgang Bayer]. – Wien, 1995. – S. 430–444.
10. Krysztofiak M. Kulturgeschichtliche Nähe. Österreichische Literatur in Polen / Maria Krysztofiak // Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–1985 ; [hrsg. von Heinz Kneip, Hubert Orłowski]. – Darmstadt : Deutsches Polen-Institut, 1988. – S. 373–386.
11. Lichatschow D. S. Russische Literatur und europäische Kultur des 10. - 17. Jahrhunderts / Dmitri S. Lichatschow ; [aus dem Russischen übersetzt von Renate Franke ; hrsg. von Helmut Grasshoff]. – Berlin : Akademie-Verlag, 1977. – 245 S.
12. Schmidt S. J. Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1975. – 274 S.
13. Steinmetz H. Textverarbeitung und Interpretation / Horst Steinmetz // Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. Bd. 1 ; [hrsg. von Alois Wierlacher]. – München : Fink, 1980. – S. 192–209.
14. Turk H. Vorwort / Horst Turk // Formen innerliterarischer Rezeption ; [hrsg. von Wilfried Floeck]. – Wiesbaden : Harrassowitz, 1987. – S. 1–4.
15. Zymomrja M. Zur Erkenntnis von der Kontinuität der Wechselseitigkeit von kulturellen Wertungen / Mykola Zymomrya // M. Zymomrya. Deutschland und Ukraine : Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen / [hrsg. von Ihor Tratsch ; Einleitung von Roman Hromiak]. – Fürth : Flacius-Verlag, 1999. – S. 9–16.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: теоретичні питання літературного процесу в Австрії та Німеччині, генологічна парадигма, проблеми рецепції.

КОНЦЕПЦІЯ „ЦІЛОСТІ” МИСТЕЦТВА АБО „СЕКРЕТИ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ” В НОВЕЛІ ІВАНА ФРАНКА „СОЙЧИНЕ КРИЛО”

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

У статті на матеріалі новели „Сойчине крило” розкривається Франкове бачення мистецтва як єдності творчого і життєвого начал, „чоловічого” і „жіночого”, духу і душі, свідомого й підсвідомого; простежується його ставлення до нових тенденцій в літературі. Порушені у творі проблеми розглядаються в контексті європейської класичної філософії початку ХХ ст.

Ключові слова: творчість, естетика, етика, свідоме, підсвідоме, духовне, душа, „чоловіче”, „жіноче”, сублимація, гармонія.

In the article devoted to the analysis of the story “The jay’s wing (“Sojchyne krilo”) Franro’s seeing of art as the unity of creative and vital sources, of “masculine” and “feminine”, spirit and soul, of conscious and subconscious is opened; the writer’s attitude to the ntw literature tends is followed. The problems that are touched upon in the story are analyzed in the contest of the European classical philosophy of the beginning of the 20th century.

Key words: works, aesthetics, ethics, conscious, subconscious, spiritual, the soul, “masculine”, “feminine”, sublimation, harmony.

Творчість Івана Франка й надалі привертає до себе пильну увагу дослідників. Останнім часом з’явилася ціла низка наукових розвідок про його діяльність не тільки з погляду літературознавства, але й психоаналізу, філософії, історії тощо. Найпомітнішою тенденцією в сучасному франкознавстві є визначення місця письменника в системі філософсько-естетичних координат кін. ХІХ – поч. ХХ століття. Багато хто вбачає в його творчості риси модернізму, інші вважають „послідовним, свідомим апологетом реалізму, з чітким розумінням приналежності до цього явища також позитивізму і натуралізму” [5, с. 113].

Проте чи варто вже так наполегливо розглядати творчість І. Франка в чітко визначених межах, адже, як зазначав свого часу Д. Наливайко, „творчість великих митців відбувалася здебільшого поза цими течіями, не вкладаючись у жодну з них” [6, с. 46]. Іван Франко якраз і належить до тих „великих митців”, яких неможливо тлумачити в рамках якогось одного художнього методу. На цьому наголошує, зокрема, Р. Голод: „Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні однозначно реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, поєднуючи часом „непоєднувані” на

перший погляд начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, „фактографізм” і фантазування” [3, с. 157].

Сам Франко, будучи неперевершеним літературознавцем, майже не застосовував ніяких „-змів” щодо художньої творчості, визначаючи найхарактерніші риси вітчизняного письменства доби порубіжжя „людською” мовою – „старе” й „нове” в літературі. Багато чого з „нового” він не прийняв, зокрема, декадентських настроїв і тем, уважаючи їх даниною моді, наслідуванням „модних” тенденцій у філософії, а не щирим виявом власне авторового („індивідуального”) чи колективного („соціального”) досвіду. Інше, як наприклад, ліризм оповіді, своєрідну „настрійовість” тексту, що виявляється в його ритмомелодиці, щиро вітав. Головне для нього, щоб твір був „цілістю”, органічною єдністю відчутого, пережитого автором та способом його вираження.

Письменник був дуже чутливим на вияв у творі чогось штучного, запозиченого – узятото з різних філософських теорій, а не підказаного чи породженого життям, називав це „книжковим шаблоном” і єдиним джерелом творчості вважав життєвий досвід, де тісно сплелися особисто пережите й суспільне. Фактично це те, що К. Юнг пізніше назве індивідуальним та колективним підсвідомим.

У дусі вчення французького поета й теоретика символізму Жака Мореаса (1856–1910), палкого прихильника розмежування декадентства і символізму, І. Франко теж розділяв ці два поняття: 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” [11, с.361]. Для Франка декаданс – це не стиль, а настрої, тема, які охоплюють не лише мистецтво, а й інші сфери життя. Натомість у символізмі він убачає спосіб утілення ідеї в певних формах, де форма не самоціль, а засіб, і де вони – ідея й форма – виступають єдиним цілим. Без урахування саме такого підходу І. Франка до нових літературних явищ неможливо зрозуміти ані його реакції на статтю В. Щурата про „Зів’яле листя”, ані оцінки творчості європейських письменників-декадентів, ані критики „молодомузівських” декларацій „не пхати ідей” у „штуці”.

У контексті Франкових поглядів на мистецтво взагалі й „нове” зокрема, що ґрунтувалися на світоглядному й художньому принципах „цілості”, прочитується повість-новела „Сойчине крило”, яка побачила світ у 1905 році в збірці „На лоні природи і інші оповідання”. Вона залишилася майже непоміченою як у час свого виходу (якщо не враховувати згадку А. Крушельницького про неї як “найбільш інтересне оповідання” в цій збірці), так і пізніше – у радянські часи. Активне літературне життя твору почалося з 90-их років минулого століття після публікації в антології української

класичної любовно-еротичної прози „Український Декамерон” (1993), у післямові до якої І. Денисюк назвав „Сойчине крило” „шедевром серед шедеврів любовних історій” [4, с. 388]. Новела стала об’єктом досліджень у багатьох франкознавчих студіях і розглядалася головним чином як твір модерністського характеру зі складною композиційною будовою й екзистенціальною проблематикою (див. І Денисюк „Про родово-видові особливості „Сойчиного крила” (2001); М. Гуняк „Метаморфоза „відлюдька”: повість-новела І. Франка „Сойчине крило” (2003); В. Дуркалевич „Синтетизм як принцип образотворення у Франковій прозі початку ХХ ст.” (2006)).

Цей твір видається надзвичайно цікавим з позиції уявлень І. Франка про цілісність, органічність процесу творчості, викладених у багатьох літературознавчих працях, передовсім – „Із секретів поетичної творчості” (1898) та „Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904). Всупереч поширеній у тогочасній європейській літературно-декадентській практиці та підтриманій багатьма молодими українськими письменниками, насамперед „молодомузівцями”, спробі розвести життя й мистецтво по різних полюсах, протиставити їх одне одному як банальність досконалості, утвердити верховенство краси над буденністю існування, Іван Франко наполягав на їхньому співіснуванні, на інтеграції життєвих явищ у мистецтво. Життя і мистецтво, а також етика й естетика, душа і дух, підсвідоме і свідоме, які стоять за ними, були для нього половинками „цілого” – універсального буття людини і творчості.

У новелі „Сойчине крило” письменник порушує проблему дихотомії, двоєдності життя-як-творчості, але переносить її всередину свідомості художника, ускладнюючи грою смислів і настроїв, породжених антитезою життя–мистецтво. В образі головного героя Массіно, художника за своєю суттю, І. Франко простежує внутрішнє життя людини, наділеної „Божою іскрою”. Серед інтер’єрної атрибутики свого кабінету ліричний герой ніби ненароком ловить поглядом „теку з дневником”. „Дневник” – це його творчість, його внутрішня сповідь про те, що він відчуває і що знає про себе самого. Усе розказане ним – це не реальні події, узяті з життя, це історія його душі. У новелі немає нічого дійсного, тут все умовне – герої, події, явища, картини тощо. Єдиною об’єктивною реальністю виступає свідомість ліричного героя – митця, що осмислює свою природу, а пізнаючи себе, розкриває істинний смисл творчості. Умовність зображеного засвідчується й підзаголовком – „Із записок відлюдька”.

Згадки про мистецький твір як щоденник внутрішнього життя автора знаходимо у повісті „На дні”. „От гарна би річ була, – роздумує над своєю творчою суттю герой повісті Андрій, – вести такий дневник, де би витягано завсіди кожний об’яв чуття, кожде вражіння, і то день за днем, довший час! Цікава би вийшла статистика духовного життя! Пізнали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше жиє чоловік, яке то буденне життя

тої „Божої іскри”, котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься” [10, с. 143]. Як бачимо, письменника цікавить суть процесу творчості, а саме: взаємодія життєвої і творчої енергії, переродження „буденного” у „високе”.

Розмова Массіно з Манею у формі прочитання ним її листів і їх коментування – це його діалог з самим собою, зі своїм „я”. (Таку „діалогічну” форму внутрішнього монологу письменник застосує трохи згодом у поемі „Мойсей”: розмова Мойсея з „темним демоном пустелі” Азазелем).

Сповідь „відлюдька” художньо ілюструє шлях повернення митця зразка „нової”, декадентської епохи, який визнає тільки високе (дух), до своєї людської природи (душі). Маня – то і є його душа, його „жіноча” складова („Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі [12, с.68]), в юнгівському значенні – підсвідоме. При цьому ні в якому разі не йдеться про християнську ідею „душі”. Як наголошував Юнг: „Фактично комплекс Анімусу й Аніми найбільше відповідає тому, що всі часи й народи описували як Душу” [16, с. 150].

У класичній філософії під душею розуміли чуттєво-емоційну сферу людини, яка існує за своїми законами, має свій порядок, свою ієрархію: „Те, що ми називаємо „душею” (Gemut) чи, образно кажучи, „серцем людини”, це не хаос сліпих емоцій, які нібито тільки об’єднуються і роз’єднуються з іншими т. зв. психічними даностями за якимись каузальними правилами. Вона сама є розчленоване відображення космосу всього, що може бути гідним любові – і тому вона є також мікрокосмосом світу цінностей” [15, с.358]. Автор цього визначення німецький філософ-антрополог Макс Шелер (1874–1928) наголошував на рівноцінності емоційного й раціонального в людині: „Воно (Серце – Л.З.) здатне любити й ненавидіти сліпо і розумно (cinsichig) – так само, як сліпо й розумно ми можемо міркувати про щось” [15, с.359]. Дух же є „атрибут власне суцього, що виявляється в людині в зосередженій єдності” і робить її особистістю. Натомість новітня філософія зосереджувалася на плоті і творчому началі в людині. Заперечуючи мораль, вона ігнорувала Душу й абсолютизувала Дух, ототожнивши його з Логосом.

У трактуванні Франка душа має дуалістичне значення, де її невід’ємною частиною виступає тілесне. Його бачення творчої особистості і творчості загалом у „Сойчиному крилі” витримане в дусі класичної філософії, хоча й пов’язане з архетипними уявленнями. Він близький до філософської концепції людини, розробленої своїми сучасниками – уже згаданим М. Шелером та австрійським філософом Отто Вейнінгером (1880–1903), який у своїй книзі „Стать і характер. Принципове дослідження” (1902) розглядає людину в єдності „чоловічого” і „жіночого”. Обидва вони на початку ХХ століття активно публікували свої праці, і Франко, якщо враховувати його інтерес до німецької філософії та знання мови, цілком міг бути з ними знайомий.

Отже, образ Мані є втіленням людського начала в людині, її почуттів, емоцій, переживань – душі у психологічному і навіть в екзистенційному значенні. За спостереженням львівського дослідника Р. Чопика, із середини 1880-их років, коли починається криза й „апостоли ідеї, учорашні аскети – „безженні” одинаки відчують „кисневий голод” – їм бракує повнокровного особистого життя”, Іван Франко „що далі, то більше відчуває за жінкою – Жіноче, про яке раніше не думав, над таїною якого не застановлявся, а особливо – зглядом стосунку до чоловічого, в парі з яким творить Цілість, роздвоєну ортодоксами” [14, с. 72].

Головний герой твору Массіно – яскраво виражений декадент, який, остаточно розчарувавшись у житті, переживає глибоку внутрішню кризу. Однак, пройшовши через ситуацію *зіткнення із життям*, він переосмислює свої „естетичні принципи” і стає на шлях пізнання істини – любові, страждання й всепрощення, без яких творчість, мистецтво неможливі.

Такий шлях пройшов один із найепатажніших письменників кінця XIX ст., автор гедоністичної філософії, яка проголошувала ідею цілковитої відірваності мистецтва від дійсності, англійський прозаїк і драматург Оскар Вайльд. Головний герой „Сойчиного крила” Массіно в очікуванні Нового року читає „Вайльдову статтю про Христа”. Йдеться тут про останній твір О.Вайльда „Тюремна сповідь” („*De profundis*”), уривок з якої було надруковано в січневому номері німецького журналу „*Neue deutsche Rundschau*” 1905 року – буквально за кілька тижнів до написання „Сойчиного крила”. Іронічна тональність цієї згадки про відомого в європейських богемних колах естета-денді („що то такий майстер стилю і такий хоробливо новочасний чоловік сказав нового на сю тему?” [12, с. 57]) свідчить про зовсім несподіване й неочікуване для Франка звернення співця декадансу до постаті Ісуса Христа.

А „нового” у своїй статті Вайльд сказав не просто багато, а майже все, якщо порівнювати його з написаним і вчиненим ним до ув’язнення. Перенесені випробовування наприкінці життя (дворічне тюремне ув’язнення за неетичну поведінку) приводять його до повного переосмислення ролі мистецтва і призначення художника. В тюрмі він пише лист-сповідь до свого колишнього друга Альфреда Дугласа, де піддає глибокому самоаналізу й самооцінці власний духовний досвід і визначає для себе ідеал людини-творця. Ним став Ісус Христос, який поєднав у собі красу й страждання, індивідуалізм і смиренність та зумів за життя, що за своєю суттю є творчість, зберегти людяність і любов.

Відкриваючи перед собою досконалість особистості Христа, Вайльд водночас пізнає глибинний смисл творчості. Причину верховенства Ісуса серед художників він убачає в „милості до занепалих”, фактично визнаючи зв’язок митця і мистецтва з життям, який він ще донедавна заперечував. Ця властивість була основою життя Ісуса як творця: ”У сфері людських

стосунків Він виявляв те споріднене увазі художника, яке у сфері Мистецтва є єдиною таїною творчості. Він розумів проказу прокаженого, незрячість сліпого, гірке злощастя тих, хто живе заради насолоди, страшну бідність багатих” [8, с. 210]. Тобто головним для Христа, як і для художника, є здатність відчувати життя, бачити людину, сприймати її з усіма слабкостями і брати на себе її болі й страждання. Водночас Вайльд наголошує на духовній неповноцінності тих, хто живе тільки заради себе і насолоди.

Він болісно шукає причини своєї трагедії і, врешті, знаходить їх у власному егоїзмі: „Єдиною моєю помилкою, – визнає він, – було те, що я всуціль повернувся до дерев тієї сторони саду, котра видавалася залитою золотом сонця, і відвернувся від іншої, намагаючись уникнути її тіні і присмерку” [8, с. 208]. Фактично ці слова є спростуванням свого колишнього світоглядно-естетичного постулату про вищість мистецтва над життям і вироком самій сутності декадентської естетики.

У душі письменника спокій настає тільки тоді, коли він зрозумів, що причиною усіх його нещасть був він сам: „Я побачив, що мені залишається тільки одне – з усім змиритися. І з того часу я став щасливішим. Адже я пізнав власну душу. Доторкнувся до самої її вищої суті... Коли доторкуєшся до власної душі, стаєш простим, як дитина, – таким, як заповідав Христос” [8, с. 214]. Після цього приходить смиренність, яка „виявляється в тому, що він приймає з відкритою душею все, що б не випало на його долю” [8, с. 209].

У своїй сповіді Вайльд приходить до висновку, що все написане і досягнуте ним раніше ніщо порівняно з тим, що він зрозумів у в’язниці. Істина або смисл усього нашого життя, стверджує він, полягає в стражданні, а страждання і є найвища краса, яка становить суть мистецтва: „Тепер я бачу, що Страждання – найвище з почуттів, доступних людині, – є одночасно предметом і ознакою воістину великого Мистецтва. Художник завжди шукає ті вияви життя, в яких душа і тіло єдині й невіддільні одне від одного; в яких зовнішнє є вираженням внутрішнього; в яких форма розкриває суть. [...] Істина в Мистецтві – це єдність предмета з самим собою; зовнішнє, ставши вираженням внутрішнього; душа, що одержала втілення; тіло, сповнене духу. І тому нема істини, яка порівнялася б зі Стражданням. Іноді мені видається, що Страждання – єдина істина” [8, с. 205].

Отже, пройшовши крізь життєві випробовування, Вайльд усвідомлює, що суттю мистецтва є не лише Дух як вища досконалість – форма, а й Душа як тілесно-чуттєва основа – зміст. Ці думки були дуже близькими до франкової концепції творчості як процесу вираження „давно погребаних вражень і споминів”, тобто власне пережитого і відчутого (Душі), через певні розумові операції, що формують „скелет” твору. І лише їхню повну гармонію – „еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового

обмірковування” [9, с. 65] – він уважав ознакою справжнього мистецтва. Мовою Оскара Вайльда це означало, що творчість починається зі Страждання, яке й породжує відчуття Краси, тобто єднає в собі Душу і Дух, у той час як апологети естетизму, до яких колись належав і він сам, визнавали в ній тільки Дух і Насолоду.

З погляду Франка, як і „пізнього” Вайльда, лише гармонійна єдність чуття і думки є свідченням „правдивого поетичного таланту”, а його відсутність – це всього-на-всього „холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм” [9, с. 64]. Саме з цієї причини він і не прийняв декаденство, оскільки вбачав у ньому тільки „голу техніку” – форму без змісту, дух без душі. Письменник рішуче виступив проти головного декадентського принципу творити художній світ „для себе, з самим собою, самому в собі”, „штуку для штуки”, напряду вбудовуючи його в перспективу тільки трансцендентного, ігноруючи живу дійсність. Обурювався абсолютизацією положення, нібито рукотворна краса досконаліша за природну, вбачаючи в цьому самомилювання й підкреслення недосяжності свого творіння для емпіричної дійсності. „Нове” художнє мислення, котре набувало характеру естетичної гри, де головної естетичної цінності набувала не думка – пошук істини, а лише форма її вираження, не було сприйняте Франком. Для нього це був „гарний цвіт, що не приносить плоду”.

Можливо, саме „Тюремна сповідь” О. Вайльда підказала йому сюжет „Сойчиного крила” – шлях переосмислення ліричним героєм своєї мистецької доктрини й наближення до істинної суті творчості. Массіно проходить два етапи осягнення власної Душі й повертається до себе справжнього через любов і страждання.

На початку твору автор відтворює стереотипну декадентську ситуацію відходу художника від життя й повного занурення його у світ краси духу. У способі життя і світогляді головного героя простежуються найхарактерніші риси „нової” філософії мистецтва кінця ХІХ століття. Це передовсім самоув’язнення Массіно в такій собі вежі зі слонової кості посеред, на його думку, загального занепаду життя, уцент сповненого „насилля” й „конвенціональної брехні”, які знищують людину духовно, знеособлюють її та обмежують внутрішню свободу в той час, коли у світі має „тріюфувати тільки одиниця”. Єдиним порятунком від життєвих реалій стає для нього втеча в себе самого, у „твердиню власного духу”, туди, де можна зберегти внутрішню свободу й відчутти насолоду життя. Будь-яке тривіальне людське начало повністю витравлене з його „артистичного життя” й відтиснене на маргінеси. Реальне життя, сповнене палких почуттів і пристрастей, яке ліричний герой пізнав раніше, тепер видається йому чи то первісним хаосом, схожим на „тріюф дикунів, негідний освіченого чоловіка”, чи то дитячою наївністю. „Музика. Пісні. Нові чарки, нові тости. Поцілуї. Радість і стиски рук...Діти, діти!” – іронічно згадує він свою молодість [12, с.

53].(Надалі в тексті посилатимуся на це видання, указуючи в дужках номер сторінки).

Пізнавши справжню „ціну життя”, Массіно (Хома) зробився його „артистом” і тепер живе в суворому й безпристрасному світі духу, де все підпорядковане інтелекту, суворій внутрішній дисципліні й повній незалежності від зовнішніх впливів. Цей його „новий” світ позбавлений філістерства: Массіно не знає щоденних клопотів, ніяк не реагує на довколишню дійсність, а тому не відчуває ні радості, ні смутку. Його існування нагадує „широку, вигідну, гарними деревами висаджену алею”, а головним життєвим правилом є Горацієве „зберегти рівновагу духу”. Теперішнє найвище його відчуття – насолода як внутрішній тріумф від перемоги над самим собою, над своїми людськими слабкостями, як втіха від власної достатності й досконалості.

Своє існування, свідомо позбавлене переживань та емоцій, Массіно кваліфікує як найвище досягнення людини, „піднесене до другого ступеня, осяяне подвійним сонцем, напоєне красою і гармонією” [с. 55]. Цей порив до Царства Духа, що у звичайному житті обертається презирством до всього земного, набуває в його життєвому репертуарі ознак своєрідного ритуалу, бездоганного естетичного жесту. У всьому він благословляє красу й оспівує мистецтво, котре утверджує естетизм як виняткове право. Він слухає музику Россіні, зокрема увертюру до опери „Вільгельм Телль” з її виразною піднесено-ораторською тональністю. Його лектурою є модні естетські журнали, що висвітлюють діяльність найяскравіших представників тогочасного європейського богемного світу – красномовного французького політика-оратора Жака Жореса, італійського письменника-декадента Габрієля д’Аннуціо з його самозакоханістю й епатажністю поведінки, коханки Аннуціо, популярної італійської актриси Елеонори Дузе, яка грала головну роль у його п’єсі „Джіоконда”, позначеній ніцшеанськими мотивами (до речі, тогочасна критика звинувачувала Дузе в тому, що вона втратила натуральність і лише сумлінно відтворює на сцені ходульних героїнь Аннуціо), французько-бельгійської красуні-танцівниці Клео де Мерод – улюбленої моделі багатьох художників, скульпторів і фотографів тієї епохи.

За законами естетики обставлений і кабінет Массіно: зі стін дивляться „артистично виконані портрети великих майстрів у штуці життя: Гете, Емерсона, Рескіна”, на полицях стоять „книги в гарних оправках”, на столиках – „хризантеми різних кольорів і різних відмін”. Новорічний стіл теж, як у справжнього естета, – заморські фрукти („яблука, помаранчі, фігі”) і „самі добірні марки” вина.

Цей антураж повністю відповідає і внутрішній суті господаря. Так само, як і свій кабінет, він ладнає себе, отримуючи від цього величезне задоволення. „Який-то денний порядок нинішнього вечора я уложив собі? – вправляється він у вишуканості. – На такі празничні вечори я все укладаю

собі наперед денний порядок, з тою, одначе умовою, що вільно мені зовсім не держатися його. Маю подвійну приємність: укладаючи точку за точкою, смакую в думках кожду з них, а потім, переміняючи їх, люблюся новими комбінаціями в виконанні” [с. 56]. Ця вихолощена гра розуму, вільна від усяких внутрішніх пересторог і свідомо звільнена від зовнішніх впливів, не тільки приносить насолоду, але й викликає відчуття самовдоволення, що переростає в самолюбівання. Естетство Массіно, як і естетство в цілому, суто раціональне, воно позбавлене душевних переживань, це вияв тільки форми, продукт виключно „верхньої” свідомості.

Дуже близько до Франкового героя характеризував своє дотюремне естетське життя й Оскар Вайльд: „Я жив раніше тільки для насолод. Я унікав смутку і страждань, якими вони не були б. І те й інше було для мене ненависним. Я вирішив докласти всіх зусиль, щоб не помічати їх – тобто бачити в них тільки вияви недосконалості” [8, с. 204]. Цього головного декадентського правила дотримується й герой Франка: він пориває усякі зв’язки із життєвим началом і повністю занурюється у власне, самодостатнє існування. А якщо цей зв’язок і є, то він суто формальний, поверховий, лише як певна поступка з висоти власної досконалості й недосяжності: „Світові бурі, потреби, пристрасті, мов щось далеке і стороннє, шумлять наді мною, не доходячи до моєї твердині. Я даю тому зверхньому світові свою данину, посвячую йому частину свого життя в заміну за ті матеріальні і духовні добра, що потрібні мені для піддержання свого внутрішнього життя. Я працюю в однім бюрі, занятий працею, що *напружує мій розум, але не торкає серця*” (курсив – Л.З.) [с. 55].

Він твердо переконаний: якщо у світі немає краси й гармонії, їх можна досягнути в собі й від цього одержувати задоволення, а не страждати, як у реальному житті. Абсолютизація духу, культ розуму, гра думок і насолода як найвище людське чуття – ось основи його „нової” життєвої філософії. Одним словом, це типовий декадент – людина, що штучно творить себе: живе не за покликом внутрішніх сил, а наслідуючи певну ідею, теорію як результат роботи власного розуму, „духовний сибарит, артист, що плекає одну штуку для штуки – вмільсть жити” [с.55]. З II половини XIX ст. подібна естетська практика – творити ідеальні образи, а потім шукати (наслідувати) їх у житті – набула свого поширення в Європі. За О. Вайльдом, „мистецтво творить життя”, а не навпаки.

Однак у всіх естетських міркуваннях і діях Массіно відчувається якась натяжка, штучність. Він весь час ніби намагається переконати себе в тому, що має бути саме так, а не інакше. Ніби хоче довести самому собі, що людське життя не варте страждань, і постійно докладає зусиль, аби притлумити в собі будь-які спалахи почуттів, не дати їм вирватися назовні. Його око ніби між іншим ловить „на постаменті в кутику мармурову подобизну старинної статуї хлопчика, що витягає собі терен із ноги” [с. 56].

У тексті вона сприймається як символ прагнення героя свідомо позбавити себе внутрішніх переживань – усяких „болів і гризот”.

На підсвідомому рівні Массіно не приймає тих модних штук і викрутасів, що заповнили мистецтво. Він інтуїтивно відчуває це підкреслене, показне естетство, і з вуст мимоволі виривається іронія й сарказм: Жорес у нього „гримить із парламентської трибуни”, Е. Дузе „палить зі сцени словами”, а Клео де Мерод „цвіркоче в своїм салоні”. Іронізує він і над намаганням Аннуціо „плекати красу серед мас народних”.

Водночас реальне життя, як би не намагався відгородитися від нього Массіно, усе ж нагадує про себе – синім цвітом барвінку та двома келихами для вина, приготовленими слугою для зустрічі Нового року. Ці деталі мають символічне значення і є втіленням не штучної, а природної краси, не вигаданого, а земного щастя. Дикорослий барвінок дисонансує своєю непоказною, але живою, натуральною привабливістю з декоративною хризантемою – красою, що має чисто зовнішній ефект. Саме барвінок торкає не *погляд*, а *серце*, підсилюючи у святковий вечір віру в щастя, а два келихи натякають на двоєдиність людського буття. Водночас ці деталі символізують підсвідомий зв'язок ліричного героя із зовнішнім світом і неможливість побороти в собі природні імпульси, пориви почуттів.

Нарешті, життя на повну силу вривається в його існування пакунком з листами із далекого Порт-Артура від жінки, яка три роки тому раптово покинула його, а тепер дала про себе знати. Її послання сколихнуло Массіно і, незважаючи на всі „заборола своєї філософії”, змусило частіше битися серце. У жорстокій боротьбі з самим собою його раціоналізм зазнає першої серйозної поразки, і рука мимоволі, „якимось механічним відрухом” відкриває перший лист.

З листів, які читає Массіно й доповнює власними коментарями, постає історія їхнього з Манею кохання, що протікало серед розкішної прикарпатської природи і закінчилося її втечею з іншим. Три роки перед тим він приїхав до її батька, лісника, для відновлення здоров'я після тюремного ув'язнення (найвірогідніше, через свою громадську діяльність) і, побачивши колись „маленьку панночку” вже дорослою красунею, відразу в неї закохався. Тоді він був ще „живим чоловіком”, зустрічався з селянами, будував „реформаторські плани” й дарував Мані свою любов. Але зрада, як кваліфікує її вчинок Массіно, настільки психологічно зламала його, що він повністю зневірився в житті й замкнувся у „твердині власного духу”.

Натомість Маня пояснює, що своєю втечею вона покарала його за нездатність відповісти всією душею на вияви її „розбурханого молодого чуття”, відчути серцем усю її жіночу принадність, повірити в щирість її намірів. Вона вкладає в конверт крило сойки як спомин про їхні стосунки й через нього виражає своє головне бажання: „Затріпочи отсим крилом над його душею і роздуй те, що там тліє ще під попелом байдужості та розчарувань! Навій на нього солодкі мрії, любі спомини! *Розворуш його*

серце (курсив – Л.З.), щоб забилося невимовною тугою, запали в його очах блискучі іскри, щоб горіли, як дорогі брильянти, і потім угаси їх слізьми, мов перлами та пишними кришталями” [с. 68]. Усі її зусилля спрямовані на те, аби вирвати його з тісних лещат розуму, зруйнувати всі внутрішні перешкоди й, вивільнивши душу, відчутти чужий біль, повернутися до повнокровного життя, де тісно переплітаються і „боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки, не муки!” [с. 92].

Перші коментарії Маніних листів яскраво демонструють головні постулати декадентської естетики – повну недовіру до життєвого досвіду й людських почуттів („Гарнесенько зібрав усі спомини, як кісточки зі спаленого покійника, зложив їх у штучно точену урну з карнеолу і поставив далеко в куток свого серця” [с. 62]) та іронічно-скептичне ставлення до життєвих реалій як джерела творчості: „І де ти сміятимешся, я байдужно здвигну раменами. І де плакатимеш, я засміюся і скажу: „Ні дитино! Се не так! Тут іще того й того треба до досягнення повної ілюзії”. І де ти впадеш у пафос, там я скривлю уста і скажу: „Тьфі, се вже зовсім злий смак!” [с. 63]. Але з прочитанням останнього послання Массіно відчуває, як його заливають сльози: Душа повертається на місце, яке їй неминуче відведено в життєтворчості.

Творча етика у творі тісно пов’язана з містичним смислом кохання. У класичній філософії категорії творчості й статевої любові розглядаються майже як синонімічні, адже передають різні грані одного й того ж процесу – існування смислу у світі. І те й інше є вищим, божественним одкровенням і пов’язане з Еросом, головна мета якого зв’язувати, об’єднувати, тобто сприяти цілісності. При цьому еротична любов є, так би мовити, „технічним” боком цього процесу, ніби зовнішнім виявом вищої, духовної (творчої) суті людини. Істинна любов – це начало особистісне, творче, аристократичне, вільне й беззаконне. У „Сойчиному крилі” містичне кохання Массіно і Мані постає як творчий акт осягнення людиною своєї „цілості” через злиття чоловічої та жіночої природ в образі Божому.

Із самого початку кожен з героїв звинувачує однин одного в розриві стосунків. „Я віддав тобі все, що було найкраще в моїй душі, без домішки хоч би атомика низького, підлого, брудного, а ти погралася моїми святощами і кинула їх у болото”, – говорить Массіно [с. 62]. Натомість Маня стверджує: „Це не я покинула тебе, а ти не зумів утримати мене” [с. 65]. Насправді винного тут не існує аргіогі, адже чоловік і жінка, а точніше, „чоловіче” й „жіноче”, будучи тотожними онтологічно, не тотожні трансцендентально, в аспекті духовної практики, і їхня космічна полярність становить головну проблему цілості буття.

Массіно і Маня поєднуються в коханні як два полярних начала, дві окремі стихії – чоловіча і жіноча. У творі йдеться не стільки про реального чоловіка і жінку, скільки про „чоловіче” і „жіноче”, узяті як принципи,

ідеальні об'єкти, платонівські ідеї, а статева любов показується не як суб'єктивне людське почуття, а як творча енергія в людині, дійове начало, спрямоване у вищий світ.

У своїй художній інтерпретації статі й кохання Іван Франко близький до філософських поглядів О. Вейнінгера, який у своїй праці „Стать і характер” говорить про „ідеального чоловіка” та „ідеальну жінку”, різною мірою присутніх у кожній окремо взятій людині. У цьому дусі міркує й Іван Франко: „В мужчині і жінці сотворила природа не дві раси, не дві окремі нації, а дві часті одної цілості”.

Виділяючи „чоловіче” і „жіноче” як ідеальні об'єкти, Вейнінгер дає їм такі характеристики: „чоловіче” – начало наступальне, активне, таке, що має, крім сексуальності, інші інтереси, наділене почуттям власного „я”, і яке виступає носієм свідомості, логіки, етичних та естетичних принципів; „жіноче” – начало, що прагне стати об'єктом наступу, пасивне, повністю сексуальне, позбавлене почуття власного „я”, занурене в тимчасове й кінцеве, нездатне до з'ясування одержаних вражень, аморальне та байдуже до краси [2, с.87–471]. Водночас він зауважує, що такі типові статеві форми в дійсності не існують, є лише т. зв. „проміжні статеві форми” – „незчисленні перехідні ступені між чоловіком і жінкою” [2, с.17].

У дусі цієї теорії діалектична проблема „чоловічого” і „жіночого” тлумачиться Франком як космічне й антропологічне, солярне й телуричне, трансцендентне й іманентне, аполонівське й діонісійське. Він звертається до космічної символіки статі, де Сонце означає чоловіче начало, а Земля – жіноче. Так, Маня говорить про себе: „Се не був ліс, се була я” [с.61]. У європейській міфології ліс пов'язаний із символікою „жіночого” й постає як щось непізнане, некероване, місце, підвладне темним силам. У К. Юнга ліс – символ несвідомого та його небезпеки. Натомість сонце в більшості традицій – „чоловічий” знак, що має героїчну, відважну силу, спрямовальну за своєю суттю. Це символ творчої енергії. У міфології друїдів ліс був жіночим партнером сонця, вони вступали між собою у шлюбні стосунки.

Проте Маня є не просто лісом, а його астральним центром: „Тямиш ту лісничівку в самій середині того лісу? До неї сходилися всі лісові дороги, як артерії до сонця, а з неї виходив лад, і порядок, і сильна воля на всі окраїни лісу” [с.61]. Як сонце своїм світлом знищує тьму, упорядковує хаос, так і життя наповнюється красою й гармонією, коли статева енергія набуває творчого спрямування. Як бачимо, Маня також наділена творчим потенціалом, відчуттям власного я, котрі відносяться до категорії „чоловічого”. Отже, вона не є звичайною, тільки земною істотою, а теж належить до аристократів духу, не призначених для наївного щастя, позбавлених життєздатності й повнокровності. Вона постає як цілісна натура, творча особистість.

Наявність „чоловічого” в Мані виявляється і в її зовнішньому вигляді. При першій зустрічі, побачивши дівчину в мисливському спорядженні,

Массіно порівнює її з Німродом – біблійним образом мисливця, що символізує людину сильну духом, непересічну, мужню.

Маня порівнює жінку з геліотропом – квіткою, що повертає свою голівку за сонцем. Широковідомий грецький міф про німфу Клітію, яка перетворилась у квітку геліотроп від нерозділеного кохання до бога сонця Геліоса й, опустившись на землю, весь день шукала на небі слід свого коханого, у міфології трактується як символ відданості, порозуміння й партнерства між чоловіком і жінкою. Тут звертає на себе увагу такий цікавий факт: геліотроп виступав символом влади в римських і азіатських імператорів. Також він був християнською емблемою набожності, атрибутом святих і пророків [7, с. 443]. Отже, ця квітка теж наділена божественною, а не тільки земною силою, незважаючи на те, що перебуває тут, унизу – на землі. Вона весь час тягнеться увись, до неба і сонця, аби сягнути високого, духовного. Як бачимо, у своїй „святості” і сонце („чоловіче”) і геліотроп („жіноче”) виявляються рівними: ідеал „чоловічого” і „жіночого” завжди залишаються різними, тільки образ „святості” (Духу) однаково є чоловічим і жіночим. Про це свідчить і божественне ім’я героїні – Марія.

Уже будучи далеко від Массіно, Маня постійно відчуває свою невід’ємність від нього. Вона зізнається: „Тулюся до тебе, і мені якось м’яко робиться на душі. Чую присутність якоїсь вищої, доброї сили над собою” [с. 70]. Він же зі свого боку коментує: „Женщина жиє чуттям і, як геліотроп до сонця, обертається все до тих, що вмють найліпше грати на струнах чуття” [с. 70]. Маня визнає, що без нього вона „бідна, нещасна сирота”, а Массіно розуміє, що жіноча чуттєвість потребує тонкої „музикальної” уваги й постійного розворушення. Так у досягненні повної злагоди „чоловічого” і „жіночого” виявляється надприродна, містична сила кохання як зовнішнього боку творчого акту, вихід її у вищий світ, у Царство Духа. Не випадково в таку мить Маня відчуває присутність Єгови, чує його „містичний легіт”. „Якась вища, добра сила” – це символ найвищої точки досягнення людиною своєї „цілості”, що виступає свідченням її божественної, духовної суті. Переживаючи найвищий ступінь задоволення – екстаз, але з позиції „жіночого”, вона відчуває тепло і спокій.

У цьому епізоді найповніше розкривається розуміння Франком творчого потенціалу людини як основи її духовного життя. Він не ототожнює дух з чоловічим началом, з логосом, як це було в „нових” філософіях, зокрема Ніцше, Фрейда, оскільки в такому разі стосунки між статями ніколи не вийшли б із меж зовнішньої полярності „чоловічого” і „жіночого” з підкоренням жіночого начала чоловічому. Для нього Дух („Божа іскра”) – це та „реальність”, яка означає появу вищої якості, вищого смислу людини всередині чоловічого і жіночого начал, разом узятих, – космо-телуричних сил. Тому, незважаючи на ієрархію „високе–низьке”, Іван Франко аж ніяк не говорить про жінку як нижчу свідомість. Її

свідомість просто *інша*, ніж чоловіча, але не менш значуща, через те „недаром у первіснім християнстві роля жінки така визначна, як не була в первопричинах жадної іншої релігії” [с. 71]. Жінка з властивою їй здатністю відчувати покликана у світі творити дива („містерії, тайни, сакраменти – отсе їх життєвий елемент”), адже сама є найбільшим чудом із чудес: „Чи ж не з жінкою трапилося перше чудо? До неї заговорив вуж” [с. 71]. Якщо спроектувати це на творчий процес, жінка виступає в ньому натхненницею, Музою.

Символом відповідності людини самій собі, синтезу тілесно-душевного і духовного незалежно від статі виступає у творі Маніна сукня, „червона у круглі білі цятки”, де біле означає божественно-високе, а червоне – життєву пристрасть. Ставши повією, тобто зосередившись на тілесному і позбувшись духовного, дівчина сумнівається, „чи се я сама, чи, може, моя душа ввійшла в якесь інше, чуже тіло”. Вона відчуває порушення „цілості” – свою роздвоєність, і тільки згадка про сукню вертає її до себе самої: „В таких хвилях та сукня дає мені живий доказ моєї тотожності” [с. 77]. Більше того, Маня називає сукню своєю „святістю”, фактично надаючи їй значення проміжної, єднальної функції між тілом і духом: „Прикипить наше серце до такої бездушної річі (курсив – Л.З.), настелить на неї наша уява все найкраще і найстрашніше, що має наша природа, – і ми носимося з тою річчю, бережемо її, терпимо, і б’ємося, і вмираємо за неї!” [с. 77].

Тут знову виявляється суттєва розбіжність автора з „новими” теоріями, які розглядали в людині тіло й дух, перевівши „я” (особистісне) в площину тільки екзистенційну, а звідси – в естетичну. Для Франка, окрім цього, дуже важливою була етична складова – людське в людині, її душа. І в цьому він був ближчим до юнгівської теорії архетипів, але якої він уже не застав.

Чуття, інтуїція як домінанти „жіночого” (душі) дають Мані можливість по-своєму, не гірше за чоловіка пізнавати світ. Завдяки їм вона вже з перших хвилин знайомства знала про Массіно все, а згодом відкрила йому очі на себе самого. Дівчина відчуває кожен найтонший порух його душі, кожен порив і миттєво на них реагує. У своїх листах вона вгадує, передбачає те, про що він лише встиг подумати. У такій формі автор доводить первинність чуттєво-емоційної сфери щодо раціональної, її більшу функціональну реактивність поряд з мислительною.

Визнаючи за жінкою духовне начало так само, як і за чоловіком, Франко підтримує жіночу емансипацію, але водночас виявляє своє негативне ставлення до фемінізму – намагання жінки наслідувати чоловіка, уподібнюватися йому замість того, щоб зберегти свою ідентичність (жіночість) і цим сприяти гармонії, „цілості” світу.

Проте в людському житті ідеалу єдності „чоловічого” й „жіночого” досягнути важко, тому стать виявляється одним із головних джерел людської самотності. Саме в коханні як сфері екстатично-оргійній, вільній і беззаконній виявляється, як стверджує російський філософ М.О. Бердяєв,

„дивне нерозуміння і відчуженість” чоловічої та жіночої природ, простежується „глибока, трагічна невідповідність між любов’ю жіночою і любов’ю чоловічою”, адже „жінка істота зовсім іншого складу, ніж мужчина” [1, с. 432].

Маня постає у творі як статева стихія – зворушлива, чуттєва, принадна і зваблива. Уже в перші хвилини зустрічі, коли Массіно тільки-но поцілував її руку, вона відчула, як „під чорними вусами тремтіли і горіли” його вуста й відразу взялася шукати шлях до його серця. Не приховуючи цього, дівчина застосовує усі свої природні й надприродні можливості, аби заволодіти ним: „Я ж сконцентрувала всю силу своєї волі, весь огонь своєї пристрасті, всі чари своєї душі й тіла, щоб навіки, незатертими буквами *вписатися в твою тямку* (курсив – Л.З.). Як добрий режисер, я брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. Оповідання батька і шум лісу. Рев бурі і тихі шепти дружньої розмови. Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння, таке вражіння, де ілюзія ані на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності” [с. 62].

Таку свою поведінку Маня пояснює вродженою властивістю жінки зваблювати, бути спокусницею. Вона порівнює себе із цвітом, головною ознакою якого є здатність своїми пахощами, своєю красою не лише бентежити наш нюх і радувати зір, але й торкатися найтонших струн душі, пробуджуючи естетичні почуття. Так само, як квітка виграє кольорами й формами, жінка грає своїми емоціями й чуттями. Як квітка виділяє аромати, так жінка випромінює свою природну енергію. Однак робить вона це несвідомо, поза власною волею, оскільки просто не може по-іншому. „Вдумайся в їх психологію, Массіно, – говорить Маня, – і докори їм, що вони грають ролю, що кокетують, що виставляють себе в фальшивій красоті. Хіба ж вони можуть інакше?”. А далі додає: „Хіба ж жінки можуть інакше? Те, що вам, твердішим, тупішим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури, се у них таке просте, і конечне, і неминуче, як дихання легкими і ходження ногами” [с. 64]. Краса і сила жінки в її природності, натуральності – у її сексуальності, перед якою чоловік устояти не може, яким би духовно сильним він не був, як не встояв перед Манею Массіно.

Силою своєї душевної енергії вона „стягла його з п’єдесталу”, змусила повернутися обличчям до життя й віддатися почуттям. Так, на початку Массіно постає перед дівчиною як „пророк і апостол”, він перебуває над життям – на „п’єдесталі” духу і з його висоти „не говорить, а благовістить, не кланяється, а снисходить”. А коли все ж закохується, всіляко стримує в собі природні пориви: „почуваючи свою безсильність”, як каже Маня, „супроти того *людського, мужеського, що було в твоїй натурі* (курсив – Л.З.), – сердився на мене, на себе самого, бурчав – і плив за течією” [с. 63].

Позбавлена природності, натуральності, закута в кайдани розуму його „любов виявлялася головно сердитістю”, „була немов мимовільна, силувана концесія для твоєї пророцької чи апостольської гідності” [с. 63]. Спочатку Маня намагалася пробудити в ньому природні, життєві імпульси своїм інтелектом – „іронією кпинами, сміхом, жартами”, а коли їй це не вдалося, застосувала найсильніший засіб, що має жінка, – свою любов, і Массіно не встояв. У коханні розкрилася його Душа, виявилися його найкращі людські риси – тепло, ніжність, добро.

Закохавшись, Маня повністю віддається своїм почуттям, усе її життя стає тотожним тому стану, в якому вона перебуває. Вона вся в полоні пристрасті – „невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання”. Поза світом власних переживань, емоцій для неї не існує нічого. Натомість Массіно, крім своїх почуттів, має багато інших захоплень, планів, якими ділиться зі своєю коханою. Спочатку їй було це цікавим, але дуже швидко дівчина втрачає інтерес до всього, що не стосується їхніх почуттів. Їй хочеться нових вражень, емоцій, чогось яскравого, незабутнього: „У мене перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися блиском інші, широкі, чудові світи. Світи, про які тобі й не снилося, бідний мій Массіно” [с. 73]. Проте його розум не помічає її душевних поривань: „Ти весь думками й душею бував у майбутньому, в громадській праці, в службі загалові, а не знав, що діється ось тут коло тебе” [с. 73]. Відчуття щастя любові є для нього лише частиною життя, окремим „фактом, який не потребує доказу” [с. 76]. У цьому виявляються різні підходи чоловіка і жінки до кохання, які М. Бердяєв пояснює тим, що „чоловік ставить повноту духовних сил своєї особистості в незалежність від зміни часу, від влади тимчасових переживань над повнотою особистості. Жінка безсила протистояти владі тимчасових переживань, але вона в тимчасовий стан вкладає всю повноту своєї природи, свою вічність” [1, с. 433].

Жіноча природа, тобто чуттєво-емоційна сфера („жіноче”), виявляється по-своєму небезпечною для чоловіка, зокрема стосовно його внутрішньої свободи, його „я”. Жіноча чуттєвість пробуджує в ньому інстинкти й тим ставить його в залежність від своєї природи. Тому жіноча любов може стати фатальною для чоловіка. Такою вона стала для Массіно: віддаючи йому всю свою внутрішню енергію, кожним жестом і кожним порухом демонструючи свої почуття, Маня того ж вимагає взамін. Проте він у силу своєї природи не може їй цього дати й, відчуваючи на собі всю силу цього всепоглинального почуття, називає її „упирицею”, „демоном”, „чортом”.

Натомість Массіно любить Маню в собі й для себе. Адже „чоловік шукає в жінці красу, красу в ній любить, красу прагне обожнювати, бо втратив свою діву. Але краса ця залишається зовнішньою для чоловіка, поза ним, він не приймає її всередину себе, не долучає її до своєї природи. [...] Обожнення закладено в культурі чоловічої любові” [1, с. 433].

Красою „поза ним” у новелі виступає символічний образ сойки. Ця лісова пташка-пересмішниця, приручена Манею, „її повірниця” захоплює Массіно більше і більше: „Її веселий скрегіт будив тебе щоранку; її тихе порання в гнізді оживлювало тебе; цікавий погляд її очей наповнював тебе чарами, окрилював твої слова” [с. 66]. Свої пориви й бажання Массіно проектує в об’єкт сублімованої діяльності – образ. Схиляючись перед красою жінки, що „лежить поза ним”, він долучається до своєї „жіночої” природи, таким чином досягаючи „цілості”. Це є найвищий ступінь насолоди – творчий екстаз, тільки уже з погляду „чоловічого”: „Її очі (сойки – Л.З.) мали якийсь магічний вплив на тебе. В таких хвилях ти цілував палкіше, пригортав мене до серця сильніше, із твоїх уст лилися слова, що були для мене, мов роса для зів’яленої квітки. В таких хвилях мені здавалося, що заглядаю в твою душу, а крізь неї в якийсь величний світ, повний чудес і невиданої пишноти” [с. 66]. Кохаючи Маню в сойці, Массіно творить, піднімається до божественно високого, усе більше віддаляючись від земного.

Важливо, що, розкриваючи механізм переродження первинної людської енергії в енергію творчу, Іван Франко тлумачить процес сублімації не як витіснення чи пригнічення статевих потягів, як це доводитиме З. Фройд, а як силу, котра постачає енергію для творення духовних цінностей. Він близький до М. Шелера, який підкреслював спрямовальну активність духу стосовно потягів, коли дух, не породжуючи й не знищуючи енергії статі, використовує її у своїх цілях [15, с. 165]. У буквальному значенні – кохання надихає на творчість (тому й „цілував палкіше” і „з вуст лилися слова”), в літературознавчому – життєві враження, переживання становлять основне джерело творчості.

Однак у цьому, як показує Франко, криються свої небезпеки: творчий, духовний порив, не знаючи меж, прагне Абсолюту. І чим більше Массіно занурюється в цей процес, тим більше відпадає потреба в реальній жінці: „Мені здавалося, що ти не мене любив, а її. Її веселий скрегіт будив тебе щоранку; її тихе порання в гнізді оживлювало тебе; цікавий погляд її очей наповняв тебе чарами, окрилював твої слова. І я зненавиділа її, як свою суперницю” [с. 66–67].

Намагаючись призупинити в ньому відхід від людського в собі – від своєї Душі, запобігти повній втраті зв’язку з дійсністю й цілковитому поглинанню Духа, Маня вбиває сойку – продукт його сублімації, його художній витвір. А коли це не допомагає, вона залишає Массіно. Отже, любов-ерос (любов-як-творчість) у житті може привести до трагедії, адже це любов до ідеї, до краси, до божественно високого. Трагедія ліричного героя в тому, що він кохав не реальну жінку, а її ідеал, образ – плід своєї фантазії. (До речі, ця проблема має автобіографічний характер, але то вже тема іншої розмови). Замість героїчних пристрастей і тілесно-душевних поривань Массіно пропонує дівчині вишукано-безплотні стосунки,

сублімуючи свою сексуальну енергію в образ лісової пташки: „Ти приймав мої пестоші, всі вияви мого розбурханого молодого чуття з пасивністю сибарита – нехай і так, що ніжно, вдячно, але не виходячи з-поза заборона свого успокою, свого егоїзму” [с. 65].

Проте читаючи лист за листом Массіно втягується в процес життя, в хитросплетіння людських емоцій, учинків і приходять до висновку, що, свідомо позбавляючи себе сердечних почуттів, подавляючи їх диктатурою інтелекту, втратив здорове життєве начало й майже довів себе до духовної смерті: **„Естетик убив у мені живого чоловіка, а я ще й горджуся тим убитим трупом!”** (вид. – Л.З.) [с. 76]. Це й була головна причина неприйняття Франком „нового” в мистецтві.

У відмежуванні митця від життя й зануренні його в самодостатнє мистецтво письменник побачив усихання життєвої енергії, приховану небезпеку зближення краси і смерті. У своєму вченні про архетипи К. Юнг теж зауважить, що культ мужності, тобто свідоме знищення в чоловікові Аміні призводить до зниження вітальності. Таким чином, духовна енергія, що становить смисл творчості, може призвести до особистої трагедії. Прикладів таких трагедій європейське мистецьке життя часів Франка надавало достатньо. Це і життєве фіаско Оскара Вайльда; і доля датського філософа Кьєркегора, який, пожертвувавши коханням заради творчості, упав у затяжну депресію й так пішов із життя; і демонстративне самогубство вищезгаданого О. Вейнінгера в готельному номері одного з віденських готелів, де помер Бетховен. Ймовірною причиною його самогубства сучасники називали конфлікт між проповідуваним ним аскетизмом і власною чуттєвістю (див. Б. Акунин „Писатель и самоубийство”).

Близькі до Франкових застереження щодо „нової” філософської доктрини мистецтва по початку ХХ століття лунали й у інших літературах, зокрема, у російській – від Д.С. Мережковського (стаття про Л. Андреева „В обезьяньих лапах”) та німецькій – від Томаса Манна (цикл новел із життя художника й мистецтва „Трістан” (1902), „Тоніо Крегер” (1903), „Смерть у Венеції” (1911)).

Для Івана Франка було дуже важливо знайти „золоту середину” й не переступити ту грань, за якою починається відхід від людського. Ця проблема прямо проектувалася на декадентське мистецтво, що посягнуло на „цілість”, гармонійність творчості, приносячи життя в жертву естетиці.

Крім того, у крайність упадає й Маня. Після того, як вона вбила сойку, позбавивши містичного смислу любов, їхні з Массіно душі – „чоловіче” і „жіноче” – починають розходитися кожна по своїх полюсах. Початковим етапом такого розходження/відштовхування виступає символічний епізод поїдання вбитої сойки, що нагадує собою поганський, дикунський ритуал. Між „високістю” Массіно і „ницістю” Мані зникає всяка різниця: вони однаково вимазуються кров’ю сойки: “Я захопила мертву пташину і почала

цілувати її закривавлену головку, Потім розплакалася. Тямиш, як ти обтирав мені сойчину кров із вуст, і поцілував мої уста, і вцитькував мене” [с. 67]. Його інфантильність та її істерія – це дві людські крайнощі. Коли Массіно і Маня („чоловіче” й „жіноче”) досягали повної злагоди, з ними був Єгова, а коли вони втратили цю єдність, у їхніх стосунках з’явилося щось демонічне. Отже, як тілесно-душевне здатне сягати своєї високості, набуваючи божественного смислу, так і духовне може нівелюватися, втрачати свою божественність.

Другим етапом повернення до своєї душі, своєї „жіночої” половини стає для Массіно розказана в деталях й емоційно пережита ним історія поневірян Мані по світах. Зцілений любов’ю (а точніше – усвідомленням, що є любов) він готовий прийняти той біль, який відчула дівчина, опинившись далеко від нього.

В імпульсивному пориві кинувши Массіно, Маня починає скочуватися все нижче й нижче. Її митарства, її безвихідне становище виступають у творі символом залежності людини від власної емоційності й нерозсудливості. Усі ті чоловіки, які нею володіли, – то її неконтрольована, позбавлена духовної краси „чиста” природа. Серед Маніних статевих партнерів були різні натури: безвольний, по-дівочому сором’язливий і чемний у поведінці Генрісь; зовні некрасивий, „з малокультурними привичками та манерами”, але фізично дужий Зигмунт; смирний, делікатний, навіть освічений, але пристрасно гарячий у стані сп’яніння Володимир Семенович, що в п’яному пориві програв її в карти; грубий, „неотесаний”, майже дикуватий, хоча й добрий, Никанор Ферапонтович, деспотичний капітан Серебряков. Кожен з них мав якісь свої привабливі риси, душевні якості, але був надто приземленим, надто духовно примітивним, щоб стати Маніною другою половинкою, адже тільки в духовному пориві, на який вони були не спроможні, народжується кохання. Тому вона й не одягла жодного разу свою сукню, свою „святість”.

Доведена до крайнього відчаю, Маня, здавалося, вже втратила здатність противитися долі. Але смерть останнього т. зв. чоловіка рятує її від остаточного краху. Смерть Миколи Федоровича у страшну ніч бомбардувань – це символічний вибух Маніного духу, його перемога над первісною людською природою й кінець внутрішніх потрясінь, спричинених нехтуванням вищого (творчого) покликання людини.

Занурення Мані у світ тільки тілесно-душевної природи – це скочування до хаосу, це інша крайність – прямопропорційна вознесенню Массіно у Вищий Світ. Розведення по полюсах „чоловічого” й „жіночого”, душі і духу, життя і творчості означає втрату внутрішньої гармонії, а значить – божественної суті. Отже, мистецтво, відірвавшись від життя, позбавляється свого істинного смислу.

Роздвоєння долається любов’ю і стражданням, зверненням до божественного і до людського в собі одночасно. Сила Маніної любові й

щирість її слів, якими дихає кожен лист, роблять диво – викликають у Массіно спалах пристрасті й бажання повернутися до життя: „Де мої сподівані радощі? Де мої естетичні принципи? Де моє тихе задоволення? Пропало, пропало все! Ось де життя! Ось де страждання! [с. 92]. Все це свідчить про відродження душі, без якої людське життя-як-творчість виявляється неповноцінним, „однокрилим”. Лише об’єднавши два крила – душу і дух, Массіно досягає внутрішньої гармонії й відчуває справжнє, а не ілюзорне щастя. До нього приходять розуміння, що естетство – це вияв тільки сфери духу, воно суто раціональне за своєю природою й позбавлене емоцій, переживань перетворює людське життя на „слимакове, паперове, негідне існування” (вид. – Л.З.) [с. 92].

Переродження Массіно закодоване й у варіаціях його імені, придуманих Манею: від сухо-раціоналістичного Хома до пестливо-ніжного Массіно.

Отже, найголовніша загроза, яку відчув Іван Франко у „нових” підходах до мистецтва, – це вихолощення людського в людині і творчості. На його глибоке переконання, істинним, „безсмертним” може бути лише „животвір” – „синтез в найвищій розумінні цього слова” [13, с.110].

Згодом започатковані в II пол. XIX ст. теоретичні дослідження з проблем духовної природи людини будуть продовжуватися й поглиблюватися, набуваючи гуманістичного звучання й етичного характеру, зокрема у К. Юнга, Е. Фромма. Вони позначаються й на мистецтві. Але на жаль, „зрілого” модернізму І. Франко уже не застане, а тому його критику раннього, декадентського періоду в літературі не можна застосовувати щодо модернізму в цілому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н.А. Творчество и любовь. Брак и семья // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – Москва: „Правда”, 1989. – С.420–437.
2. Вейниггер О. Пол и характер. Принципиальное исследование М.: Терра, 1992. – 480 с.
3. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів: Світ, 1999. Частина 1. – С. 152–157.
4. Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Український Декамерон. Книга перша. – К.: „Довіра”, 1993. – С. 377–391.
5. Моклиця М. Реалізм і модернізм у творчості Не-Каменяра // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вип.27. – С. 108–118.
6. Наливайко Д. До співвідношення „декадансу”, „модернізму”, „авангардизму” // Слово і час. 1997. – №11–12. – С. 44–48.
7. Тресиддер Джек. Словарь символов.– М.: ИТД „ГРАНД”, 2001. – 443 с.
8. Уайльд О. De Profundis // О. Уайльд. Письма. – М.: Аграф, 1997. – С.144–274.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. К., 1981. Т. 31. – С. 45–119.

10. Франко І. На дні // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 15. – С. 110–163.
11. Франко І. Принципи і безпринципність // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 34. – С. 360–365.
12. Франко І. Сойчине крило // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 22. – С. 53–93.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 35. – С. 91–111.
14. Чопик Р. Про читання Франка, або як обійтися без „Коду да Вінчі” // Дзвін. – 2008. – №8. – С. 69–73.
15. Шелер М. Избранные произведения. – М.: „ГНОЗИС”, 1994. – 414 с.
16. Юнг К. Г. Душа и земля // Юнг К. Проблемы души нашего времени. М., 1994. – 228 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зубак Любов Олексіївна – 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.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ В. ВИННИЧЕНКОМ ДІАЛЕКТИКИ СОЦІАЛЬНОГО І ПРИРОДНОГО В ЖІНЦІ

Марина КОВАЛИК (Первомайськ)

У статті на матеріалі ранніх оповідань В. Винниченка розглядається діалектика соціального й природного в жінці. Розкривається ставлення письменника до ідеї емансипації жінки, її місця в соціумі. Осмислюється розуміння фемінного та маскулінного в художньому світі митця.

Ключові слова: соціальне, природне, емансипація, фемінне, маскулінне.

The article is based on early stories Vynnychenko considered dialectics of social and natural in a woman. Reveals the writer's attitude to the idea of emancipation of women's place in society. Comprehended the feminine and masculine understanding of the artistic world of the artist.

Key words: social, natural, emancipation, feminine, masculine.

Початок ХХ століття, на який припадає активна прозова та драматургічна творчість В. Винниченка, трактується як культурний ренесанс, детермінований соціально-демократичними рухами, що набували піку свого розвитку саме в цей період і які стимулювали пошук нових соціальних форм співжиття [2, с. 133]. Цей пошук зумовив загострення питання, пов'язаного із самоідентифікацією та самоствердженням особистості, свобода й воля якої визначалися як рушійна сила у створенні нового суспільства, запорука котрого – рівноправ'я кожного з його членів. Враховуючи посилений інтерес письменника до цієї проблеми, вважаємо її дослідження за одне з досить актуальних завдань винниченкознавства, розробку одного з аспектів якого пропонуємо в статті.

Панівна на межі століть соціально-демократична думка спонукала до переоцінки соціального статусу представників обох статей. А. Бебель у праці «Жінка і соціалізм», відзначаючи прогресивність цієї політичної платформи,

зауважував: «Зі всіх партій соціал-демократична партія єдина, котра ввела у свою програму вимогу повного рівноправ'я жінки, її звільнення від усякої залежності й пригнічення не з агітаторських прагнень, але через необхідність. *Звільнення людства неможливе без соціальної незалежності й рівноправного становища статей*» [1, с. 21]. Саме через це особливого змісту й значення набувало т. зв. «жіноче питання», що трактувалося як «одна зі сторін загального соціального питання». Зміст цього дискусійного питання обертався навколо проблем визначення місця, «яке жінка повинна посісти в нашому соціальному організмі» та «яким чином вона може всебічно розвинути свої сили і здібності, аби зробитися *повноцінним, рівноправним і діяльним членом людського суспільства*» [1, с. 10] (курсив наш. – М. К.).

Формулювання і розв'язання цього питання соціал-демократами було оригінальнішим і більш глибоким, ніж у «буржуазних жіночих рухів» (А. Бебель), вимоги яких оберталися навколо питання рівноправ'я з чоловіками, тобто по суті формального зрівнювання представників двох статей перед законом і в правах. Соціал-демократи надали проблемі глибинності, зартикулювавши «жіноче питання» як питання соціальної та суспільної залежності жінки від чоловіка, що впливає, передусім, із залежності економічної, але тягне за собою і духовну обмеженість, неможливість за умов панівного соціального порядку повноцінно реалізовувати свій духовний і творчий потенціал, тобто бути повноцінною особистістю.

Принципові відмінності нового погляду на «жіноче питання», на нашу думку, визначили три вихідні тези теоретиків соціал-демократії:

1. Основою побудови будь-якого суспільства має бути людина. Від народження кожна людина *є особистістю*.

2. Кожна особистість має право на самореалізацію, що зумовлено *принципом рівності* всіх людей, незалежно від класової, національної, статевої належності, віросповідання, політичних поглядів.

3. У процесі самореалізації людина керується винятково своєю волею, яка є підґрунтям і чинником її *свободи*.

Новий погляд на жінку формується під впливом заперечення будь-якої нерівності, «окрім тієї, що створена природою у вигляді відмінностей між окремими людьми», а з екстраполяцією на проблему статі виливається у заборону переступання «природних меж жодною зі статей, адже цим вона знищує свою природну мету» [1, с. 163].

Уточнення вищеназваних позицій викликане бажанням адекватно проартикулювати мистецьку позицію В. Винниченка у висвітленні проблеми жінки в прозі та драматургії, а також визначити ідейно-сміслові домінанти й принципи, якими керувався художник при моделюванні жіночих образів.

Як зазначає В. Панченко, напрямком мислення і дій, систему мотивів й установок людини визначають її переконання як компонент світогляду, а «у випадку з Винниченком слід мати на увазі передусім його ранню політичну заангажованість» [6, с. 29]. Дослідник указує на те, що митець «був

революціонер-практик, один із чільних діячів української соціал-демократії» [6, с. 29], оскільки саме ця політична платформа була «знаком доби, прикметою цілого покоління українських інтелігентів, активне громадське життя яких почалося на світанку ХХ століття. Соціалістична ідея тоді визначала політичну моду» [6, с. 30]. У випадку з В. Винниченком така тенденція спричинила до міцного сплаву літературної творчості з революційною практикою: передові соціал-демократичні ідеї спонукали до вироблення особливого погляду на світ крізь призму соціальної і політичної боротьби, що, відповідно, впливало на пафос творів митця.

Але при цьому не маємо підстав говорити про літературний доробок В. Винниченка як про політично заангажований, доктринерський, адже догматизм і патетичність – це не ті властивості, які можна було б приписати «майстру парадоксів». В. Винниченко в прозі й драматургії набагато ширший за будь-яку політичну доктрину, оскільки насамперед його письменницький погляд зосереджений на особистості й на питаннях, пов'язаних із різноманітними виявами її свободи, зокрема у сфері духовній.

Власне, саме така тенденція зробила українського письменника-революціонера учасником російського та загальноєвропейського «культурного ренесансу», змістові й учасникам якого влучно характеристику дав М. Бердяєв – близький В. Винниченкові за духом і переконаннями філософ [див.: 5, с. 80 – 88]: «Більшість прибічників і виразників культурного ренесансу залишалися лівими, співчували революції, але було охолодження в соціальних питаннях, було захоплення новими проблемами філософського, естетичного, релігійного, містичного характеру, які залишалися чужими людям, що активно брали участь в соціальному русі» [2, с. 133].

Творчий доробок В. Винниченка яскраво показує, що для митця революція була не лише політичним феноменом, а значно фундаментальнішим явищем. Ймовірніше це була «революція духу», зміст якої формувався та обертався навколо ніцшеанського культу індивідуалізму як єдино можливого шляху до утвердження пріоритету особистості, її цінності як єдино можливого та єдино дієвого джерела життєтворення.

Ідея емансипації духу як основного шляху до самоствердження особистості реалізувалася в центральній для філософії і художньої концепції В. Винниченка тезі «чесності з собою», що була підґрунтям для створення або віднайдення «нової моралі». Роздуми письменника оберталися у «сфері полових відносин» і, як зазначав П. Христюк, підтверджуючи тезу М. Бердяєва, варто шукати витoki винниченківської концепції «чи не виключно в реакції, що наступила після часів російської революції» [11, с. 275]. Вони були викликані, на наш погляд, авторським противенством революційній тезі про пріоритетність колективу над особистістю, що власне й спровокувало зосередження уваги художника на «розвитковій окремості людської одиниці», яка має бути джерелом нової моралі.

Таким чином, можна говорити про те, що революційність письменника у літературній площині має ймовірно етичний характер, а не соціальний, що й

визначає специфіку осмислення та репрезентації теми й образу жінки у його прозовому та драматургічному доробкові.

Насамперед ця особливість авторського розуміння належить до поняття емансипації, яке в тодішньому політично-громадському та художньому дискурсах стосувалося передусім жінки й містило в собі вимогу зрівняння її у правах із чоловіками та створення умов для повноцінної самореалізації. Для В. Винниченка це поняття має значно ширший спектр, бо стосується особистості без диференціації за статями. Саме цей момент, напевне, зумовив появу твердження про те, що письменника «досить мало цікавить питання про жіночу емансипацію» [8, с. 32 – 40]. Проте це не означає, що у творах В. Винниченка немає героїнь т. зв. «нового типу». Як зазначає Я. Поліщук, твори митця являють собою *«складні, суперечливі, емансиповані, драматичної напруги жіночі характери; власне, як характери вони нерідко переважають своєю внутрішньою силою чоловічих персонажів»* [7, с. 155] (курсив наш – М. К.).

Характери «нових жінок» В. Винниченко починає вибудовувати в малій прозі – оповіданнях «Роботи!» (1903), «Зіна» (1909), «Таємність» (1912), поглиблюючи та розширюючи у драматичних творах, які були «лабораторією» для експериментів у сфері моралі («Дизгармонія» (1906), «Великий Молох» (1907), «Базар» (1910), «Дочка жандарма» (1912), «Між двох сил» (1918), «Гріх» (1919)).

Саме ці твори репрезентують соціологізовану (Сімона де Бовуар), суспільно активну жінку, яка тісно пов'язана зі сферою громадських відносин і політичних рухів, що для В. Винниченка, на його переконання, ототожнювалися з ідеєю революції.

Докорінний переворот у житті суспільства і людини давав будь-якій особистості можливість виходу за межі власної трансцендентності й набутті нового соціального значення або, за В. Винниченком, цінності. Особливо перспективним це було для жінки, яка через свою природу змушена була соціалізуватися за посередництвом чоловіка, для котрого цей процес є природною вимогою і природним станом існування. За нових умов жінка не лише набувала рівноправного статусу з особами протилежної статі, вони призводили насамперед до присутніх змін у моделі поведінки, світобаченні та світовідчутті й були пов'язані з психологічними процесами маскулінізації.

Революційні ідеї, середовище поборників нових суспільних відносин давали В. Винниченкові багатий матеріал для осмислення проблеми співвіднесення декларованої революціонерами моделі поведінки та способу життя й природною сутністю людини. У цьому аспекті на особливу увагу письменника заслуговували саме жінки у вирі революції як виразні приклади можливості/неможливості кардинальних змін людської природи відповідно до вимог нового часу, адже вони є найпригніченішими в буржуазному світі і, відповідно, є найактивнішими поборниками нового суспільного устрою. Саме жінки були тією категорією людства, що найяскравіше могла продемонструвати

ті психологічні й моральні перетворення, які були детерміновані та обґрунтовані революційною ідеєю.

Насамперед йдеться про *фемінність* як провідну психологічну й поведінкову доміанту жінок, яка почасти трактується як чуттєвість і чутливість, ідентифікується як гіпертрофія почуттів і фантазії. Новий час і нові суспільні умови вимагали від жінки маскулінізації – підґрунтя для її самовизначення як особистості й паритетних стосунків з представниками протилежної статі. «Для обох статей, – писав А. Бебель, – було б дуже корисним, якби жінка замість зайвої чутливості, яка іноді аж надто проявляє себе, мала хорошу порцію гострого розуму і точного мислення, замість нервовості та лякливості – твердий характер і фізичну мужність, замість естетичного розвитку, наскільки вона взагалі його має, – знання світу, людей і сил природи» [1, с. 162].

Отже, новий час вимагає від жінки: 1) раціональності; 2) логічності; 3) мужності; 4) сили й фізичної витривалості; 5) «активної» ерудиції (не лише мати знання, але й активно здобувати їх). Водночас рівноправність жінки вимагала від неї активної участі у суспільному житті, а значить, перетворювала її з істоти природної в соціалізовану і разом з тим вимагала від неї постійного розвитку, набуття соціально важливих умінь і навичок. Таким чином, суспільство не лише дає права жінці, але й ставить перед нею вимоги саморозвитку.

В. Винниченка вельми цікавить питання про можливість втілення в життя цієї програми й перетворення жіночої природи відповідно до потреб і вимог нового часу та нового світу. Передусім його цікавить процес життєвої реалізації задекларованого стереотипу поведінки, шляхи й т.зв. «побічні ефекти» його втілення, конфлікти, що супроводжуватимуть процес переборення природних задатків людини.

Власне, такий аспект художнього осмислення психології жінки у творах В. Винниченка є основоположним, оскільки лежить у сфері більш широкого творчого завдання, яке ставив перед собою митець: пізнання людської природи, вироблення системи моральних цінностей і категорій, які не вступали б у конфлікт з пориваннями й почуваннями особистості.

До художнього моделювання образу жінки-революціонерки В. Винниченко вперше вдається 1903 року в оповіданні «Роботи!». Постать головної героїні Людмили письменник малює у двох планах: соціальному (очевидному) та психологічному (прихованому, інстинктивному).

У першому плані автор зображує типовий набір зовнішніх знаків, які свідчать про її належність до суфражисток та особистісних властивостей, котрі виявляються в поведінці та комунікації. Портретну характеристику Людмили митець починає із т. зв. «загального плану», акцентуючи увагу **на видимій цілісності її натури й аскетичності**, що є прикметами людини нового часу [2, с. 101], й увиразнює колористикою одягу: «...якась висока, струнка, повна жіноча постать, вся в чорному й в чорному широкому капелюсі на голові» [...] «мовчки сіла на лаву, мимохить протягнувши йому свою, доволі велику,

затягнув у чорну рукавичку руку» [3, с. 143 – 144]. При творенні характеру автор зосереджує увагу читача на тих рисах своєї героїні, які свідчать про її маскулітність – волі, цілеспрямованості, цілітності, твердості й розумові: вона «голосно й твердо» стукає у двері, «серйозно й строго» говорить, має «серйозний і строгий» погляд «великих сірих очей»; у мовленні переважають наказові форми. Очевидно, що В. Винниченко цілковито відмовляється від «отілесненого» традиційного погляду на Людмилу, в якому превалюють описи жіночих принад. У цьому випадку вона не сексуальний об'єкт, а *суб'єкт дії* (революційної діяльності) – «товариш по боротьбі». Письменник-експериментатор йде навіть далі: він не просто приймає такий тип жінок, свою героїню він протиставляє розхристаному, вайлуватому й нервовому Максиму, роблячи її лідером у суспільній парадигмі стосунків «чоловік – жінка». Людмила дає партійні завдання Максимові, контролює його дії, заспокоює й спрямовує його діяльність.

Таким чином, В. Винниченко визнає контраст вольової і діяльної жінки та слабого неорганізованого чоловіка як незаперечний життєвий факт. Недаремно тлом для розгортання сюжету він обирає революційну діяльність героїв – це умисне підкреслена автором потреба переосмислення суспільних взаємовідносин і взаємозв'язків чоловіка і жінки, вироблених буржуазним суспільством.

Проте майстер психологічних конфліктів, В. Винниченко не зміг не поставити питання про «природність» такого лідерства жінки. Цей аспект змусив автора звернутися до аналізу латентних неусвідомлених прагнень героїв.

Так, окрім ставлення Людмили до Максима, зумовленого й регламентованого певними ідеологічними (революційними) вимогами (сприйняття його як безстатевої істоти «товариша по партії»), В. Винниченко змальовує й такі психологічні відрухи героїні, які обумовлені її природою. Маємо на увазі ті інстинктивні потреби й прагнення, що не детермінуються соціально визначеними нормами. Людмила, вочевидь, закохана в Максима – цілковиту їй протилежність, адже його поведінка визначається маскулітною домінантою: у нього мінливий настрій, він імпульсивний та запальний. Любов героїні описана автором як вияв власне жіночного: «А вона м'яко дивилась на його і почувала, як бажання притулити цю любу голову до грудей і приголубити її, розцілувати її росло все більше й більше у грудях і хвилювало її» [3, с. 150], «Людмила з ніжністю дивилась на його червоне лице» [3, с. 160], «...засміялась ласкаво Людмила й проміястими тихими очима мов голубила його» [3, с. 173] (курсив наш – М. К.). У такий спосіб виявляється фемінне начало, жіночність героїні. За З. Фройдом, ця ментальна особливість жінок тісно пов'язана з комплексом кастрації, що його переживає дівчинка в дитинстві [9, с. 567]. Саме внаслідок такої психологічної травми вона підсвідомо шукає можливостей своєї психофізіологічної компенсації, що виявляється або у прагненні мати дитину, або в активізації материнських почуттів до чоловіків. Саме в цьому

виявляється жіночність, яка співвідноситься з такими психологічними ознаками, як лагідність, ніжність, турбота, милосердя, що у теорії З. Фрейда вважається виявом пасивності.

Людмила сприймає Максима як чоловіка-дитину, а інтимні переживання, котрі супроводжують цей процес, посутньо впливають на її модель поведінки, пом'якшуючи прикмети маскулітного і роблячи більш виразними власне жіночі якості: «Ї вже сірі очі її не дивились строго, гарне, трохи сумне обличчя її мов укрилось чимсь сумним, і вся постать виявляла якесь безсилля, непевність і одчай» [3, с. 148]. Такі особливості кохання кардинально змінюють враження про цей образ, адже «соціальна маска» (К. Юнг) революціонерки вочевидь суперечить жіночій природі. Переживання і прагнення героїні В. Винниченка належать до сфери підсвідомого, якому, про що вже неодноразово зазначалося науковцями (П. Христюк, Л. Мороз, В. Панченко, С. Михида, В. Хархун, І. Кошова та ін.), письменник надавав неабиякого значення при аналізі структури особистості визначенню чинників, які регламентують поведінку людини.

Таким чином, у творі з'являються два «психологічні портрети» героїні: один – створений відповідно до набору тих рис і властивостей характеру та темпераменту передової жінки, які вже усталені (навіть стали догматичними) у суспільній думці, другий – побудований за принципом природності, адже в ньому акцент зроблено на інстинктивних прагненнях і потребах особистості, незалежно від соціальної орієнтації чи національної належності.

Постає питання, чому такий конфлікт соціального й природного відтворив В. Винниченко на прикладі членів революційного руху, зокрема на прикладі жінки? На наш погляд, відповідь варто шукати в бунті письменника проти «революційної аскези», про яку М. Бердяєв, учасник російських марксистських гуртків, писав, як про необхідну умову «іміджу» революціонера. Разом з тим ця вимога пригнічувала вияви власне людського, природного в тих, хто належав до названого вище ідеологічного кола, а це вело до «відринення права особистості на творчу повноту» [2, с. 112]. Н. Михальчук, аналізуючи оповідання «Момент» В. Винниченка, для визначення цього процесу застосувала термін Г. Маркузе «додаткова репресія» – «додаткове придушення в інтересах панування привілейованої групи індивідів», через посередництво якого «суспільство вимагає смерті індивіда, а соціальність традиційно визначається як обмеження колективом прагнень задовольнити індивідуалістичні біологічні потреби» [4, с. 40]. Герої «Моменту» в умовах екстремальної ситуації знаходять у собі сили для реконструкції цих соціальних кодів, реалізуючи своє природне право на щастя, яке в цьому випадку тотожне задоволенню інстинктивних сексуальних потреб чоловіка і жінки.

Таким чином, відстоюючи право людини на повноцінну самореалізацію в новому суспільстві, В. Винниченко зображує жінку-емансипантку – продукт нового революційного світу, яка в силу обставин набуває неприродних чоловічих якостей, проте їй не чужі природні сексуальні переживання, що провокують

вияви жіночності. Вони-то, по суті, і є життєво визначальними для особистості, зумовлені віками розвитку людства, і вступають у конфлікт із соціально детермінованою манерою поведінки. Таким демаршем письменник, певне, хотів *загострити питання про необхідність уваги й поваги до природи людини у процесі побудови нового суспільства.*

Крім того, В. Винниченко загострив важливу соціально-психологічну проблему нового часу: зміну ролей чоловіка і жінки в суспільстві, що веде за собою зміни в поведінкових моделях і наборі психічних якостей – фемінізацію чоловіків і маскулінізацію жінок. Письменника цікавить, наскільки органічним є цей процес, чим він зумовлений і які наслідки він може мати.

В оповіданні «Роботи!» Максим, фанатично захоплений справою революції, не помічає тих інтимних знаків уваги, які подає знуджена за коханням Людмила, через що їй доводиться вдаватися до фрустрації, що виявляється у *вимушеній відмові від жіночності*, у зв'язку з чим єдиною сферою для самореалізації лишається політична боротьба. Отже, В. Винниченко намагається подивитися на емансипацію не як на соціальний феномен, а дослідити психологічні механізми її виникнення. У випадку з Людмилою емансипованість народжується за принципом: розчарування/відсутність кохання – фрустрація – перебирання «фіктивної ролі чоловіка» [10, с. 49]. За В. Винниченко, інший бік емансипації – це штучно створена необхідність підміни природного самоствердження як жінки можливістю самореалізації в суспільстві. Дослідження цієї проблеми у творчості письменників доби модернізму може мати цікавий ефект і передбачається в подальших наукових студіях.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской биографии / Н. Бердяев. – М.: Мысль, 1991. – 320 с.
2. Бебель А. Женщина и социализм / А. Бебель. – М., 1959. – 592 с.
3. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Михальчук Н. Тілоцентричність у моделі художнього світу (оповідання В. Винниченка «Момент») / Н. Михальчук // Слово і час. – 2002. – №2. – С. 39–43.
5. Ожоган Л. Екзистенційні лабіринти Володимира Винниченка та Миколи Бердяєва / Л. Ожоган // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 80–88.
6. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
7. Поліщук Я. Міфологічний модернізм українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.
8. Свенцицький І. Винниченко: спроба літературної характеристики / І. Свенцицький. – Львів, 1920. – 44 с.
9. Фрейд З. Женственность / З. Фрейд // Фрейд З. Интерес к психоанализу: Сборник / Пер. с нем. – Минск: Попурри, 2006. – С. 554 – 576.
10. Хорни К. Женская психология / К. Хорни. – СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1993. – 221 с.
11. Христюк П. В. Винниченко та Ф. Ніцше / П. Христюк // Українська хата. – 1913. – Ч. 4–5. – С. 275–299.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: літературний процес кінця XIX – початку XX століття, творчість В.Винниченка.

**ТВОРЧИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ І. ЧЕНДЕЯ
В ПОВІСТІ «ЧОРНА САЛЬВА»**

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

У статті простежуються жанрові особливості повісті І. Чендея “Чорна сальва”. У творі парадоксально переплелися звертання до теми народного горя, нестатків, виявів організованої революційної боротьби, притаманне демократичній літературі, та модерне заглиблення у внутрішній світ людини, діалектика душі на фоні мозаїчної картини світу.

Ключові слова: соцреалізм, модернізм, заглиблення у внутрішній світ людини, діалектика душі на фоні мозаїчної картини світу.

The article is devoted to the analysis of one of I.Chendey's stories where we can notice an extraordinary combination of stylistic devices of different art trends, such as socialistic realism and modernism.

Key words: stylistic devices, socialistic realism and modernism, person's inner world and social problems.

Творчий доробок закарпатського прозаїка І. Чендея художньо розмаїтий. Ранні оповідання та повість «Терен цвіте» близькі до вимог класичного реалізму з його увагою до простої людини та співчуттям до її непростой долі. Це зближує письменника з народницькими традиціями. В автобіографічних творах «Луна блакитного овиду», «Казка білого інею», «Кринична вода» («Сестри») та в повісті «Іванові журавлі» яскраво відчутні лірико-романтичні елементи, пов'язані зі звеличенням людини праці, поетизацією її глибокого й багатого внутрішнього світу. Зовні ці твори нагадували високохудожні зразки соціалістичного реалізму, але їх вирізняла справжня любов до трудової людини, переконливе зображення краси її душі. Роман «Скрип колиски», повісті «Іван», «Житіє Антона Кукурічки» та «Далеке плавання» перейняті критичним ставленням до дійсності. У наповненій революційною романтикою «Чорній сальві» переплітаються соцреалістичні й модерні елементи.

Творчий шлях письменника засвідчує його прихильність до різних художніх напрямків – реалізму, модернізму й навіть постмодернізму. Але незмінним був його інтерес до художньої правди, яка досяжна не тільки засобами реалізму. Пов'язуючи художній досвід І. Чендея з традиціями реалізму, не можна не помітити збагачення творчості майстра здобутками інших творчих напрямків, що розширило можливості його письма, надало творам нового забарвлення, не виводячи їх із фарватеру реалізму. Наприкінці 70-х років XX століття, у час, що для І. Чендея позначився написанням найкращих зразків ліричної прози («Іванові журавлі», «Казка білого інею», «Кринична вода» («Сестри»)), письменник знову звернувся до

зображення складного життя закарпатських селян у 30-і роки. Короткі новели «Нахмурений вечір» та «Жорно» є шматочками нездійсненого авторського плану – роману про Д. Вакарова «Йшла весна червоно». В оповіданні «Червона цятка на снігу» письменник змальовує виживання селян, використовуючи прийом жорстокої іронії долі: подібно до того, як Василь Порадюк («Терен цвіте») відсидів у криміналі за вбивство кабана, що шкодив на його землі, в оповіданні «Червона цятка на снігу» смерть державного зайця карається тюрмою, а смерть людини сходить з рук державному службовцеві.

Повість «Чорна сальва» присвячена голодним походам верховинців початку 30-х років. Люди прагнули здобути правду цивілізованим законними демонстраціями, прагнули хліба й роботи, адже саме постійна робота є гарантом душевного спокою та впевненості в завтрашньому дні. Цим вони відрізняються від Василя Порадюка («Терен цвіте»), що піклується лише про власний добробут. Борці за справедливість у повісті «Чорна сальва» мають чітку громадянську позицію. М. Стрельбицький відзначає актуальність однієї із далеко не вичерпаних тем, яку порушив письменник – «осмислити, показати, як суспільні суперечності ... у межах однієї соціальної групи ... формують полярно протилежні характери» [3, с. 62]. Теми голоду в українській літературі ХХ століття торкалися також У. Самчук («Марія») та В. Барка («Жовтий князь»). Як і в романі останнього, у повісті І. Чендея голод та злидні є своєрідним випробуванням на порядність. В. Барка використовує біблійну алюзію, за якою переховування селянами чаші нагадує прагнення апостолів урятувати Христа. У творі І. Чендея утвердження цінностей відбувається через зіставлення кількох епізодів із видачею блоків на кукурудзу. Гаврило Кризина гордо відмовляється від блоків. Свою силу він черпає у внутрішній цілісності, що не може співіснувати із зрадою побратимам, а участь у походах персонаж аргументує тим, що його діти можуть померти від голоду. Зрадник і донощик Шкріба просить від Вомачки блоки, аби підкупити селян. І. Чендей-психолог торкається окремих душевних струн і цього «Йуди»: усвідомлюючи власну мізерність та ницість, «Юра ... відчуває таку велику відстань од пана до себе, до своєї жінки, що вік іти й не перейти» [6, с. 53]. Автор простежує асоціативне мислення персонажа за допомогою запахових образів: газда порівняв аромат одеколону Вомачки й те, що від нього самого «гноєм смерділо, димом тягло, колибою і бараном» [6, с. 53]. Дружиною Гаврила Гафією в ситуації з блоками на кукурудзу керує суто жіноче та материнське бажання врятувати родину від голодної смерті, заради чого можна поступитися гордістю.

Композиція повісті «Чорна сальва» відтворює мозаїчну картину художнього світу, кінематографічний спосіб його показу письменником. Прийом притаманний модерну та постмодерну у творі з тематикою, що відповідає традиціям демократичної літератури, має вигляд авторського

експерименту. У повісті «Чорна сальва» І. Чендей відходить від звичної для себе деталізованої оповідної манери: її місце посідає мовлення персонажів – діалоги та монологи, що стали новаторськими жанрами розділів-новел. Вперше у своїй творчості письменник використав прийом новелістичної будови великого прозового полотна в «Луні блакитного овиду». Одночасно з «Чорною сальвою» І. Чендей працював над повістю «Казка білого інею», у кінці 80-х на держзамовлення був написаний «Скрип колиски». Спільним між цими творами є їхня новелістична будова. Та, на відміну від розділів-новел роману і двох автобіографічних повістей, розділи «Чорної сальви» не мають такої логічної завершеності й самостійності, не можуть функціонувати як окремі твори. У низці розділів ця незакінченість виявляється в не до кінця розв'язаних проблемах та в неповноті висвітлення образів (зокрема, Трефулки і Піпулки, що є першими персонажами, які з'являються перед читачем). У кінці окремих розділів письменник ставить три крапки, цей же розділовий знак стоїть і після останньої репліки твору. Фінал повісті є відкритим. Така побудова, на думку В. Марка, на перше місце висуває не сюжет, а майстерно виписаний епізод [2, с. 204].

Групування розділів можна провести на кількох рівнях, кожен з яких по-своєму висвітлює події повісті, а їхнє перехрещення створює калейдоскоп подій і почуттів персонажів. Неореалістичній спрямованості всього доробку відповідає документально-публіцистичний рівень, що містить документи, постанови та газетні замітки («Цілком таємно» та «Коли вітер розвіяв дим...»). Це є свідченням поєднання «документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність» [1, т. 2, с. 117] неореалістичної літератури. Розділи-документи дуже невеликі за обсягом, їхнє функціональне навантаження полягає в наданні документальної (трохи детективованої) правдивості постмодерній мозаїці. Ще один документально-публіцистичний фрагмент є інтертекстуальним у розділі «Вомачка вивчає цікавий документ».

Другий рівень групування розділів можемо назвати драматургічним. До нього відносимо розділи, у назвах яких присутні слова *діалог* та *монолог*. М. Стрельбицький вважає, що докладне виписання сценки біля купи каміння є тими «сильнодійними художніми деталями, котрі спрацюють у наступних сюжетних епізодах: зокрема у сцені розправи над учасниками голодного походу» [4, с. 151]. Своєрідний триптих становлять розділи-діалоги із селянами, що здобули чи могли здобути блоки на кукурудзу.

Третій блок складають розділи, події яких розгортаються навколо народних звичаїв або багатозначних предметних деталей: «У зоряну ніч», «Просили вас мама...», «Кукурудзяна булка» тощо. У цих розділах трапляються розлогі діалоги, у них персонажі торкаються матеріальних проблем, родинних чвар, сільських новин, що надає мозаїці художнього світу ознак народницької течії демократичної літератури. У розділі «У

зоряну ніч» своєрідним оксюморонним інтертекстуальним епізодом виступає розповідь Василя Ковордана про цвіркуна, що розвіював самотність старого. Біль одинокої людини письменник утілює за допомогою персоніфікованого образу хати та вогнища – архетипного символу життя в оселі: «Коли ватра вигасне – хижа осліпне, ... якби з неї душа вийшла» [6, с. 38].

Ці тенденції знайшли своє ширше втілення у наступних творах І. Чендея. Публіцистичний струмінь є досить потужним у «Скрипі коліски». Важливими для композиції та ідейного задуму «Комахи в бурштині» й «Далекого плавання» є драматургічні фрагменти.

Більшість творів І. Чендея є моногероїчними, у них письменник подає дійсність крізь світосприйняття й світовідчуття героїв. Від твору до твору автор збільшує композиційне та ідейне навантаження на модерні й постмодерні способи зображення. У «Чорній сальві» цю тенденцію ми простежили на рівні композиції. Йозеф Вомачка, один із гнобителів простого люду, є тим кристалом, крізь який автор спостерігає постмодерну мозаїку художнього світу. Герої «Чорної сальви» є синтезом модерних образів-символів та постмодерних масок. Письменник не акцентує увагу на діалектиці характеру Вомачки, що виявляється у ставленні до місцевого населення. Хоч русинів він називає смердючими, Верховину та її мешканців асоціює із запахами диму й агною, водночас в його думках вловлюємо повагу до цього гордого та сильного духом люду: «Пан знав про вроджену стриманість горян при всій щедроті їхньої натури – це не тільки дивувало вже в перші роки служби на Верховині, але й захоплювало» [6, с. 32]. Поручик зневажає дрібних зрадників і запроданців на кшталт Шкріби: «Іудине плем'я христородавців та братовбивць!.. Іскаріоти-срібролюбці! Я б вас вилами попротикав усіх та й на рожні б вас пік!... Я б вас, паскудних апостолів зла й підлоти, запроданства і безчестя, люців з нікчемними душами, з наставленими сторожками вухами ... згноїв і кізяковим сухим жужмом спопелив» [6, с. 61]. Цей образ можна порівняти з булгаковським Пілатом («Майстер і Маргарита»). Як і у творі російського письменника, у повісті І. Чендея подано повне формулювання посади персонажа, Йозеф Вомачка тимчасово призначений на цю посаду, обіймає її без охоти. Слухаючи «рапорт» Шкріби, жандармський начальник сповнюється огиди: «Пане боже! За які гріхи наслав ти велику покуту й покарання вислуховувати цього викінченого блазня? Чим прогнівив я тебе, чим завинив перед тобою, скажи мені!» – раптом заблагав і серцем заплакав Йозеф Вомачка» [6, с. 60]. Своєрідного «Пілата» бюрократичної системи письменник вивів і в останній своїй повісті «Далеке плавання», а саме Сидора Герасимовича Бондаренка: він розуміє мотиви головного героя Івана Купали, захоплюється його енциклопедичними знаннями в галузі кораблебудування та історії світового флоту. Письменник наголошує на духовній спорідненості персонажів: «Бондаренко спинився коло самого

вікна. Бачив не віддалений обрій, що за вікном відкривався, а трапляв у світ, куди вів Купала... Трапив у дивну стихію, з якої на певній порі вибрався випадково. Стихія ця була близькою і зрозумілою» [5, с. 79]. За допомогою приказок автор повісті позначає різницю між мораллю представників системи і *справжньою* мораллю, що притаманна Бондаренкові: «Краще боятися, як налякатися!» (Булька) [5, с. 85]; «Іржа їсть крицю, недовіра – людську душу» (Бондаренко) [5, с. 86]. Секретаря міського комітету партії, як і Понтія Пілата, особливо у творі М.Булгакова, обсідають сумніви: «А коли кадровик правду має? Таким і шкура підказує!.. Не випадково впирається...» [5, с. 101]. Подібно до біблійного героя, він певним чином обмиває руки: відкладає лист Купали в шухляду. Спорідненість з Пілатом підкреслюється описом вмісту цієї шухляди: «Тут лежав деякий надібок того, хто порядок любив, після кожного підозрілого на якусь недугу *не тільки мив руки, витирав рушником, але й збризував для певності недорогим одеколоном*» [5, с. 101] (курсив наш. – К. О.).

Подаючи образ поручика, письменник поєднує модерне занурення у психологію за допомогою міміки, жестів, внутрішнього мовлення, простеження особливостей асоціативного мислення тощо й притаманну реалістичній та соцреалістичній літературі антипатію до гнобителів своїх земляків. Воначка зображений цинічною та жорстокою людиною, для якої чужі життя нічого не варті. Регіт над людською бідною, що зірвався з уст поручика, Гаврилові Кризині нагадав одержимість бісом: «Отетерілий Гаврило не знав, що з паном коїться. Він уже подумав, що сам лиха й накоїв, довів пана до шаленства. А тому його взяв моторошний страх» [6, с. 27]. Воначка показаний автором непоганим психологом, що простежується в діалогах із селянами, які могли отримати чи отримали блоки: герой знає, коли треба бути ввічливим, коли лагідним, а коли суворішим, коли зняти, а коли накласти покуту, коли для підбадьорення поплескати по плечі. Знає, як захопити до розмови, мов на сповіді, коли витримати паузу: «Пан дратувався. Але пан терпів. Пан знав науку і помовчати» [6, с. 30]. Ідея зі збиранням каміння характеризує його як непоганого тактика й стратега політичної боротьби. Кишені ж верховинців є символом страху, хворобливої фобії Йозефа Воначки. Письменник уводить у текст видіння поручика, в якому перед персонажем «одна по одній дивовижно лаштуються, химерно підстрибують і біжать наввипередки кишені» [6, с. 10]. Звичайна пильність переростає в маніакальну підозріливість: дивлячись на селян, що входили до казарми, поручик «завжди спиняв свій пильний зір на кишнях і думав: там камінь!» [6, с. 10]. Потім персонаж, якого І. Чендей наділяє аналітичним і гострим розумом, приходять до філософського узагальнення ситуації: «У них камінь не тільки в кишнях! Не тільки за пазухою, в торбах! У них каміння в грудях!» [6, с. 11]. Психолог та аналітик, поручик під час діалогу з Кризиною усвідомлює, що перед ним стоїть «уся Верховина», а розмова з

цим селянином «відкриває цілий світ, і він ... починає глибше розуміти горян» [6, с. 28].

Всупереч розв'язанню проблем революційної боротьби у творах того періоду, у повісті «Чорна сальва» І. Чендей є не аналітиком, а спостерігачем. Різні іпостасі образу Вомачки подано через жіночі образи-символи. Жодна з цих героїнь не з'являється перед читачем, дві з них присутні лише в спогадах персонажа. Постать Берти, дружини героя, символізує його міщансько-споживацьку натуру. У думках Вомачки її образ асоціюється зі смаженою качкою. Паралель з булгаковським Пілатом на цьому рівні є антитетичною: прокуратор Іудеї, ведучи допит, страждає від страшного головного болю, прагне спокою й спілкування з єдиною близькою істотою – собакою, а жандармський поручик мріє про качку з яблуками. Образ тьоті Моті, яку часто згадує герой, символізує його суто тваринні тілесні потяги. Прямою алюзією з образом Пілата є спогад поручика про зустріч з навдивовижу гарною дівчинкою Марічкою. Розділ «Пан Вомачка вивчає цікавий документ» найповніше розкриває діалектику характеру персонажа за допомогою двох інтертекстуальних фрагментів: об'яви з постановою щодо революційних виступів та запису із блокнота поручика. Інтертекстуальність, за Ю. Крістевою, означає взаємодію авторського тексту із семіотичним культурним середовищем [7]. Сила дії принципу стислого часу підкреслюється тим, що обидва епізоди датовані одним числом – 30 січня 1932 року. Письменник майстерно відтворює особливості асоціативного мислення персонажа. Подібно до Понтія Пілата, що допитував Іешуа, Вомачка одразу перейнявся долею візитерки. Через рік після події поручик жандармерії посилає підлеглого дізнатися, що сталося з дівчинкою та її родиною. Мала Марічка стає символічним уособленням мук совісті персонажа. Самотність героя письменник розкриває в епізоді розмови з водієм. У художньому світі І. Чендея взагалі та в повісті «Чорна сальва» зокрема соціальний статус персонажів та соціальний аспект творів є тлом, на якому розгортаються драми й трагедії людських душ.

Змалювання образів селян можна назвати типово-символічним. Серед них найбільше авторської уваги приділено газді Шкрібі, учителеві Методію Лемаку, Гаврилові Кризині та його дружині Гафії. Розкриваючи образи двох останніх персонажів, письменник утілює один з головних концептів своєї творчості – радість й органічність праці та зв'язок із землею. Цей зв'язок передано за допомогою синекдохи: хліб, зерно, борошно, як продовження землі, втілення її живодайної сили, для героїв є не просто засобами для існування, а частиною їх самих. Тому й результат праці – хліб – постає перед героями одухотвореним: «Окремі хлібини надтріснутими верхами ніби посміхалися уклінно, на знак привіту» [6, с. 66]. Це символом не лише ситості, а й надії на життя, усвідомлення себе господарями: «Бо хіба не чудо звершалось, коли з борошна, з води й вогню добувалася запашна хлібина, що давала життя для праці, для радості, для любові!» [6, с. 113]. На

рівні символічної деталі – кукурудзяної булки – поєдналися архетипний синтез стихій та почуттів і гірка сатира через іронію долі, коли булку прийняли за каменюку.

На прикладі постаті музики Федора спостерігаємо перехід образу персонажа в якість символу жорстокої іронії долі: єдиною людиною, убитою під час голодного походу, став той, хто тримав у руках скрипку.

Поєднання публіцистичного, драматургічного та символічного шарів у повісті віддзеркалює мозаїку світовідчуття автора. Головними здобутками на цьому етапі творчості можна назвати розширення кола зображально-виражальних засобів, інновації в галузі форми. Письменник-неореаліст уникає одностороннього зображення. Та на шляху досягнення художньої мети на автора чекали певні ідеологічні пастки. Тематика революційної боротьби не дає можливості повною мірою розкрити характери. Поява депутата з Праги в кінці повісті схожа на спробу надати розв'язці соцреалістичного оптимізму.

Звертання І. Чендея до тематики народного горя та викликаної ним революційної боротьби було спричинене не пануванням партійної доктрини в тогочасній літературі, а болем письменника за тяжкі умови життя земляків. Закарпатський прозаїк ймовірніше наслідував традиції демократичної літератури. Соціальний аспект посідає важливе місце у двох проаналізованих повістях, та все ж автор не залишає поза увагою внутрішній світ своїх персонажів. У повісті «Терен цвіте» маємо справу із суб'єктивним песимістичним світосприйняттям, а в мозаїчному художньому світі «Чорної сальви» – із об'єктивним зображенням стороннього спостерігача. Така об'єктивність досягається відособленістю Йозефа Вомачки, якому автор часто переадресує оповідь, від інших персонажів і світу. Заглиблення у внутрішній світ «очікувано-негативного» персонажа та відсутність критичного ставлення до образів газд та священників у першій повісті І.Чендея свідчить про вихід за межі реалістично-демократичних традицій. Письменник-неореаліст акцентує на багатстві внутрішнього світу кожної людини. У повісті «Чорна сальва» цей відхід є ще більш відчутним через використання модерних та постмодерних елементів у зображенні дійсності.

Деталізація в ранніх новелах та повісті «Терен цвіте» найперше слугувала меті точного побутописання. У докладних описах І. Чендей виявив себе не лише як вимогливий художник слова, а і як людина, що ніжно любить рідну землю, відчуває тісний зв'язок із пам'яттю роду. Зіставляючи дві повісті, помічаємо зміну акцентів у деталізації оповіді. У «Чорній сальві» предметні деталі набувають функцій символів, часто із антитестичним значенням, що ґрунтується на прийомах іронії. Це увиразнює подану прозаїком у повісті строкату картину світу.

Усе це свідчить про динаміку творчої манери І.Чендея, постійний пошук митцем нових засобів творення художнього світу, які виводили його письмо за межі власне реалістичного.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
2. Марко В. Творча еволюція Івана Чендея // Жовтень. – 1980. – № 6. – С. 120–127.
3. Стрельбицький М. «Не лише пам'ять, але й ціла вічність»: [До 60-річчя з дня народження І. Чендея] // Дукля. – 1982. – № 3. – С. 58–63.
4. Стрельбицький М. Сила краси // Дніпро. – 1980. – № 9. – С. 150–154.
5. Чендей І. Далеке плавання: Повість. – Ужгород: Карпати, 1989. – 134 с.
6. Чендей І. Теплий дощ: Повісті, оповідання. – К.: Рад. письм., 1979. – 348 с.
7. Kristeva J. Poesie et negative // Semiotike. Recherches pour semanalyse. – Paris, 1969.

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.

ФОЛЬКЛОР І МІФОЛОГІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ЗНАНЬ ПРО ДОХРИСТІЯНСЬКЕ БУТТЯ УКРАЇНИ В РОМАНІ-ЕСЕ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «МИСЛЕННЕ ДРЕВО»

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті досліджується специфіка реконструкції дохристиянського минулого нашої землі через фольклор і міфологію в науково-популярному романі Вал. Шевчука «Мисленне древо».

Ключові слова: Валерій Шевчук, роман-есе, архетип, стереотип, монотип.

In the article the specific of reconstruction of pre-christian the pas of our earth is probed through folk-lore and mythology in a popular scientific novel of Valery Shevchuk «Mislenne drevo».

Key words: Valery Shevchuk, novel-essay, arkhetype, stereotype, monotype.

Творчість Вал. Шевчука є знаковою, показовою для сучасної української літератури. У своїх творах автор торкається проблем сьогодення і далекої минувшини, які в сукупності подають панораму життя українського народу впродовж кількох століть. Особливе місце в доробку письменника займає історична тема: Вал. Шевчук є автором романів «На полі смиренному», «Око прірви», триптиху «Три листки за вікном», повістей «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Сповідь», «Місячний біль», збірки оповідань «У череві апокаліптичного звіра». Аналіз творів цього тематичного русла письменника дає підстави твердити, що він виробив власну оригінальну манеру письма, яка відзначається

філософствуванням, притчевістю, психологізмом, химерністю, іронізуванням. На думку Т. Бледних, автор є провісником бароковості – стильового напрямку сучасної історичної белетристики, проза письменника заповнила штучно утворену пустку в літературі, яка виникла в 70-і роки ХХ століття (боротьба з «антиісторизмом»), вона «через міфологізацію сприяла подальшому поглибленню історизму й дала можливість поєднати віковий морально-етичний та естетично-духовний досвід із потребами сучасності» [1, с. 7]. Л. Тарнашинська також зазначає, що образи, витворені уявою Вал. Шевчука у творах на історичну тематику, «концентрують у собі певну філософську символіку, співвідносячись із фактами реальної історії, підносять до рівня символу і факти цієї історії, а також кидають відсвіт на події сьогодення, витворюючи відповідні паралелі» [9, с. 8].

Оригінальне художнє бачення історії України Вал. Шевчуком доповнюється літературознавчими та науковими дослідженнями. Як літературознавець, він переклав й упорядкував «Літопис» С. Величка, «Катехізіс» П. Могили, «Сад пісень» Г. Сковороди, «Твори» І. Вишенського, антології давньої української поезії тощо, видав з передмовою тритомник «Древо пам'яті. Книга історичних оповідань». Як історик, опублікував монографію «Козацька держава», упорядкував книги «Іван Мазепа», «Самійло Кішка», написав низку статей.

Вал. Шевчук є автором роману-есе «Мисленне древо», появу якого зумовила важлива подія в культурному бутті слов'янства – святкування 1500-ліття з часу заснування Києва. Як для свого часу, твір виявився досить сміливим, адже він був присвячений дохристиянським сторінкам міста й української культури, розмова про які була заборонена в радянські часи. Проте твір був успішно виданий журналом «Жовтень» 1986 року, а згодом й окремою книжкою у видавництві «Молодь» 1989 року.

Особливістю роману «Мисленне древо» в художньому доробку Вал. Шевчука є те, що за жанром – це науково-популярний твір, у якому автор поєднує два своїх начала – письменника й історика-науковця, прагне витворити власне бачення історії міста, оригінально інтерпретуючи історико-археологічні свідчення, фольклорно-міфологічні та лінгвістичні дані, письмові джерела епохи.

Завдання, яке ставить перед собою Вал. Шевчук у передмові до «Мисленного древа», – дослідити історію Києва з часів його заснування до прийняття християнства. Для автора важливо розглянути цю проблему, адже «минуле – це фундамент сьогоднішнього дня, і будівля сьогоднішнього дня ніколи не стоятиме, коли не буде він міцний... Київ – це те ядро, по якому легко пізнати шкаралушу – тіло віків; Київ – це осердя землі української, її душа» [10, с. 5]. Ця мета є тим внутрішнім стрижнем, що вибудовує цілісність, системність, логічну завершеність твору письменника.

«Мисленне древо» – авторський заклик до читачів пройти «мислію по древу» нашої історії. Підкреслимо: не абияк, а «мислію». Уже в заголовку роману письменник говорить про свою мету – торкнутися мисленного, думаючого джерела, яке дала нам наша культура, – писемних пам'яток, фольклору та міфології.

З огляду на зазначене вище, ми ставимо собі на меті дослідити специфіку реконструкції дохристиянського буття України через фольклор і міфологію в науково-популярному творі Вал. Шевчука «Мисленне древо».

Підкреслимо, що поставлене нами завдання наразі звучить **актуально**, бо в численних працях про творчість автора М. Жулинського, М. Ільницького, А. Кравченко, М. Павлишин, Л. Тарнашанської, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, В. Мельника, В. Панченка, А. Пивоварської, А. Погрібного, В. Фащенко, Н. Фенько, Г. Штоня та ін. про згадуваний роман або взагалі не йдеться, або говориться тільки принагідно, не кажучи вже про його аналіз. Маємо лише розвідку Т. Мимрик, де пунктирно визначено жанрові та поетикальні особливості твору [7].

Оцінюючи специфіку осмислення Вал. Шевчуком дохристиянського життя українців через уснопоетичну творчість, ми будемо послуговуватися концепцією В. Даниленка, згідно з якою культурну модель людства виражають архетипи, монотипи й стереотипи. На думку цього дослідника, «архетип не має історичних одерж, тому що несе схеми праобразів, закладені в доісторичний період, які є проєкціями зовнішнього світу» [5, с. 57]. Монотип, за автором, «рухлива структура, яку можна означити як нове, стереотип – як традиційне. У культуру монотип входить разом із яскравою індивідуальністю, яка поляризує культурне середовище на тих, хто сприймає монотипи, і тих, хто його не сприймає. Монотип заперечує стереотип» [5, с. 55].

Гадаємо, що пропоноване положення буде доречним з огляду на поставлене завдання нашої розвідки, бо світоглядну систему дохристиянського буття українців у романі Вал. Шевчука «Мисленне древо» також можна пояснити через дослідження аналізованих автором архетипів та стереотипів, які закодовані у фольклорі та міфології, а також монотипів, що дають нетрадиційну письменницьку оцінку стереотипному тлумаченню нашої уснопоетичної спадщини.

Увага Вал. Шевчука до фольклорного матеріалу як до джерела незафіксованої в писемних пам'ятках історії праукраїнців простежується в кожній частині роману «Мисленне древо». Уже в першому розділі «Віки Троянові» автор міркує над історією заснування Києва Києм, Щеком, Хоривом та їхньою сестрою Либідь. Ця легенда – стереотип. Прикметно, що письменник звертає увагу не тільки на усно-народне чи літописне трактування легенди, а на її монотип у часі – літературну інтерпретацію в XVI – XVII ст. С. Кленовичем й І. Домбровським, які ототожнювали Київ із

Троєю. Таке порівняння стає поштовхом для роздумів Вал. Шевчука про зв'язок історії Києва з історією Північного Причорномор'я і Греції.

Зв'язок «Київ – Троя» письменник доводить і з допомогою аналізу міфології Північного Причорномор'я, зокрема, через простеження в культурі краю культу Ахілла, героя Троянської війни. Вал. Шевчук розвіює стереотип про винятково грецьке походження цього героя. Автор переказує відомі міфи про Ахіла, пише про зв'язки його з слов'янською землею, зокрема про те, що після його загибелі під мурами Трої «Фетіда віднесла тіло свого сина на острів Левка, де герой воскрес і одружився із Іфігенією у Таврії (Криму)... Сам острів Левка (Ахіллів острів) – тепер Зміїний – на схід од гирла Дунаю» [10, с. 19]. Автор намагається простежити механізм уподібнення Києва Трої й приходить до висновку, що наші давні предки вели постійну боротьбу зі степовими завойовниками. Ахілл прагнув побороти Трою, отже, слов'яни ототожнювали себе з фригійською Троєю, оскільки мали ворога – степовика, який обожнював Ахілла: «Праслов'яни могли відчувати себе ніби «союзниками Трої фригійської» [10, с. 20]. У своїх висновках автор спирається на художній текст, «який є відкритою знаковою системою і діє за принципом переливного значка: показує щоразу іншу картинку залежно від кута зору, часу, суб'єктивних особливостей референта» [5, с. 58]. Цією властивістю тексту письменник уміло користується й на основі стереотипу вибудовує власну (монотипну) позицію щодо історії Києва, його зв'язків із Троєю. Осмислені фольклорні дані та аналіз «Слова о полку Ігоревім» дають Вал. Шевчуку право висунути гіпотезу, що ідея троїстості була визначальною для слов'ян. У підсумках автор констатує, що Київ можна назвати Троєю, адже він був збудований на трьох горбах; Кия – Трояном, бо він володів владою трьох братів; часи заснування Києва – «віками Трояна», у цей же час збиралися «віча Троянові». Цей висновок також порушує усталений в історії стереотип і засвідчує особливу авторську думку (монотип).

Не оминається авторською увагою й досить заплутана легенда про сестру Кия, Щека й Хорива Либідь. Письменник не порушує усталеної традиції (стереотипу) в змалюванні цієї героїні, а лише систематизує відому інформацію. За літописною традицією, вона прийшла з братами в район Києва й тут померла. Прагнучи бути об'єктивним, Вал. Шевчук також переказує й порівнює українські, германські, чеські, угорські історії про цю героїню. Він робить висновок, що за усною традицією «Либідь має тісний зв'язок з іноземним королем, вона жінка зрадлива, її за зраду вбивають» [10, с. 45]. Письменник переповідає історію Сунільди (германський переклад слова Лебідь), яка нібито була дружиною вождя готів Германаріха, зрадила йому, за що й була покарана чоловіком. Брати ж помстилися за смерть своєї сестри. Цей мотив автор прив'язує до історичних подій IV ст. н.е. (війна готів проти антів) і висуває гіпотезу, що Кий, Щек і Хорив після нападу й розгрому антів готами 375 року прийшли

в район Києва й заснували тут місто. Але вони прийшли без сестри, а тільки з пам'яттю про неї. Ця пам'ять була тривкою, адже пролилась кров. «І мені здається, – пише Вал. Шевчук, – саме так і було: Либідь стала річкою, яка символічно оточує місто в три городи і замикає їх, впадаючи неподалік у Дніпро» [10, с. 49].

Дослідивши «мисленне древо» європейської фольклорної традиції про Либідь, автор знову повертається до українських усних переказів про неї. Він пише, що київські й чернігівські легенди про цю героїню різні, що фольклорна версія про загибель Либеді йде врозріз із літописними легендами. Такий різнобій писемних та усних переказів має пояснення: «Здається, – читаємо у романі, – й тут ми маємо зразок контамінації, накладення однієї історії на іншу і знову-таки з'єднання двох образотворчих систем: античної і нашої, суто слов'янської» [10, с. 54]. Вал. Шевчук простежує принципи такого поєднання, порівнюючи київські й чернігівські варіанти легенд. Він підкреслює, що Либідь у них обов'язково гине й що її сльози перетворюються на річку. Письменник проводить паралель між ім'ям Либідь і богинями річок у слов'ян – Дана, Дівона, Дзіванна. Спираючись на колядки, українські народні пісні, письменник говорить, що мотив початку ріки із сліз є панівним у нашій культурі. Авторські висновки не безпідставні. Я. Головацький пише: «Найважливішим з імен жіночо-водяної істоти у слов'ян була Дівонія, Діванна та Дана. Корінь цих слів схований у найменуваннях слов'янських рік: Дон, Дніпро, Дністер...» [3, с. 98].

На думку Л. Сорочук, образи-символи української календарно-обрядової поезії розкривають архетипи Світового Дерева, Роду, Приходу-Відходу, Переходу [8, с. 10]. У реконструкції Вал. Шевчуком культурного буття дохристиянського минулого через звичаї й традиції нашого народу також можна виявити функціонування цих архетипів.

Читач дізнається про те, що наші давні предки уквітчували рослинами й гіллям дерев, яких обожнювали, свої будинки в переддень Русалії, що це було свято природи, її неперевершеної краси й сили, а також шанування покійників, котрі померли не своєю смертю (архетип Роду). У романі подається детальний опис тих ритуалів, які виконували дівчата в Зелені свята, – завивання дерева, плетіння вінків (щою дізнатися долю). Вал. Шевчук висуває припущення, що саме тоді «дівчата кумилися, цілувалися, входячи символічно у сестринство в дівочій громаді» [10, с. 62]. Підтвердження цій тезі знаходимо й у О. Воропая, який пише, що в Україні зберігся звичай завивати берізку та плести вінки: «Як вінок уже готовий, кожна пара кумується, одна одній через вінок дає жовту крашанку. Обмінявшись крашанками, цілуються через вінок. Після цього приступають до вибору старшої куми ...» [2, с. 389].

Особливу увагу автор приділяє описові звичаю одягання найкращої дівчини в дерево (відтворення архетипу Великої Матері – продовження

життя), що символізувала весняну природу з її надзвичайними можливостями: «Садовили її на лавку з дернини («лавку-муравку»), ставили біля неї збанок з молоком, сир, масло, а до ніг складали вінки. Потім водили довкола дівчини хоровод, називаючи її Лелею. Коли хоровод спинявся, Леся ділила поміж дівчатами сир, масло, роздавала вінки» [10, с. 63] (архетип Приходу-Відходу).

Свято Русалії було тісно пов'язане з пошуками юнаками і дівчатами своєї долі (архетип Переходу). Письменник говорить про традиційний для того часу обряд умикання нареченої. «Здійснення шлюбу шляхом умикання в весняних піснях відбувається викраденням дівчини під час еротичних ігрищ біля води» [6, с. 7]. Він наголошує на різниці між поганськими і християнськими поглядами на дошлюбні стосунки між хлопцем і дівчиною, указує, що язичники його не засуджували, таким чином вони перевіряли родоспроможність пар. «У поганські часи хлопець із дівчиною сходилися через систему звичаєвих узаконень, яка тісно спліталася із життєтворчим актом самої природи», – підкреслює Вал. Шевчук [10, с. 64].

Роман містить також докладний словник фольклорних тлумачень явищ природи, побудованих на персоніфікації, – вітру, хмар, дощу, туману, снігу, морозу. Спираючись на фольклорні джерела, Вал. Шевчук узагальнює символічні значення води в українській культурі. Письменник робить висновок, що у веснянках і купальських піснях «вода згадується вельми часто – Морена й була богинею води; Мореною стає дівчина, що топиться» [10, с. 86]. Читач дізнається також, що в народній уяві вона витворила багато асоціацій: тепла вода – біда, «мутна – печаль, а шум води – любовні страждання, у воді топиться навіть доля» [10, с. 86].

Одним із фундаментальних архетипів української ментальності є архетип Землі. Ця думка аргументовано доводиться в романі Вал. Шевчука. Автор звертає увагу на образ землі в народному світогляді: «Земля – це мати, постійний її епітет – матінка сира земля, це – символ багатства, достатку. Вона зачинається й відчинається, як і небо, на весну й на зиму; земля – головне пристановисько живих і мертвих – східнослов'янські уявлення не містили царства мертвих поза землею» [10, с. 85].

Розкриваючи культ землі в українському фольклорі, письменник говорить і про рослини, дерева, до яких по-особливому ставилися давні слов'яни. Вал. Шевчук зазначає, що «епос землі фактично оспівує усі дерева, кущі й велику масу трав, квітів на землі – цим самим ширилися знання не тільки ботанічні, не тільки творилася таким чином прецікава рослинна метафорика, а й уводилися у людську свідомість засади економічні: освячене дерево і зілля не можна було нищити, трави збирали у певний час і з певним обрядом, рослини й воду шанували» [10, с. 90].

У «Мисленному дереві» автор белетризує, як і Д. Гуменна в «Родинному альбомі», народні уявлення про світ тотемів – комах, пташок, тварин. З одного боку, уражає лаконізм авторської розповіді, з іншого –

обсяг матеріалу, систематизованого письменником. Так, зозуля в українському фольклорі – образ провісниці часу, правдомовець. «Загалом зозуля – символ жіночий, переважно матері, хоч означає часом заміжно жінку» [10, с. 91]. Автор наголошує на тотемності цього птаха, адже в зозулю, за народним повір'ям, за певних обставин перетворюється жінка. Коли Вал. Шевчук пише про коня, то підкреслює його особливу роль у житті людини, адже він помічник господаря в полі, товариш воїна в битвах. Письменник коментує навіть народні прикмети, пов'язані з поведінкою тварини: «Відчуваючи біду, кінь зупиняється, не їсть, не п'є, ірже...» [10, с. 94].

Відтворенню світогляду та вірувань слов'ян епохи заснування Києва сприяють й авторські роздуми над уламками міфів про систему слов'янських язичницьких богів. Вал. Шевчук вважає, що епос богів – це форма філософського осмислення дійсності нашими предками. Письменник підкреслює, що особливістю язичницьких божеств було те, що неможливо визначити їхні функції, «їхні ознаки часто накладалися одна на одну, зливалися при певній їхній різноманітності» [10, с. 150]. У романі читач може дізнатися про богів Сварога, Даждьбога, Радигостя, Хорса, Перуна, Світовита, Білобога і Чорнобога, Лади, Мари, Морени, Мокоші і т. д. і т. п. Автор не відхиляється у визначеннях від загальноприйнятих канонів (стереотипів), записаних у словниках слов'янської міфології. Він називає бога й белетризує легендарно-міфологічні народні перекази про нього. Наприклад, Сварог, за версією «Мисленного древа», – батько світла, він «навчив людей ковальського ремесла і примусив жити в шлюбі» [10, с. 150]. За легендою, він мав сина Даждьбога (інше ім'я – Радигость, Світовид), що був посередником між небом і землею, уособлював у народній уяві найвищу мудрість. Схоже визначення читаємо в розвідках С. Плачинди, І. Огієнка, Я. Головацького, І. Нечуя-Левицького.

Прикметно, що письменник указує на варіації аналізованого образу бога в тій чи іншій місцевості, міркує над семантичним значенням слова-імені божества. «Лада (інакше Жива, Сива), – пише Вал. Шевчук, – земля, богиня плодючості, можливо, вона виступає в образі Золотої Жінки (Баби, Пані, у чехів – Краснопані)... Лада – це мати Леля й Лелі, богів – близнят. Слово «лель» – світлий, блискучий, яскравий, похідні від нього – «леліти», «леліяти» [10, с. 152]. Підкреслимо, що автор у реконструкції образів міфології не виходить за межі дохристиянських уявлень, бо оперує нетрансформованими під впливом християнської культури іменами богів.

Досить розвиненою в наших предків була демонологія, віра в духів-демонів, які пов'язувалися з явищами природи, побутово-господарським життям, вони одухотворювались, персоніфікувались і були сильнішими від людини. «Ці духи і божки можна поділити на дві підгрупи, – пише Вал. Шевчук, – по-перше, це люди з надприродною силою, люди фантастичні, без демонологічних ознак, а по-друге – це істоти

демонологічні» [10, с. 169]. У творі читач дізнається про те, якою народна уява малює образи Смерті, Страху, Блуду (людські переживання), Чорта, Домовика, Нічниці, Вогню, Щастя й Нещастя (домашні духи), Полісуна, Лісовика, Мавки, Чугайстра (лісові духи), Вихора, Польовика (польові духи), Водяника (водяний дух), Польовика, Вихора, Перелесника, Вітру (повітряні духи).

У розділі «Володимир» автор простежує генезу билин як жанру усної народної творчості й робить спроби через їхній зміст реконструювати події минулого. Прикметно, що Вал. Шевчук опрацьовує роботи дослідників билинного епосу П. Рибникова, А. Гільфердінга, М. Погодіна, М. Максимовича, М. Костомарова, вказує на суперечку між ними щодо місця походження творів цього жанру. Письменник підтримує позицію М. Максимовича, М. Костомарова, які вважали, що билини виникли в період Київської Русі, але не збереглися в українців у зв'язку з тим, що «події XVII ст. були настільки величаві, що витіснили з народної пам'яті історичні спомини про віддалені епохи...» [10, с. 271] Цей жанр яскраво представлений в усній народній традиції росіян, бо «ніякі події пізніших часів не змогли відволікти їх од спогадів про ту далеку старовину», – підсумовує автор [10, с. 271].

Огляд автором писемних здобутків XVI – XVIII ст., зокрема «Галицько-волинського літопису», Біблії в перекладі Ф. Скорини, «Опису Польщі» С. Дарницького та ін., у яких є згадки про героїв-богатирів, дає йому право стверджувати, що билини не виникли на порожньому місці, що ця традиція існувала і в українців, і в білорусів. Він виділяє три архаїчних зрізи цього виду епосу. Перший відносить до періоду заснування Києва, мотивів, пов'язаних з історією Кия, Щека, Хорива та їхньої сестри Либідь. Другий – до періоду Олега Віщого. «Третій шар – історія Кирила Кожум'яки, прив'язана з одного боку до Іллі Муромця, а з другого – до легенди про Усмошевця» [10, с. 279].

На думку М. Грушевського, фольклорні твори містять не реальні факти, а «поетичні образи минувшини, але вони дають добре зрозуміти сю минувшину» [4, с. 79]. Аналіз билинної творчості розкриває народну оцінку діяльності перших князів. Письменник переповідає народні билини про Вольгу й Микулу Селяновича. Він приходить до висновку, що історія Вольги, який з допомогою Микули взяв владу над Києвом, це історія князя Олега, який, уклавши угоду з полянами на вічі (Микула Селянович – уособлення полянської землі), убив Аскольда й Діра й став київським князем. Свої висновки автор аргументує історичними даними, наголошуючи на слов'янській традиції обирати князя рішенням віча.

Автор з'ясовує генезу образу Іллі Муромця, який, на його думку, найтісніше прив'язаний до Києва. Письменник указує на тісний зв'язок Іллі (уособлення Києва) з іншими героями билин – Кирилом Кожум'якою, Святогором, Микулою Селяновичем. Він приходить до висновку, що

«чільний герой Володимирського епосу не міг не відчувати своєї сув'язі із рідною землею, із станом хліборобів, із станом міського ремісництва й військовою силою своєї землі, яка постає в образі Святогора» [10, с. 328]. Таке спостереження дає право письменнику говорити про українські витoki билинної творчості.

Підкреслимо, що подібні спроби довести українське коріння билин спостерігаємо й у коментуваннях билин про князя Ігоря, Святослава, Володимира, княгиню Ольгу, але обсяг дослідження не дає змогу докладно зупинятися на їхніх характеристиках.

Легенди та героїчний епос слугують Вал. Шевчуку матеріалом для реконструкції історичних подій, які не мають однозначного трактування у фаховій літературі. Автор іде шляхом заперечення (створення монотипу) або ствердження усталеного стереотипу щодо трактування фольклорних джерел. Розмова про дохристиянські вірування, світогляд та релігію в романі висвітлюється письменником через тлумачення архетипів Роду, Приходу-Відходу, Переходу, Землі, дослідження символіки, яку витворив український народ щодо світу природи та речей. Через українську міфологію Вал. Шевчук говорить про основи філософських поглядів наших предків на явища й процеси природи та суспільні відносини. Автор аналізує билинну творчість і доводить її українське походження.

Аналіз фольклорно-міфологічного компоненту змісту роману-есе Вал. Шевчука «Мисленне древо» засвідчує глибоку обізнаність письменника з усною спадщиною свого народу. Митець володіє філігранною майстерністю розкодувати фольклорно-міфологічну інформацію й вибудовувати власні гіпотези щодо духовного життя наших предків дохристиянської доби. Не можна виключати певну неточність, дискусійність версій автора, проте його припущення та висновки спираються на численний фактичний матеріал, відзначаються системністю, логічністю, оригінальністю доказів. Прагнення письменника науково обґрунтувати своє тлумачення фольклору та міфології сприяє виникненню ефекту «читацької довіри». Він є чи не одним із головних чинників естетичного задоволення, який породжується в реципієнта при сприйнятті роману-есе Вал. Шевчука «Мисленне древо».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бледних Т. Історичний дискурс Валерія Шевчука – повістяра і романіста. Автореферат дис.канд. філол. н.: 10.01.01/ Тетяна Бледних – К., 2003. – 20 [1] с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис/ Олекса Воропай – К.: Акціонерне видавничо-поліграфічне товариство «Оберіг», 1993. – 590 с.
3. Головацький Я.Ф. Виклади давньоукраїнських легенд, або Міфологія // Я.Ф. Головацький. Українські традиції. Уряд. Ковалевський О.В. Х.: Фоліо, 2004. – С.87–128.
4. Грушевський М. Ілюстрована історія України/ Михайло Грушевський – К.: Наукова думка, 1992. – 543с.
5. Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях / Володимир

Даниленко // Слово і час. – 1994. – №1. – С. 55–59.

6. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика. (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). Монографія/ О. Донченко, Ю. Романенко – К.: Либідь, 2001. – 334с.

7. Мимрик Т. Не ілюстратор – активний творець / Тетяна Мимрик // Прапор. – 1988. – №12. – С. 144–158.

8. Сорочук Л. В. Система поетичного моделювання світу в календарно-обрядовій поезії. Автореферат дис. канд. філол. н.: 10.01.07 / Л.В. Сорочук – К, 2004. – 17 [1] с.

9. Таршашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Монографія/ Людмила Таршашинська – К.: Видавництво імені Олени Телігі, 2001. – 223 с.

10. Шевчук В. Мисленне древо: роман-есе про давній Київ/ Валерій Шевчук – К.: Молодь, 1989 – 355[1] с. – (Першотвір) с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: сучасна українська література, зокрема історична проза.

КОНЦЕПЦІЯ НЕОРОМАНТИЗМУ В КРИТИЧНИХ ПРАЦЯХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Оксана ЛЕВЧЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядається роль та внесок Лесі Українки в осмисленні явища неоромантизму. Увага зосереджується на літературно-критичних працях поетеси та її поглядах на новий стиль.

Ключові слова: неоромантизм, модернізм, концепція стилю, теоретична основа.

The article deals with the study of Lesya Ukrainka role and contribution in understanding of neo-romanticism phenomenon. The attention is concentrated on literary and critical works.

Key words: neo-romanticism, modernism, the view on the style, theoretical base.

Вивчення неоромантизму – одна з актуальних проблем сучасного літературознавства. В останні десятиліття ХХ ст. посилюється інтерес дослідників до неоромантизму як одного з яскравих явищ літератури початку ХХ ст. Незважаючи на численні наукові розвідки, ця проблема є і досі дискусійною.

Межа ХІХ початок ХХ ст. характеризується своєрідною боротьбою між новими ідеями та старими, традиційними художніми засобами. Результатом такої взаємодії стала поява нових літературних напрямів, течій, стилів.

Леся Українка входила до числа тих митців, які відчували потребу оновлення власної літератури, розширення її горизонтів, збагачення новими засобами. Намагаючись розібратись у тенденціях літератури початку століття, письменниця помітила у них романтичні віяння, тому нову течію назвала «новоромантизмом».

У своїй статті ми спробуємо з'ясувати роль Лесі Українки та її внесок у розробку теоретичних засад стилю.

Леся Українка була серед тих, хто творив неоромантичну літературу початку століття, а її наукові статті дають можливість простежити особливості його зародження та особливості функціонування. Однак, концепція поетеси не мала завершеного вигляду, це були скоріше її роздуми про шляхи розвитку вітчизняної літератури.

Спробуємо з'ясувати, що саме Леся Українка розуміє під поняттям «неоромантизм».

Відчуваючи кризу, що визріла в літературі та суспільстві, дослідниця цілком слушно твердить, що старий реалізм (зокрема, в особі І. Нечуя-Левицького) уже віджив своє; натуралізм також не вартий уваги, оскільки він «фотографує» дійсність, а не відтворює її в усій повноті. Саме тому на перший план виступає новітній романтизм із його пориванням до високих ідеалів.

Свої критичні статті Леся Українка писала у 10-х роках ХХ ст., проте згадки про неоромантизм у її приватних листах зустрічаються і раніше: «П[ані] Кобилянська – письменка нової школи, неоромантичної, але її неоромантичний стиль не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою, як то єсть у деяких новітніх французьких письменців» [2, с. 81] – лист від 16.03.1891. Саме в цьому листі подається одна з найістотніших, на думку дослідниці, ознак неоромантизму – пошуки ідеалу, які необхідно поєднати з реальністю – «життєвою правдою».

У листі до брата від 25.02.1891р. Леся Українка також згадує про нову течію: «Щодня я мушу стинатися з «січовиками» за неоромантизм, за поезію і вчора таки заставила їх признати, що в літературі мають вартість портрети, а не фотографії <...>, що без «видумки» нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку, виразну картину перед очі читача» [3, с. 71–72].

Слід згадати, що довгий час радянські літературознавці подавали саме таке тлумачення неоромантизму Лесі Українки: поєднання реалістичних засад із «революційною романтикою», а дослідник О.Бабишкін, наголосив: «...Термін «новоромантизм» у розумінні Лесі Українки не мав нічого спільного з «неоромантизмом» у західноєвропейських літературах, де він був одним з різновидів декадентської течії» [1, с. 17]. Цей погляд не відповідає дійсному стану речей, оскільки загальновідомо, що Леся Українка ніколи не намагалась вилучити українську літературу із контексту європейської, що, говорячи про ті чи інші тенденції рідної літератури, вона, передусім, проводить паралелі. Тим більш, неоромантиками вона вважала Гауптмана, Метерлінка та інших представників західноєвропейських літератур.

Зрозуміло, що літературознавці радянської доби не могли не орієнтуватися на усталені традиції. Як наголошує Т.Борисюк, «суспільно-

політична позиція поетеси, її національна свідомість досліджувалися нашим літературознавством у тих параметрах, які допускалися ідеологічною стіною постулатів і догм».

Починаючи з 80х р.р. ХХ ст. стали доступними роботи діаспорних вчених, присвячені творчості Лесі Українки, які не були позначені впливом марксистсько–ленінської ідеології. Відтак, неоромантизм уже не тлумачиться як механічне поєднання реалізму з романтизмом, хоча цілісної концепції розуміння цього напрямку також не створено.

У своїх літературно–критичних статтях поетеса детальніше заглиблюється у проблему неоромантизму. На її думку, він відрізняється від класичного романтизму з його прагненням виділити із натовпу надзвичайного героя, що протистоїть буденній масі. Неоромантизм же «стремитися освободить личность в самой толпе, расширить её права...» [3, с. 236-237]. Йдеться вже не про сіру масу, а про суспільство «свідомих особистостей», натовп же є не тлом для розгортання подій, а активною дійовою силою. Саме з такої позиції дослідниця й аналізує твір Г.Гауптмана «Ткачі», адже саме в ньому «сказывается веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности» [4, с. 236].

Однак, неоромантики шукали не одного надзвичайного героя. Предметом зображення у їх творах виступає ціла низка персонажів, кожен з яких є непересічною особистістю. Леся Українка наголошує, що саме за цією ознакою неоромантизм найбільше відрізняється від «попередників» – романтизму, реалізму, натуралізму тощо.

Серед українських письменників неоромантиками дослідниця вважає передусім О.Кобилянську та В.Винниченка, у творчій манері яких знаходить такі прикметні риси неоромантизму, як зображення суверенних особистостей, відокремлених із маси; поривання цих особистостей до високих ідеалів (*Ins Blau*); увагу письменника до душі героя, до його почуттів і переживань тощо.

Присвятивши окрему статтю дослідженню ранньої творчості В.Винниченка, Леся Українка стверджує, що саме його повість «Голота» є найтиповішим зразком неоромантичного твору в українській літературі, адже в ньому «головний принцип новоромантичної школи застосований у повному обсязі» [3, с. 365]. Під поняттям головного принципу дослідниця розуміє вже згадуваний вище погляд: «кожна людина, якою б вона не була, є героєм для самої себе і частина середовища стосовно інших» [2, с. 364].

Поетеса наголошує на подібності аналізованого твору В.Винниченка та вже згадуваних «Ткачів» Г.Гауптмана, оскільки, на її думку, обох авторів об'єднує однакові погляди на людину, суспільство та натовп. Творчість Г.Гауптмана для Лесі Українки є своєрідним зразком, моделлю, через призму якої вона намагається оцінити творчість інших неоромантиків.

Дослідники творчого доробку самої письменниці відзначають, що гауптманівська манера мала величезний вплив на її стиль. Зокрема, вказують на подібність її «Лісової пісні» до «Затопленого дзвону».

До неоромантиків зараховує Леся Українка і творчість О.Кобилянської, адже в її творах наявний протест особистості проти середовища та «неизбежно сопровождающие его порывы *ins Blaue* [2, с. 70]. На думку дослідниці, найбільшою мірою неоромантичні тенденції виявилися у «ліричних віршах у прозі» О.Кобилянської, які не були із захоплення прийняті галицькою критикою, адже західноукраїнська література того часу звертається здебільшого до реалістично–натуралістичних творів. А у повістях же «Людина» і «Царівна» Леся Українка вбачає передусім вплив ідей фемінізму, від яких, на її думку, письменниця згодом відійшла, оскільки, напевне, зрозуміла, що ідея рівноправності чоловіка та жінки повинна сприйматися як аксіома, без будь–яких доказів.

Не залишивши цілісної концепції неоромантизму, Леся Українка все–таки неодноразово підкреслювала його плідність для української літератури, хоча представниками назвала лише двох українських письменників, не виділяючи при цьому у їх творах великої кількості рис, притаманних неоромантизму.

Тож, можемо стверджувати, що вона є одним із перших теоретиків даного стилю. Таким чином, трактування неоромантизму поетесою можна звести до таких положень :

- неоромантичний герой протестує проти буденності, проти свого оточення;
- він намагається, уникнути сірості, поринути від буденності до «*ins Blaue*» ;
- таких особистостей у неоромантичному творі може бути чимало, власне, кожен герой твору є окремою особистістю;
- натоп є не тлом для подій, як у творах класичного романтизму, а активною дійовою силою.

Цими положеннями Леся Українка й обмежує своє тлумачення нової літературної і більше не повертається до цієї проблеми. Проте її внесок у розробку теоретичних положень нової течії є досить вагомим, адже саме вона вперше в українській літературі звернула увагу на нове явище.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабишкін Олег. Перші драми Лесі Українки. // Леся Українка. Статті. Публікації. Дослідження: У 2 томах. – Т. 2. – К., 1956. – С. 29–237.
2. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1977 – Т. 8. – С. 100–127.
3. Українка Леся. Листи // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1979 – Т. 12. – 694 с.
4. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 62–75.

5. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 229–252.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Левченко Оксана Олександрівна – викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література доби модернізму, неоромантизм.

АУДІОДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Алла ЛИМАРЕНКО (Кіровоград)

В статті зроблено спробу проаналізувати аудіодискурс малої прози Ольги Кобилянської, де текст розглядається як єдина аудіосистема, яка має свої елементи: звук, мелодія та інші аудіовияви. Нами досліджено як за допомогою звуку авторка розкриває духовний світ, внутрішні переживання, емоційні стани персонажів. Саме це дозволяє нам наблизитися до розкриття секретів художності прози досліджуваної письменниці.

Attempt of analyzing Olha Kobylyanska's petite prose audiodiscourse is made in this article. Text is considered to be an entire audiosystem, having its own elements, such as sound, melody and other audiomaniestations. We investigate how with the help of sound the author uncovers the spiritual world, inner trials, and emotional states of the characters. It lets us approach to the discovery of the writer's prose's secrets.

Сучасне літературознавство дедалі більше звертає свою увагу на дослідження явищ синкретизму в модерній українській літературі. Як вважають науковці, визначальним періодом синтезу мистецтв став період кінця ХІХ – початку ХХ століття (становлення українського модернізму). Для літератури цього періоду характерне зближення з суміжними видами мистецтва, передусім із музикою. Характеризуючи особливості поетики нової школи в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття, І. Франко звертає на це особливу увагу «*Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранна робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить у сміливих незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках*». [8, 526]. (Курсив наш – А.Л.).

Модерна проза кінця ХІХ – початку ХХ століття дійсно «зазвучала» по-новому. На наш погляд, це обумовлено посиленням інтересу до психологізації. Письменники прагнуть зобразити внутрішній стан особистості, її емоційні переживання та почуття, використовуючи інструментарій суміжних видів мистецтва. На допомогу слову приходять звук, який набуває в тексті особливої вагомості за рахунок діапазону використання: від звичного і використовованого в літературі музичного вияву, до повноформатного

аудіодискурсу в усій повноті «звучання» предметів, явищ, психічних станів тощо. Звук стає зображальним і виражальним началом, засобом передачі емоцій, переживань персонажів. Через музичні асоціації розкриваються емоційний стан героя, характер його мислення. Звуки стають дійовими особами в тексті, художньою домінантою, розширюють сферу асоціативних виявів оповіді. Письменники-модерністи творять на стику мистецтв. Саме вони шукають живопис в музиці, музику у літературі, театральність у живописі. Німецький композитор Р. Шуман так говорив про взаємопроникнення різних мистецтв: *«Освічений музикант може з такою ж користю вчитися на рафаелівській Мадонні, як художник на симфонії Моцарта...Для художника твір втілюється в картину, музикант перетворює картину в звуки»* [9, 65]. Особливо яскраво бачимо це в творчому доробку Ольги Кобилянської, однієї з найяскравіших представниць нового мистецького напрямку. Дослідити «звучання» текстів письменниці, проаналізувати значущість звуку й музики як елементу поетики, як засобу творення художніх образів на матеріалі найпрезентабельніших в аудіоплані новел *«Impromptu phantasie»* та *«Valse melancolique»*, і є головними завданнями нашої статті.

Дослідницький дискурс зазначеної проблеми досить широкий. Ще за життя письменниці на синтетичність її творчості звертали увагу Леся Українка та С. Єфремов. А С. Нагорна, присвятила свою монографію дослідженню музичних та звукових моментів в прозі письменниці. У сучасному літературознавстві тему синтезу мистецтв у творчому доробку письменниці досліджували такі науковці, як І. Денисюк, Т. Гундорова, О. Єременко, Н. Калениченко, О. Мацяк, О.Рисак та ін. У той же час спеціального дослідження, присвяченого виявленню аудіоособливостей поетики малої прози наразі не маємо, що й обумовлює новизну даного дослідження.

Навіть поверховий огляд прози О.Кобилянської дає підстави стверджувати важливість музичного компонента в поетиці письменниці. Майже все в її творчому доробку так чи інакше пов'язане зі сферою музичного. Як зазначала вона сама, її творчість межує між покликанням бути музиканткою і обставинами, що дозволили їй стати письменницею. Так в листі до С. Абрисовського Ольга Кобилянська писала *«...з мене, мабуть, помимо всього музик мав вийти, а вийшов літерат.»* [4, 110].

Як зазначає дослідниця О. Єременко, українська модерна проза, а отже і проза Ольги Кобилянської, «розвивалася паралельно з українською та європейською музикою (творами М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Вербицького, І. Воробкевича, Д. Верді, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Е. Гріга, П. Чайковського, Ф. Шопена), черпаючи з неї натхнення, переживання, свіжість емоційних асоціацій.» [1, 15]. Письменниця вдало використовує

художні засоби озвучення й музичні засоби, а саме звук (мелодику, співзвучність, висоту звуку, звукові ритми).

Авторка створює музичні асоціації у прозі. Вона почасти персоніфікує звуки, надає їм зримих обрисів. Звуки в тексті як живі істоти. Вони наповнюють настроєм художній простір тексту, а також викликають в уяві відповідні картини. Особливо виразно вони постають у текстах які стали об'єктом нашого дослідження. Назви «Impromptu phantasie» і «Valse melancolique») запозичені зі сфери суто музичної. Саме вони налаштовують на особливий тон оповіді, на своєрідність композиції, на неповторний емоційний тонус. З одного боку, музика вносить у канву твору деяку хаотичність і відстороненість, а з другого – надає йому особливої глибини. При цьому твори мають виразно ліричний характер: сюжет у них не виконує основної функції, натомість першорядним є розкриття внутрішнього світу, емоційного стану, розмірковувань персонажів, зміни психічних станів. Музика та звук у цьому разі стають своєрідним засобом творення образів. «Звучання» створює відповідний настрій, впливає на читача, налаштовує на певний емоційний та чуттєвий лад: *«Не можу слухати меланхолійної музики. А вже найменше такої, що приваблює зразу душу ясними, до танцю визиваючими граціозними звуками, а відтак, зрікаючися їх незаметно, летіть лиш одною широкою струєю смутку! Я розпадаюся тоді в чуття, і не можу опертися настроєві сумному, мов креповий флер, якого позбутися мені не так легко. Зате, як пронесеться музика блиску, я подвійно живу.»* [4, 106]. В текстах «звучить» і тиша: *«Була тишина повна напруження і здавленого горя, з неї почало щось творитися й приймати форму зло віщих тіней.»* [4, 131]. Звуки стають художньо значущими деталями в тексті. За їх допомогою письменниця створює аудіовізуальні асоціації, які часто виникають не тільки у читача, а й у героїв своїх новел. Так, наприклад у фрагменті «Valse melancolique» героїня Марта характеризує свою товаришку Софію Дорошенко: *«І класичну музику люблю. Навчила її мене розуміти й відгадувати по «мотивах» одна з моїх товаришок, якої душа немов складалася з тонів і була сама олицетворена музика.»* [4, 106]. (Курсив наш – А.Л.) О. Кобилянська за допомогою звуків налаштовує читача на певну настроєву тональність, розкриває емоційні стани персонажів, викликає певні музичні асоціації.

Особливою психологічною індивідуалізацією образів, що досягається музичними засобами, відзначається фрагмент «Valse melancolique». Кожна з трьох товаришок, зображених у творі – це своєрідний характер з яскраво вираженим індивідуальним світосприйняттям, і особливим «звучанням». Майбутня вчителька Марта – лагідна, співчутлива, розсудлива, й «звучить» як спокійна мелодія. В її описі авторка використовує спокійні, м'які інтонації. Навіть хода «озвучує» її характер: *«Я ходила спокійно за нею, підносила*

речі й відбирала лагідно рисунки з рук...»[4, 110]. Художниця Ганнуся – палка, імпульсивна, волелюбна натура, яка найвище цінує мистецтво і вільний розвиток особистості. В її описах переважають різкі, мінливі мотиви: *«Дражлива і химерна, коли малювала, була в щоденнім життю наймилішою людиною... А що в свої постановках була скоро й консервативна...»* [4, 108]. Піаністка Софія – чутлива, сумна, драматична. Вразлива душа з тонким відчуттям краси і прагненням до гармонійного в мистецтві й людських почуттях, що *«немов складалася з тонів і була сама олицетворена музика»* [4, 106]. Письменниця підкреслює душевний аристократизм, самовіддану любов до мистецтва, здатність героїні до глибокого почуття і беззахисність її вразливої, залюбленої у музику душі перед жорстокими обставинами життя. Втративши через брак коштів можливість здійснити свою мрію про навчання в консерваторії, Софія помирає від серцевого нападу. В тексті *«Valse melancolique»*, як і в багатьох інших творах Ольги Кобилянської, значну художню роль відіграє звукова символічна деталь (тріск обірваної струни, що передвіщає трагічну смерть Софії) *«...коли саме в тій хвилі розлягся з кімнати, в котрій стояв інструмент, страшений лоскіт, а відтак слабкий жалісний зойк струн»* [4, 143].

Крім цих трьох персонажів є ще один – музика, а саме *«меланхолійний вальс»*, що від нього *«просто душа розривалась чоловікові в грудях від тих звуків, граціозних, заповідаючи щастя найбільше, а закінчених смутком і несамовитим неспокоєм»* [4, 138]. Авторка знаходить точні метафори для створення асоціативного ряду музичного твору. В звуках музики письменниця акумулює почуття, емоції, психологічний стан героїні, і це дає змогу читачеві наблизитися до неї, краще зрозуміти. О. Кобилянська створює **ілюзію звучання**: *«...просто душа розривалась чоловікові в грудях при тих звуках, граціозних, заповідаючих найбільше щастя, а закінчених смутком і несамовитим неспокоєм! Се нишпорення там, у низьких тонах, перекидання, бушування між звуками за чимось...за щастям, може?...Уривала неожидано посередині гами смутним акордом, полишаючи в душі масу викликаних почувань, мов на глум...»* [4, 136]. В тексті музика діє емоційно сильно.

У *«Valse melancolique»* «музичною» є сама мова, будова окремих фраз, їх взаємозв'язок в тексті (ефект прискорення, ефект сповільнення дії, динамічні наростання і спади) – все це передається за допомогою звуків музики: *«Душа стала здібна розуміти музику... Кімната наша стала мінитися. В неї напливали лагідно, одностайними хвилями, один по другім, звуки. Все звуки й звуки... Хвилюючи сильніше й слабше, піднімаючись високо й спадаючи знов, заповнюючи широкий простір собою»* [4, 125].

Ольга Кобилянська у фрагментові «Valse melancholique» надала не лише формальних, а й сутнісних ознак музики. Письменниця передає внутрішній стан своїх героїнь через звукові лексеми, сприйняття та виконання музичних композицій. Музичну лексику вона використовує на позначення людини, її рухів, душі, внутрішнього стану, емоцій для символізації подій, композиторські задатки персонажів у творенні й виконанні мелодій, екзальтоване сприйняття музики з боку героїв та її катарсисний вплив на них: *«Мабуть, ніколи не заслужував він більше на назву «Valse melancholique», як тепер. Перша часть – повна веселості і грації, повна визову до танцю, а друга... О, та гама! та нам добре знана гама! Збігла шаленим льотом від ясних звуків до глибоких, а там – неспокій, глядання, розпучливе нишпорення раз коло разу, товплення тонів, бій, – і знов збіг звуків удолину... відтак саме посередині гами смутний акорд...закінчення...Ганнуся плакала. І я плакала.»* [4, 143].

Нарис «Impromptu phantasie» – назва, запозичена зі сфери музичної. Вже назва налаштовує на своєрідність композиції, особливий тон оповіді, емоційний тон.

Навколо цього прозового твору О. Кобилянської точилися суперечки між науковцями. Деякі вважають «Impromptu phantasie» імітацією музичного твору Шопена «Фантазія–експромт», а, наприклад, дослідниця О. Мацяк вважає, що «письменницю, можна вважати за суттю її творчості однією з небагатьох професійних жінок-композиторок. Уклавши у музичні новели “Impromptu phantasie” та “Valse melancholique” своє внутрішнє життя і заодно передавши в них словами меланхолійну музику душі рідного народу, вона – не імітатор Шопена, а справжній творець, що підтверджує і новий піджанр фрагментарної прози» [5, 17]. Й справді, Ольга Кобилянська була не лише талановитою письменницею, а й обдарованою музиканткою. Авторка відразу налаштовує нас на сприйняття «музичного» літературного твору.

«Phantasie» – вільна музична форма, «impromptu» – імпровізація, натяк на спонтанну реалізацію задуму. Сама композиція нарисю схожа на музичну імпровізацію. Обірваність фраз, яка несе змістовне навантаження: спогади, уривки думок, які рояться в уяві героїні, одні спогади поступаються місцем іншим. Нарис «Impromptu phantasie» – це зміна епізодів, кожен з яких уривається на півслові. Ця незавершеність спрямовує читача на химерність, напівреальність, напівфантастичність «імпровізації».

В основі нарисю лежать музичні переживання героїні, незабутнього враження, яке справила на неї «Impromptu Phantasie» Шопена. Звуки цієї мелодії пробудили в душі нестримні почуття, які героїня зберегла на все життя: *«Я ніколи, ніколи не могла «Impromptu Phantasie» сама грати! Але коли я чую її, як другі грають, то душа моя наповнюється слізьми.»* [4, 41]. Тони цієї мелодії закарбувалися в її пам'яті й спонукали до вічного пошуку краси: *«Тони звучали немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий, однак не сміх щасливий...І тепер розляглись тони пориваючої,*

неописаної, якоїсь немов морозяної краси...*Те що грав, була пристрасть, а як грав – зраджувала його яко людину...*» [4, 39]. Звуки відокремлюються від героїв, оживають, наповнюють настроєм художній простір тексту, викликаючи в уяві певні картини: *«Її перемогло знов те щось, що пригадувало образи, переходило в тони і немов душило...»* [4, 39]. Письменниця вкладає в ці слова силу звуків мелодії, їх могутній вплив на душу героїні. Не лише «Impromptu Phantasie» Шопена викликає вир почуттів та спогадів у героїні, а й звуки дзвонів: *«Кожним разом, коли долітають до мене урочисті, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені минулі літа і одну людину, як я була ще дитиною.»* [4, 36]. Саме зі звуків дзвонів починаються спогади оповідачки. Образ «звучання дзвонів» повторюється в тексті, викликаючи щоразу нові спогади, вони перемежуються із фрагментами спогадів оповідачки: *«Чи вона хотіла згадати рух хмар? Чи збагнути в зойках бурі яку гармонію, мелодію? Чи бачила особливі форми і з'явища дерев, що вигнались у вихрі? Завсігди пригадують мені се урочисті, поважні звуки дзвонів.»* [4, 37]. Таким чином ми дізнаємося про характер героїні, її переживання, про те, якою вона є в своїх спогадах. Звук дзвонів в тексті стає подразником пам'яті оповідачки, дають поштовх асоціативним паралелям.

У новелі маємо цікаву наративну форму. В тексті відбувається взаємопроникнення дискурсу оповідача та персонажа. Нарис починається зі спогадів оповідача, викликаних звуками дзвонів, про «одну людину». Голос оповідача веде читача по фрагментах спогадів, які є «психоавтобіографічними» [6, 227]. Звуки, якими насичений нарис, відкривають читачеві внутрішній світ героїні, її характер, її внутрішнє єство; стають художньою домінантою в тексті, значно розширюють асоціативні вияви. О. Кобилянська за допомогою звуків розкриває найтонші порухи людської душі, перебіг емоційних станів та почуттів героїні, її настрою: *«...І що я помимо того, що в моїх жилах пливе кров будуччини, не маю будуччини, не маю в житті своїм полудня?... Коли чую музику – готова я вмирати. Стаю тоді божевільно-відважна; стаю велика, погорджуюча, любляча... Що й залежить на мені, коли лиш музику чую!»* [4, 41].

У цілому, новели «Impromptu phantasie» і «Valse melancolique», які репрезентують так званий «музичний період» в творчості Ольги Кобилянської, межі якого Мацяк окреслює 1886 – 1913 роками, «озвучені» музикою. Вони характеризуються особливою емоційністю, експресивністю, глибокою інтимністю. Новели мають насамперед ліричний настрій, який створюється за допомогою образів музики. Цим творам характерні фрагментарно-асоціативна композиція як і більшості музичних творів. У нарисі «Impromptu phantasie» і фрагменті «Valse melancolique» через звуки авторка розкриває духовний світ своїх персонажів, їх внутрішні переживання, емоційні стани. Письменниця використовує звуки при змалюванні образів персонажів. Ольга

Кобилянська емоції та переживання героїв передає через звукові образи. Через музичні асоціації читачеві розкривається емоційний стан персонажа й характер його мислення, внутрішній світ. Саме завдяки слуховим образам письменниця намагається найтонше відтворити внутрішні процеси, які відбуваються в душі героїв. За допомогою музичних образів О. Кобилянська вносить у тексти новел своєрідну гармонійну хаотичність, яка стимулює уяву читача через чуттєві та емоційні співпереживання.

Запропонований у статті підхід до тексту, як до складної аудіосистеми дозволяє наблизитися до розкриття секретів художності як досліджуваної у статті письменниці, так і творчості митців до модернізму, що і є предметом наших подальших студій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Єременко О.В. Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ століття: Автореф. дис. док. наук: 10.01.01 / Київській національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2008. – 37 с.
2. Калениченко Н. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Напрями течії. – К., 1983. – 183 с.
3. Кияновська Л. Пісні зворушеного серця. Музичні мотиви щоденника, листів та спогадів Ольги Кобилянської // Жовтень. – 1987. – №10. – С. 109–111.
4. Кобилянська О. Вибрані твори. – Київ: «Дніпро», 1974. – 541 с.
5. Мацяк О.М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці: Автореф. дис. канд. наук: 10.01.01/ Львівський національний університет імені Івана Франка. – Л., 2006. – 19 с.
6. Михида С.П. Реконструкція психоструктури автора у новелі О. Кобилянської «Фантазія-експромт» (постановка проблеми). // Наукові записки. – Випуск №50. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград, 2003. – С. 221–229.
7. Рисак О. Мелодії і барви слова. (Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.). – Луцьк: Надсмир'я, 1996. – 98 с.
8. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1984. – Т.41 – С.526.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М.: «Музыка», 1979. – 156 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: синкретизм мистецтв, література доби модернізму.

УІПЬЯМ МЕЙКІПС ТЕККЕРЕЙ (ДО 200-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА)

Людмила ЛИСЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядається категорія гри як наскрізної одиниці творчості У.М. Теккерея, аналізується концепція гротескного гумору митця.

Ключові слова: категорія гри, концепція гротескного гумору, снобізм, пародія, марносластво.

The article deals with the study of the category of game as through unit of W.M. Thackeray's works, the artist's conception of grotesque humour is analysed.

Key words: category of game, conception of grotesque humour, snobbery, parody, vanity.

Одним з найбільш відомих імен як в англійській, так і у світовій літературі є ім'я Уільяма Теккерея.

Теккерей Уільям Мейкпіс (Thackeray, William Makepeace – 18.07.1811, Калькутта – 24.12.1863, Лондон) народився в Індії, у родині колоніального чиновника. Батько невдовзі помер, а Теккерея відправили в Англію на навчання. У Кембриджському університеті Теккерей зацікавився філософськими поглядами М. Монтеня та Д. Юма, стежив за політикою, ілюстрував комічними малюнками книги античних класиків, почав створювати віршовані та прозові пародії на своїх сучасників. 1830 р. Теккерей вирушив за кордон, де вів життя вільного художника. У 1830–1831 рр. майбутній сатирик прожив кілька місяців у Веймарі й зустрічався з великим Й.В. Гете. У 1833–1835 рр. він активно працював у газетах “Нешнл стандард” і “Констительюшнл”, видавцем яких був його вітчим Кармайкл-Сміт.

1836 р. вийшла перша книга – буклет “Флора і Зефір”, потім – роман “Кетрін” (1839–1840), цикл комічних повістей “Дружини своїх чоловіків” (“Men's Wives”, 1843), казки “Султан Бусол” (“Sultan Stork”, 1842) та ін. Проте письменницька слава Теккерея аж до кінця 40-х рр. була не надто гучною. Він виступав під псевдонімами Майкл Анджело Тітмарш, Айкі Соломонз, Жовтоплюш, Огрядний Кореспондент та ін.

Видатним, але належно поцінованим лише значно пізніше, став його роман “Кар'єра Баррі Ліндона” (“The Luck of Barry Lindon”, 1844). Справжній успіх прийшов до письменника вже після публікації в журналі “Панч” “Книги снобів” (“The Book of Snobs”, 1846–1847) та видання роману “Ярмарок марносластва. Роман без героя” (“Vanity Fair. A Novel without Hero”, 1847–1848).

1851 р. Теккерей написав цикл лекцій “Англійські гумористи XVIII століття”, з якими він успішно виступав в Англії, а також під час своєї першої поїздки у США в 1852 – 1853 рр. Ці лекції стали солідним підґрунтям до його історичного роману “Історія Генрі Есмонда” (“The History of Henry Esmond”, 1852), у якому також розкрилося кохання Теккерея до Джейн Брукфілд, дружини його друга. У 1853–1855 рр. окремими випусками вийшов у світ роман “Ньюкоми. Історія вельми поважної родини” (“The Newcomes. Memoires of a Most Respectable Family”), а одночасно Теккерей створив і свою останню казку “Троянда і Перстень” (“The Rose and the Ring”, 1854), що виникла із серії малюнків та гри для дітей, придуманої письменником.

Узимку 1854 р. в Римі Теккерей тяжко захворів, і відтоді його здоров'я, яке ніколи не було надто міцним, швидко погіршувалося. Але він усе ще знаходив у собі сили для праці: написав цикл лекцій “Чотири Георги” (1855) і читав їх спочатку в Америці, а потім – в Англії, створив свою єдину п'єсу – комедію “Вовки і ягнятко” (“The Wolves and the Lamb”, 1855). 1861 р. Теккерей переробив цю п'єсу в повість “Удівець Ловел” (“Lowel the Widower”), у якій віртуозна техніка ранніх фарсових творів письменника поєднується з тонким психологізмом, розробкою техніки внутрішнього монологу.

У 1858–1859 рр. виходить друком роман “Віргінці”, у якому матеріалізувався інтерес письменника до Сполучених Штатів, їхньої історії. Невдалим виявився останній завершений роман Теккерей “Філіп” (1861–1862), зате дуже великий успіх мав журнал “Корнгілл мегезін”, редактором якого був Теккерей у 1860–1862 рр. і де він публікував свої останні есе під рубрикою «Нотатки з манівців» (“The Roundabout Papers”).

1863 р. письменник розпочав роботу над історико-пригодницьким романом “Дені Дюваль”, який Теккерей не дозволила закінчити смерть [2].

Творчість Теккерей – одна із найяскравіших сторінок в історії світової культури. Наріжним каменем єдності всіх рівнів творчості письменника є його власна концепція універсального “гротескного гумору”, яка ґрунтується на різнобічно інтерпретованій Теккереем категорії гри як однієї із констант буття [1, 177]. Гра для письменника – поняття надзвичайно містке й стихійно-діалектичне. Це сама реальність як дивовижна, захоплива й одночасно страшна своєю невблаганністю лотерея, нескінченна варіативність шансів і можливостей, вічних метаморфоз і трансформацій, що усталює циклічні ритми вічних втрат і здобутків, боротьби добра зі злом, правди з брехнею, постійного оновлення, невичерпної різноманітності життя і тисячолітньої сталості його небагатьох основних форм.

Це умовно-експериментальні ігрові взаємні переходи різних реєстрів розповіді – з казки в реальність і навпаки, від авторського мовлення – до мемуарів героя, транспонування тексту в пародійний план тощо. Це, нарешті, спільна для усієї творчості Теккерей думка про цілісну, всебічно розвинуту особистість героя-творця, а також про синтез різних видів мистецтва (літератури, живопису, музики), про злиття такого мистецтва з дійсністю.

На жаль, і досі ще не перекладено чимало ранніх творів Теккерей, серед яких і його чудові казки “Парі диявола”, “Султан Бусол” (пародійна стилізація однойменної казки В. Гауфа), казково-бурлескна поема “Легенда про св. Софію Київську” (“The Legend of St. Sophia of Kioff”, 1839), що є єдиним значним твором англійської літератури про Київську Русь. У цих своїх творах Теккерей виступає засновником нового для того часу жанру пародійної антиповчальної казки (“анти-казки”), сатиричне вістря якої спрямоване проти обивательсько-добродішної вікторіанської дитячої

літератури. Відмітні риси цього жанру – підкреслено ігрова бурлескно-фарсова основа, яка, втім, уможлиблює драматизм, “раблезіанські” гіперболи, карнавальні жарти, комічні анахронізми в стилі різдвяної пантоміми, гострі іронії й елементи історизму та психологізму, що примхливо вплітаються в казкову фантастику.

Значним досягненням письменника стала “Книга снобів”, вибудована за принципом річного циклу (вона публікувалася в “Панчі” з лютого 1846 до лютого 1847 р.). Книга увібрала в себе жанрові ознаки казки, пародії, байки, гуморески, пантоміми тощо. Захоплення автора найпростішими лубочними прийомами пародії, фарсово-балаганною й ляльковою театралізацією відповідає сутності критикованого ним явища. Снобізм у Теккерея постає як явище, що має багатовікові традиції й набуло повсюдного поширення (до числа снобів автор зараховує й самого себе). Зображаючи різних снобів, сатирик перетворює історію на блазенський маскарад, який, з одного боку, слугує знаряддям критики снобізму, а з іншого – утілює мрію художника про утопічно щасливе царство Панча, цього стародавнього демона плодючості. Тему снобізму у ХХ ст. підхопили дуже різні автори – Г. Веллс, Дж. Б. Шоу, Р. Олдингтон, Ш. О’Кейсі, М. Пруст, Р. Роллан, Ж. Амаду й ін., що свідчить про універсальність створеного Теккереєм літературного типу.

Безпосереднім додатком до “Книги снобів” став цикл пародій “Романи видатних” (“The Novels by Eminent Hands”, 1847), у якому Теккерей успішно розвинув деякі традиції народної сміхової культури. Пародіюючи творчість Булвера-Літтона, Дізраелі, Скотта, Дж. Ф. Купера, О. Дюма, Левера й інших авторів, письменник не уникав і самопародіювання. Його фарсовий персонаж де Барнвелл – комічний двійник деяких позитивних героїв Теккерея.

“Ярмарок марнославства”, найкращий твір Теккерея, вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ, віддзеркалює чимало історичних подій 1813–1833 рр.

Цілісність й епічний розмах досягнуті в романі завдяки продуманості й широті його задуму. Сюжетним центром книги автор зробив одну з вічних тем світової культури – історію двох жінок, подруг і суперниць.

“Ярмарок марнославства” позначений синтезом історичного та сучасного роману. Минуле, теперішнє та майбутнє є однаковими для автора перед обличчям гри фатуму, саме тому Теккерей іронічно зближує в романі далеке і близьке, велике і мале, героїчне і побутове.

Справжню “комедію помилок” (цю назву комедії В. Шекспіра Теккерей використав у тексті роману) переживають, по суті, усі персонажі роману – як негативні, так і позитивні. За висловом письменника, вони втягнуті у “вічний вир горя і страждання”.

На початку 50-х рр. настав новий та останній етап у творчості Теккерея, характерними рисами якого є поява на передньому плані

позитивного героя, поглиблення ліризму та психологізму в його прозі. Цей період розпочинається романом “Історія Пенденіса”, у якому набула завершеного втілення й концепція характеру героя та його еволюції, яку письменник намагався розвивати ще з 30-х рр. Створюючи її, Теккерей спирався на багатий досвід західноєвропейської автобіографічної прози (“Сповіді” Августина та Ж.Ж. Руссо, “Проби” М. де Монтеня, “Прогулянка” В. Вордсворта та ін.). Утверджуючи внутрішню самототожність особистості в процесі вікового розвитку, Теккерей, як і Діккенс, надає великого значення дитинству людини й складній взаємодії природжених здібностей особистості із соціальним середовищем. І те, й інше, як можна виснувати з роману, нерідко виявляється в неможливих для раціонального осмислення, суперечливих і невиразних порухах душі. Важливе місце в романі належить критиці преси, системи купівлі-продажу таланту, а також іронічному зображенню лицемірної вікторіанської сімейної моралі, хоча вряди-годи автор і сам вдається до сентиментальної патетики.

У циклі лекцій “Англійські гумористи XVIII століття” (1851) Теккерей розвиває принципи своєї “ігрової” критики й теорію гротескового гумору, котру він розумів як цілісне художнє сприйняття й відображення світу. У своїх лекціях Теккерей загалом високо (хоча й з певними застереженнями) оцінив творчість Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Т.Дж. Смоллетта, Л. Стерна, О. Голдсмита, А. Поупа та інших англійських митців просвітницької епохи. Спираючись на їхні традиції й збагачуючи їх досвідом сучасного романтизму та реалізму, письменник створив роман “Історія Генрі Есмонда” (1852). У цьому творі критика грабіжницьких війн, сатира на правлячі верстви суспільства парадоксально відтінюються елегійними мотивами “старих добрих часів”, і вряди-годи роман стає ліричною поемою кохання, гімном сильній пристрасті.

Цикл лекцій “Чотири Георги” можна сприймати як художньо-документальне уточнення, коментар до всіх творів письменника про XVIII століття – до “Кетрін”, “Кар’єри Баррі Ліндена”, “Генрі Есмонда”, “Віргінців” і “Делі Дюваля”. А критика феодалізму в цих лекціях навіть гостріша, ніж у романах Теккерей, створених у 50-х рр. Цикл, по суті, сприймається як розгорнутий нарис сімейно-історичної хроніки про Ганноверську династію та про звичаї панівних верств Британії від епохи королеви Анни до часів війни за незалежність США.

Роман “Віргінці” (1859) – цікава, хоча й не у всьому вдала спроба письменника поєднати сімейну хроніку з історичним та політичним романом. Автор знову бере “вічну” тему – історію братів-близнюків, перипетії їхніх кохання та суперництва. Весь образний лад цієї книги асоціюється з історією взаємин Англії та США. Давньою мрією письменника було стати свідком тріумфу миру та дружби між народами, хоча він і бачив, що дійсність дає надто мало підстав для цього.

Сам Теккерей як критик і теоретик мистецтва був настільки ж іронічним та водночас серйозним, як і Теккерей-романіст: він створив свій особливий “ігровий” критичний метод, котрий передбачає вільне маніпулювання всіма відомими письменникові парадигмами аналізу твору – біографічною, психологічною, нормативною і т.п. Це не заважало, а допомагало Теккерейові давати нерідко влучні оцінки як своїм сучасникам – Діккенсу, Дюма, Бальзакові, Куперу та ін., так і митцям минулих епох.

Наступного року виповнюється 200 років з дня народження видатного письменника світу. На батьківщині письменника, де зараз відбувається помітне зацікавлення літературою позаминулого сторіччя, дослідники відкривають усе нові, мало вивчені сторінки спадку Теккерейового. В Україні, де минулого сторіччя Теккерей уважався одним з популярних романістів Англії, настала пора переоцінити сталі уявлення й прочитати Теккерейові новими очима. Книги його не застаріли. Кращі з них несуть у собі величезний заряд пошани до людей поряд з величезним гнівом проти тих, хто негідний називатися Людиною.

БІБЛІОГРАФІЯ

- 1.Ивашева В.В. Теккерей – сатирик. – М.: Просвещение, 1956. – 303 с.
- 2.Вахрушев В.С. Творчество Теккерейового. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. – 150 с.
- 3.Форстер М. Записки викторианського джентльмена: Уильям Мейкпис Теккерей / М.Форстер; пер.: Т.Я.Казавчинская. – М.: Книга, 1985. – 368 с.
- 4.http://en.wikipedia.org/wiki/William_Makepeace_Thackeray
- 5.<http://kirjasto.sci.fi/wmthacke.htm>
- 6.<http://incompetech.com/authors/thackeray/>
- 7.<http://lib.ru/inproz/tekkerej/tekkerei.txt>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лисенко Людмила Олександрівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри англійської філології КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: література Англії, історія англійської мови.

ВСЕВІДНА ПОЗИЦІЯ НАРАТОРА-РОЗПОВІДАЧА В ПОВІСТІ Є. ГУЦАЛА «БЕЗГОЛОВ'Я» ЯК СПОСІБ АВТОРСЬКОГО ВИКРИТТЯ ЛЮДСЬКОЇ ПСЕВДОВІДВАГИ

Марина ЛУЧИЦЬКА (Кіровоград)

У статті аналізуються нарративні особливості повісті Є. Гуцала «Безголов'я», зокрема всевідна позиція наратора-розповідача як спосіб авторського викриття людської псевдовідваги.

Ключові слова: третьоособова нарація, нульова фокалізація, всевідна позиція, екстрадієгетичний, гетеродієгетичний наратор.

The narrative peculiarities of the tale “The Headlessness” by E. Hutsalo are being analyzed in the given article, in particular the article deals with the omniscient point of view as the means of the author’s revealing the human false courage.

Key-words: the third-person narration, the zero focalization, the omniscient point of view, the extradiegetic, heterodiegetic narrator.

У повісті Є. Гуцала «Безголов'я» суттєво відчутне домінування третьоособової нарації з нульовою фокалізацією. Наратор демонструє всевідну позицію, стосовно дієгезису твору функціонує як всевідний розповідач.

Через особливості ведення розповіді наратором повість перебігом подій нагадує сюжет складної детективної новели. Всевідний розповідач інтригує реципієнта, поступово підводячи до розв'язки. Сюжет твору побудований на контрастах, оскільки інтрига має несподіваний фінал.

Хронологічно події стосуються часів воєнного лихоліття (Друга Світова війна). Твір вирізняється правдивістю подання типових характерів, властивою представникам творчого покоління митців-шістдесятників.

Автор панорамно подає картини із життя захопленого німцями села. У центрі нарації – трагедія діда Максима Ковтяги. За загадкових обставин гине його дочка Марія. Її знаходять мертвою в колодязі. Залишається напівсиротою онучка Ганнуся, батько якої на фронті.

Авторським новаторством є реалістичний показ партизанів, серед яких виявляються не лише дійсно самовіддані герої, але й люди, дії та вчинки яких керовані низькими виявами ганебних людських вад. А. Гурбанська зауважує, що письменник показує партизанів не тільки в «...суто реалістичному, а подекуди й натуралістичному аспекті» [2, с. 72], не обмежуючись традиційним для тогочасної літератури ототожненням їх із образом «народних месників». Домінантними вадами, що підкорюють волю партизанського ватажка Онисима Потурнака й перетворюють його на безжального вбивцю, стають надмірне тяжіння до марнославства та боягузтво.

Марнославство вимагає від персонажа плекання іміджу відважного героя, ідеального керівника. Боягузтво змушує Онисима неодноразово руйнувати свій бажаний імідж й усвідомлювати загрозу втрати омріяної слави бездоганного ватажка.

На підсвідомому рівні, відчуваючи власну невідповідність образу відважного керівника, Потурнак вдається до усунення факторів, які дадуть змогу іншим усвідомити це. Керований почуттям власної неповноцінності, він вдається до фізичного нищення свідків своєї неслави. Плин авторської нарації розкриває поступову моральну деградацію Онисима, вінцем якої стає намір убити малу дитину, онучку Максима Ганнуся, яка наприкінці твору залишається єдиним очевидцем переховування в селян охопленого страхом за власне життя ватажка. Л. Громик так окреслює оприявлення зазначеної проблеми автором у тексті повісті: «Торкаючись болючою та актуальною за всіх часів проблеми моральної деформації й духовного падіння, Є. Гуцало подає розгорнену картину двоєборства одвічних людських пристрастей і конфліктів, коли на прою стають, з одного боку, зло,

підлість, підступність, цинізм, зрада й людська невдячність, а з другого – гуманізм, милосердя, великодушність і добро» [1, с. 60].

За домінування нарації від третьої особи однини нарративна палітра повісті оживлена пейзажними картинами, що мають психологічну вагу, збагачена високопсихологічними портретами, які в дієгезисі твору матеріалізуються крізь майстерну візуалізацію зовнішності, рухів, дій героїв, драматичними діалогами, психологічно напруженими рефлексіями, котрі увиразнюють трагізм аналізованого твору.

Твір відкриває третьоособова нарація екстрадієгетичного, гетеродієгетичного [4] розповідача про тяжке безсоння центрального персонажа – старого Максима Ковтяги. Безсоння, яке, за словами наратора, часто навідувало Максима довгими зимовими ночами, активізує антиципацію трагедії.

Засобом акселерації передчуття трагічних подій обрано пейзажні картини. Автор візуалізує дисгармонію світу, понівеченого війною, акцентуючи сполохане вибухами небо: « ... небо від вибухів світла наче роздималося вбік та вгору, роздималося й опускалося донизу, здригаючись так, як судомно здригається земля ...» [3, с. 87]. Письменник готує читача до рецепції чогось неочікувано раптового, пропонуючи пейзажні замальовки, що вербальними засобами матеріалізують душевний дискомфорт старого: « ... вітрець відразу ж сипнув сухими сніжинками в обличчя» [3, с. 86], « ... густою стіною темнів ліс, над верхівками нависало похмуре низьке небо» [3, с. 86], « ... нічна темрява понуро берегла таємницю якоїсь причасної несподіванки» [3, с. 87].

За законами детективного жанру письменник градаційно збільшує психологічне напруження: крізь деталі («запряжені однокінь» [3, с. 87] санки, «вервечка ледь помітних слідів» [3, с. 87] та ін.), які помічає спостережливе око Максима, за допомогою об'єктиву мистецької камери підводить реципієнта до скособоченої стодоли, в якій причаївся непроханий гість.

Напружений діалог Максима Ковтяги з незнайомцем крізь авторську нарацію та репліки персонажів дає досить мало інформації щодо загадкової постаті візитера. Автор інтригує реципієнта. Стає відомо, що гість знає діда й ледь тримається на ногах через серйозне поранення. Несподіваний фінал короткого спілкування – незнайомиць нападає на Ковтягу.

Інтрига підсилюється розпачливими рефлексіями Максима: «Неспроста не спалося, неспроста тривога вивела надвір. Ось тільки хто це? Йй за віщо напав? Ой, ворог, ворог, і тепер до цього ворога не підступишся» [3, с. 89].

Знахідка, що шокує – маленька Ганнуся посеред ночі в санчатах – знаменує фокусування наратора на трагедії родини Ковтяги. Письменник подає зазначений епізод, удаючись до експлікації психологічного стану героя. Третьоособова нарація репрезентує рефлексії старого, що

віддзеркалюють його розгубленість від такої несподіванки. На підсвідомому рівні він відчуває, що візит малої дитини вночі – знак страшного лиха, що спіткало маленьку родину Ганнусі. Своєрідним психологічним захистом виступають Максимові сумніви в реалістичності дитячого плачу, вагання в усвідомленні, що почутий голос належить його онучці.

Короткий діалог дідуся з онукою підтверджує здогадку-побоювання Максима Ковтяги. Усе ж автор не відразу пояснює читачеві, що трапилося з Марією. Він лише підводить реципієнта до припущення чогось жахливого. Наративно це відбивається в репліці Ганнусі «Я до вас ...» [3, с. 90], котра подається як єдина відповідь дитини на всі питання діда Максима й засвідчує стан шоку, страшного потрясіння.

Розкриття трагедії, що спіткала Марію, для читача й Максима Ковтяги відбувається в режимі реального часу. Автор крізь об'єктив незримої камери допомагає реципієнтові разом з Максимом та Ганнусею здолати маршрут від подвір'я старого до Глибоких Колодязів й Маріїної хати, брати участь у розпачливих пошуках доньки на її спорожнілому обійсті. Нагнітання антиципації біди досягається за допомогою нових деталей, помічених героєм: світло в причілковому вікні доньчиної хати, відчинені сінешні двері, мертва тиша в хаті та ін. Кульмінацією в осягненні лиха, що трапилось, є помічені Максимом Ковтягою «присадкуваті людські постаті» [3, с. 94], які темніли біля колодязя.

Абруптивний, психологічно напружений полілог старого з односельцями допомагає реципієнтові скласти в своїй уяві мозаїчну картину трагічної ситуації. Уривчастість реплік знервованих селян синтаксично позначається трьома крапками: «Там вона ...» [3, с. 95], «В колодязі?.. Чом у колодязі?.. Чому не рятуєте?» [3, с. 95] та ін. Убивство, котре як явище за законами воєнного часу входить до реєстру подій повсякденних, у цьому разі шокує звиклих до жахів людей. Гине не воїн, не зрадник чи ворог, а молода жінка, матір маленької дитини. Трагізм та безвихідь ситуації посилюється фактом, що єдиними свідками злочину є глухонімі брати Павло та Петро.

Для увиразнення настроїв і почуттів, викликаних вищезазначеною ситуацією, та задля психологізації твору Є. Гуцало вдається до традиційного вираження психологічного стану героя крізь пейзажні деталі, природу. Розпачливий настрій батька, що втратив єдину доньку, увиразнюється за допомогою пейзажних штрихів. Морок від страшної трагедії у свідомості, зболеному серці батька матеріалізується в тексті крізь співвідношення з туманом: тіло вбитої Марії підіймають з колодязя в тумані, її обличчя туманиться, з неї дзюркотить туманна вода, «туман заслав очі, туман сповив голову, все довкола закутав туман ...» [3, с. 96]. Навіть люди навколо «стояли туманами в тумані» [3, с. 97].

Розпач Максима Ковтяги увиразнює репліка «Безголов'я страшне, світ западається ...» [3, с. 97], яку, за спостереженнями наратора, він вимовляє, ударивши себе кулаком у груди. Розповідь всевідного наратора вимальовує психологічний портрет героя, охопленого жахом від страшної втрати: у Максима «... голос умер у грудях» [3, с. 96]; «... згорблений Максим Ковтяга, сидячи на поліні, затулився долонями, наче долонями хотів заховатися і від людей, і від горя, і від самого себе» [3, с. 100]. Точність портрета досягається наратором крізь пейзажні штрихи, що дублюють зазначений стан старого Максима, та акцентуацію максимально загостреної нервовості, що простежується в поведінці героя: вийшов надвір, «аби надворі погамувати виття-скиглення, що рвалося з грудей» [3, с. 98]; його зуби нервово цокотіли; він сидів, «поклавши руки на гострих колінах, погойдуючись» [3, с. 98], а поруч зводився «*понурий* (курсив наш. – М. Л.) досвіток» [3, с. 98], іній «*важко* (курсив наш. – М. Л.) сірів на гіллі дерев» [3, с. 98], пролетіла ворона, «*понура* (курсив наш. – М. Л.) каркнувши» [3, с. 98] та ін.

Трагедія батька, що втратив ще зовсім молоду дочку, підсилюється реплікою Максима з діалогу героя та його сестри Мотрі (яка «... мовчазною зловісною бурею налинула на подвір'я ... тихою бурею зайшла до хати» [3, с. 100]) – реакцією на сестрин наказ привезти готову домовину: «Для себе ж домовину ладнав, – схлипнув» [3, с. 101]. Між рядками твору автор наголошує: природним вважається, коли діти ховають батьків, і старий батько запобігливо приготувався до цього, однак страшна трагедія скоригувала звичний, природний плин закономірностей людського життя.

Дорога старого Максима додому, презентована третьоособовою нарацією всевідного розповідача, містить безліч контрастів. Передусім, контрастність експлікована у співвідношенні внутрішнього стану героя й пейзажних картин: тяжкі, тривожні роздуми-спогади про нічного гостя, рефлексії-здивування про те, як маленька дитина наважилася бігти опівночі через ліс і т. п. та яскраве сонце, що нагадує «срібний усміхнений таріль, який закотився на високий небесний стіл» [3, с. 101], сонячний зимовий день, яскраві снігурі. У зазначеному випадку (чи не вперше у творі) природа не відповідає стану душі Максима Ковтяги. Але такий своєрідний, не типовий для Є. Гуцала хід, слугує засобом акселерації читацького усвідомлення трагедії, що спіткала старого: яскраві барви навколо акцентують чорний колір засліпленої горем душі.

Особисте горе Максима Ковтяги в третьоособовій нарації всевідного розповідача перегукується із всезагальним горем людей, скутих нищівним жахом війни, які «стільки всяких страшних звісток начулися за останні роки, а скільки ще (ім. – М. Л.) судилося почути, як не сьогодні, то завтра, то післязавтра» [3, с. 98]. Зазначений уривок звучить як гіркий авторський коментар, що акцентує приреченість народу, країна якого в стані війни, будь-якої миті отримувати невимовно лихі звістки.

Убита Марія порівнюється письменником із сакральним образом святої. Жодна людина не могла сказати про неї жодного лихого слова. Це увиразнюється в репліках односельців та самого Максима Ковтяги, в одній із яких героїню називають «святою жінкою» [3, с. 99].

Вектор уваги зміщується в бік проблеми реалістично-натуралістичного показу партизан у мить, коли наратор вдається до опису Миколи з Хашуватого, ким виявляється хворий незнайомец, який атакував Максима вночі, та демонстрації високопсихологічних діалогів діда з Миколою. Розповідач акцентує слабкий голос візитера (на питання Максима відповідає, «важко перевернувши язиком, наче каменем» [3, с. 104]), вилицюваті щоки Миколи (що, власне, свідчить про його нездоровий стан). Абруптивні діалоги інтригують реципієнта ключовими репліками гостя з Хашуватого: «В гості до вас ... Діло до вас ... Ну, самі знаєте, від кого ...» [3, с. 103].

Часткове знайомство з партизанськими устоями відбувається в ситуації, коли старий Максим, замислившись, переплутує напрямок до Глибоких Колодязів, а кінь несподівано завертає в урочище Заярне. Репрезентовані нараторською розповіддю рефлексії героя про те, чому так сталося, інтригують реципієнта. Маршрут пересування Максима Ковтяги урочищем Заярним за допомогою ефекту ока камери долається героєм разом з читачем: поступово перед очима подорожувальників виникають гори, стара вирубка, чується неголосний, остережливий свист, з'являється чоловік з автоматом, постать якого увиразнюється наратором крізь акцентуацію його молодих, розумних очей, котрі порівнюються з «ясними зимовими небесами» [3, с. 110]. Діалог Максима з Іваном Смолою (чоловік з автоматом) відкриває реципієнтові: мета спонтанного візиту старого в урочище Заярне – бажання поговорити з Онисимом Потурнаком. Так реципієнт дізнається, що Заярне – осередок розташування партизанських сил.

Обережність, умовні сигнали, ясні очі уважного вартового занурюють читача в атмосферу життя українських партизанів, романтизуючи їхнє небезпечне повсякдення. Опис партизанського ватажка письменник також подає дещо романтизовано: серед зими запальний воїн носить білого кожуха «наопашки» [3, с. 110], біле обличчя зі «шпакуватими чорними вусами» [3, с. 110] нагадує обличчя козака, темні очі, що «жахтіли тривожною зосередженістю» [3, с. 110], створюють враження зустрічі з відчайдушно відважною людиною. Перша поява антагоніста не розкриває суті його дволикої душі, а вимальовує образ позитивного борця за мир і справедливість. Єдиний штрих негативу в портреті персонажа – «карлючкуватий ніс» [3, с. 110] (не орлиний, як традиційно говориться в класичному портреті відважного героя), що аж загинався над тонкими губами. Однак зазначений штрих не надає категорично негативного колориту образу Онисима, оскільки може свідчити про людину з великою

силою волі, рішучу, категоричну в діях і судженнях. Справжню суть натури партизанського ватажка письменник відкриває реципієнтові у вирі подальших подій та крізь репрезентовані рефлексії Потурнака.

Психологічно напружений діалог Онисима Потурнака з Максимом Ковтягою посилює інтригу. Ватажок спочатку не впізнає Максима, а коли візитер представляється, Онисим не йме йому віри: «Та хіба це ви? ... Хіба вас не вбили? Мені казали, що вас немає в живих» [3, с. 110]. Саме в діалозі з Максимом і від нього самого Потурнак чує історію трагедії, що спіткала Ковтягу. Як реакція на новину – репліка ватажка: «Марія – на совісті війни» [3, с. 113]. Вустами Онисима письменник експлікує настрій непохитної всенародної віри в перемогу: «Війна ще огризається, наче скажений звір, але цей скажений звір уже скоро загине від наших рук ... І поквитаємося, батьку, за твою Марію ... За старим нашим слов'янським звичаєм – око за око і зуб за зуб ...» [3, с. 113–114]. Ватажок піднесено обіцяє ніколи не забувати добро, не забути, як сильно допоміг йому Максим та його дочка, про яку, за його словами, «... після війни пісні співатимуть, легенди складатимуть, такі після війни оживуть у пам'яті народній» [3, с. 114]. Однак, підмічає наратор, старому весь час здається, що «хтось інший говорить» [3, с. 114] вустами Онисима.

Образ безстрашного ватажка з надлюдською відвагою та самозреченим прагненням не шкодувати себе заради перемоги похитує діалог Максима Ковтяги з партизаном Федором, котрого Онисим посилає провести старого. Йдучи, Максим помічає, що Федір про щось перемовляється з командиром. Федір Маковій, якого наратор називає «пеньком у валянках» [3, с. 113] і котрому, за спостереженнями всевідного наратора, увесь час не щастило («Коли в їхньому лісовому ділі комусь не таланило, то стало звичкою казати: «Як Маковій!»») [3, с. 120]), ставиться до старого недовірливо. Це демонструє згаданий вище діалог, на початку якого партизан дорікає діду, що він з'явився в них посеред дня, не вірить, що дорогу дід знає від Онисима. Максим запевняє співрозмовника, що він ставиться прихильно як до нього, так і до його ватажка, розповівши, як Онисим Потурнак переховувався в його селі, у хаті Марії, в оселі старого Калістрата Кописточки (який теж гине за загадкових обставин). Зізнання Ковтяги видаються Федорові чимось неймовірним: він не вірить, що їхній сміливий, дужий командир міг переховуватись у селян. У його серці закрадається підозра, що Максима навчено так казати. Автор презентує це крізь експресивні репліки приголомшеного Федора.

У презентації подальшого перебігу подій автор надає перевагу діалогічному мовленню та експресивним полілогам. Зокрема, полілог з поліцаями, братами Куницями (негативний образ яких акселерує нараторська розповідь про те, що вони – діти «байди гультіпаки Григора» [3, с. 119], котрого перед війною вбили вночі «за його походеньки» [3, с. 119]) окреслює новий етап поневірян старого (образ Максима

Ковтяги – наскрізно трагічний). Сигналом до неочікуваного повороту подій слугує нараторське спостереження: у голосах братів «бриніла лукава ласка, й ходу мали по-кошачому м'яку ...» [3, с. 119]. Нараторський штрих – репрезентація думки наляканого раптовою зустріччю з поліцаями Федора Маковія – «Не встиг виконати наказу – на свою ж таки голову» [3, с. 120] подумки повертає читача до моменту, коли Онисим Потурнак, випроводжаючи Максима з Федором, крадькома дає останньому настанови, не експліковані в тексті.

У полілозі Федора та п'яних братів Куниць автор інтродукує картину дивного повторного «сватання» юної вчительської дочки Галини «неабияким мовчуном» [3, с. 119] поліцаєм Кирилом Стасюком, якому дівчина винесла гарбуза. Цинічні брати називають подорожніх (Максима й Федора) «боярами для сватання» [3, с. 122], (а Маковія – ще й музикою) та силою (наставивши рушницю) забирають із собою, не зважаючи на вмовляння старого відпустити на похорон доньки. Зазначений епізод, а також сама картина «сватання», яке перетворюється на фарс, уводиться письменником задля увиразнення всезагального хаосу та відчуття розпачу й безвиході як типового психологічного стану народу, країна якого у вирі війни.

Символом розпачу можна вважати високопсихологічний портрет «нареченої»: «Наче мороз виморозив Галине обличчя, так воно побіліло, очі світилися глибоким та пекучим цвітом барвінку» [3, с. 125]. Безвихідь у тексті повісті символізує картина цькування босих дітей (Галини з братом), які серед зими бігли городами, аби врятувати своє життя. Автор співчуває нещасним персонажам, уводячи в напружену нараторську розповідь жіночий голос: «Летіть, лебедятонька ... Летіть, пташеняточка ...» [3, с. 130], алегорично інтродукований розповідачем як «жіночий розпач» [3, с. 130], що линув понад селом, у такий спосіб наближаючи його до алегоричного образу-символу матері-захисниці.

Загадковий жіночий голос як засіб матеріалізації авторського співчуття героям наскрізно присутній у наративній тканині повісті. Монологічні промови-звертання у формі другої особи однини чи множини, здебільшого адресовані Богові чи конкретним людям, перемежуються з третьоособовими нараторськими рефлексіями-філософуваннями. Інколи голос матеріалізується в образах конкретних персонажів (наприклад, баби Ликери, яка лікувала жорстоко побитого поліцаями Федора Маковія), а частіше звучить як уособлення голосу образу-символу вже згадуваної матері-захисниці. У цьому випадку наратування набуває форми другої особи множини й звучить як звернення до морально і фізично пошматованого війною народу, надаючи повісті особливого психологізму.

Однак, як і в багатьох великих прозових творах Є. Гуцала, найголовнішим засобом психологізації, драматизації повістування виступають діалоги та полілоги. Саме у формі полілогу Максима, Ликери й

хворого Федора Маковія відкривається страшний факт як передсмертне зізнання партизана – Федір мав намір убити Максима на річці, а поліцаї, фактично, врятували Ковтягу. Відбувається переосмислення Маковієм новини про переховування Онисима в селян (тепер він вірить Максимові). Шляхетний душею Ковтяга сприймає Федорові зізнання (про намір убити його) як марення тяжко хворої людини.

Інший засіб психологізації – пейзажні картини. Нараторський штрих-спостереження щодо специфічної тиші, яка увиразнює нічний пейзаж змороженого війною світу – « ... була це якась глуха й насторожена тиша, якої слід було не радіти, а остерігатися» [3, с. 138] – породжує читацьке співчуття народу, скутому відчуттям постійної небезпеки, що під час війни чатує на будь-кого щомиті.

Ще один засіб психологізації твору – рефлексії старого Максима Ковтяги, що відбивають філософію життя справжнього гуманіста, репрезентовані нараторською розповіддю. Максим уміє пробачати, вірить людям, піклується про друзів та рідних. Пережита трагедія змушує героя замислюватися над швидкоплинністю життя, над майбутнім єдиної онучки Ганнусі, котра може залишитися круглою сиротою і т. ін. Лихо накладає свій тяжкий відбиток на його образ, про що свідчить нараторське спостереження: перехожі обминали його, « ... наче боялися його лиха, наче хотіли втекти від його горя» [3, с. 146].

Безпорадність старого перед горем і неможливість хоч щось виправити, а головне – небажання влади допомагати в розкритті злочинів (крім Марії, гине дід Кописточка) викликають відчуття відсутності пристановиська на землі, бо «душа втратила це пристановисько в самій собі» [3, с. 156].

З пригніченою горем, проте наскрізно позитивною постаттю старого Максима різко контрастує псевдопозитивний образ Онисима Потурнака.

Нагромадження психологічно напружених діалогів, що містять безліч високопарних монологів-філософств псевдогероя, на фоні викривальної нараторської розповіді натякає реципієнтові, що патріотично заряджене слово ватажка розходиться з ділом. Зазначена сполука мовленнєвих форм виступає засобом розкриття псевдовідваги антагоніста. Учинки Онисима діаметрально протилежні його показній самозреченості, сміливості, всюдисущості. Саме діалог на фоні третьоособового наратування всевідного розповідача обрано як головний засіб розкриття конфлікту.

У діалозі Онисима Потурнака з Ковтягою на фоні рішучих дій ватажка (впевненою ходою йде до хати Максима, безжально вбиває Миколу з Хашуватого за стодолюю, аби непроханий гість більше не турбував) розкриваються найпотаємніші страхи та комплекси псевдовідважного лідера. Показову сміливість перекреслює питання Потурнака, адресоване старому: чи не буде він комусь розповідати про Онисимові переховування в селян? Саме діалог крізь високопарні фрази цинічного боягуза відкриває

страшну правду: Марію вбито за його наказом. Миколу покарано за стодолюю через невиконання його (Онисимового) бойового завдання – вбити старого Максима, яке теж мав би виконати Федір Маковій, але «порятували» поліцаї.

Усвідомлення страшної реальності Ковтягою автор подає крізь промову-звертання до безжального вбивці-ватажка у формі другої особи однини: «Який ти ірод ... Світ іще не бачив таких іродів ...» [3, с. 175]. Промова героя переростає в самодорікання у формі першоособової нараці від усвідомлення власної вини: «пригрів» [3, с. 175] убивцю власної дочки. Максим категорично заявляє, що таким, як Онисим, немає місця серед людей, простягаючи до ірода свої «тремтячі, кістляві ... немічні руки» [3, с. 176], але морально деградований антагоніст стріляє в старого. Мета Потурнака (слабкої, зламаного страхом, але підбуреної марнославством людини) – будь-яким чином позбавити світ від усіх свідків своєї ганьби задля відповідності омріяному образу міфічного «героя-месника».

Всевідний розповідач, психологізуючи повість пейзажними картинками, яскравими художніми деталями, контрастами, скрупульозними спостереженнями, міфічними голосами, рефлексіями, візуалізацією психологічних станів, експресивним діалогічним мовленням, вплетеним у гетеродієгетичний наратив, повною мірою досягає розкриття псевдовідваги людини, амбіції якої не відповідають її суті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Громик Лариса. «З пороків усіх найогидніший – зрада»: повість Є. Гуцала «Безголов'я» / Лариса Громик. // Слово і час. – 2005. – №9. – С. 59–64.
2. Гурбанська Антоніна. «Сльози божої матері» Є. Гуцала як метажанр. / Антоніна Гурбанська. // Слово і час. – 2007. – №1. – С. 70–74.
3. Гуцало Є. П. Безголов'я: [повість] / Є. П. Гуцало. // Сльози божої матері: [повісті]. – К.: Молодь, 1990. – С. 86–178.
4. Женетт Жерар. Фигуры: В 2-х томах. / Жерар Женетт. – Том 2. – М.: изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Prince Gerald. A Dictionary of Narratology. Revised Edition. / Gerald Prince. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008. – 126ps.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Луцицька Марина Євгенівна – магістр англійської філології, викладач кафедри практики германських мов КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: англійська філологія, наратологія, наративний дискурс, наративні особливості великої прози Є. Гуцала, історія української літератури ХХ століття.

СЕМІОТИКА РЕЧЕЙ ТА ОБРАЗ ДОМУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

Ольга МАНОЙЛОВА (Кіровоград)

Стаття є спробою авторки за допомогою традиційного, феноменологічного та семіотичного підходів до аналізу художнього твору дослідити знаковість образів дому і старовинної речі в художньому світі поезії Ліни Костенко.

Ключові слова: художня предметність, семіотика, дім, старовинна річ, час.

The paper is the author's attempt at investigating the significance of the images of the house and the old thing in the artistic world of the poetry by Lina Kostenko with traditional, phenomenological, and semiotic approaches.

Key words: artistic object, semiotics, house, age-old thing, time.

У другій половині ХХ століття світ речей і предметів став об'єктом пильної уваги з боку культурологів, філософів та літературознавців. При цьому найдетальніші дослідження предметного світу, його семантики та структури, припадають на долю феноменологів і семіотиків. Мартіну Хайдеггеру, Жану Бодрію, Юрію Лотману належать найґрунтовніші праці, що стверджують системність та особливу значущість світу речей у людському світі.

Однією з найвідоміших робіт, присвячених речі й речовості світу, є стаття «Річ» (1950) Мартіна Хайдеггера, німецького філософа, основоположника феноменологічної школи в літературознавстві. Відштовхуючись від учення Аристотеля про причини буття речі, Хайдеггер визнає річ не зображенням чи творінням, а присутністю світу в ній, як власної сутності. Річ уможлиблює існування єдності чотирьох начал – неба, землі, людей і богів. Присутність світу наявна в речі іманентно. Людина не створює речі, а знаходить їх, наприклад, відтворюючи чашу з образу «чаші озера» або наслідуючи форму долоні руки [8, с.278–280].

Річ як філософська категорія знайшла особливе місце у працях французьких філософів Мішеля Фуко та Жана Бодрію. І хоч за основну мету книги «Слова і речі» (1966) Фуко ставив створення епістеміологічної концепції в сфері гуманітарного знання та аналіз її з позиції структуралізму, значна частина його роботи присвячена виявленню логіки породження, побудови і функціонування різноманітних об'єктів людської матеріальної та духовної культури, у тому числі речей. Мішель Фуко простежує еволюцію співвідношення речей та слів від Ренесансу до сучасності, визначає основні принципи співіснування та співвіднесення речей з поняттями коду, дискурсу, знаку, епісистеми. «Знання, – на його думку, – це відтворення простору слів та речей, уміння примусити заговорити кожну річ на цьому світі» [7, с. 76].

У «Системі речей», опублікованій двома роками пізніше роботи Фуко, спираючись на досвід Ролана Барта, Жан Бодрію дослідив речі як культурні знаки, що функціонують у рамках структурного коду, ствердив «віртуальну цілісність всіх речей», що утворює «знакову субстанцію», певний речовий

дискурс. Бодріяр виявив тісний зв'язок між людьми й речами, якими вони себе оточують: «Усі бажання, задуми, імперативи, усі людські пристрасті й стосунки абстрагуються (або матеріалізуються) в речах» [2, с. 178]; дослідив випадки, коли річ стає знаком іншої речі, знаком іншого знака, жестом; увів поняття «симулякр» як замітник знака (псевдознак) і широко використовував у роботі поняття конотації (додатковий смисл, що його звичайному знаку або речі надає суспільна свідомість).

У семіотиці речі завжди зберігають подвійний статус: з одного боку, вони є представниками зовнішнього світу, предметами, що нас оточують, обслуговують чи прикрашають, з іншого – у речах живе людина, втілюється її «я», розгортається її внутрішнє життя. Інакше кажучи, світ людини і світ речей увиразнюють і доповнюють, ніби «накладаються» одне на одного, – пізнаючи одне, ми пізнаємо й інше.

Дім – це особливий семіотичний простір. Для людини він є не просто чотирма стінами з дахом над головою – це шматочок простору, що належить їй одній, фортеця, що захищає від ворогів, основа сім'ї. Тут вона виховує своїх дітей, відпочиває після тяжкої праці, радіє і сміється, плаче і сумує. Гастон Башляр називає дім «опорою в житейських бурях», «космосом» і «першосвітом», дім – це колиска для людини, символ батьківської турботи, затишку, захищеності, звідки вона вирушає у великий світ» [1, с. 29].

Дім влітається в людську свідомість тисячами незримих ниток, обростає традиціями та звичками: «ми не просто живемо в домі, тут день у день розгортається наша історія, сюжет нашої біографії» [1, с. 28]. Речі, що наповнюють рідну оселю, мають особливе значення. Спогади про їхню появу в домі, присутність у сімейних історіях чи участь у дитячих іграх змінюють їхній статус: вони не просто займають місце у просторі будинку, але входять до кола любові й турботи своїх власників, стають частиною родинного космосу. Даючи лад дому, господиня дбає і про меблі та предмети побуту, її зусиллями «від однієї речі до іншої прокладаються невидимі нитки, що пов'язують далеке минуле з новим днем. Господиня пробуджує речі від сну» [1, с. 73].

Участь людини у формуванні свого домашнього світу, добробуту й затишку своєї оселі стає віддзеркаленням її внутрішнього світу: «Великий і простий образ дому завжди несе одкровення про стан душі» [1, с. 76]. Саме тому занедбаність садиби переживається ліричною героїнею Ліни Костенко як занедбаність душі.

У поезії «Затінок, сутінок, день золотий» за допомогою образів речей реалізується ідея про матеріальність сліду, що його лишає людина своїм життям. У покинутій оселі порожньо і безрадісно:

... Голос криниці, чого ти замовк?

Руки шовковиць, чого ви залякли?

Вікна забиті, і висить замок –

ржава сережка над кігтикком клямки.

Та простір дому зберігає спогади про присутність людей – їхні кроки, доторки і голоси. В усьому гостро відчувається неприсутність людини, туга за минулим і водночас несправедливість, неправильність такого стану речей:

Білий причілок оббила сльота.

Хто там квилить у цій хаті ночами?

Може, живе там сама самота,

соває пустку у піч рогачами.

Дім сповнений образою та скривдженістю, нестерпною самотністю і печаллю; він скаржиться і звинувачує, дорікає і вимагає відповідей:

Може, це біль наш, а може, вина,

може, бальзам на занедбані душі –

спогад криниці і спогад вікна,

спогад стежини і дикої груші... [4, с. 15].

Не менш пронизливим і трагічним є образ занедбаного обійстя у поезії «Дзвенять у відрах крижані кружальця». Речі щоденного вжитку – *відра*, *рогачі* – втрачають свою вжитковість, *груша* не приносить плодів – їй нікому їх віддавати, *вікна* сплять, і все поволі руйнується:

... Дощу і снігу наковтався комин,

і тин упав, навіщо городить?

Живе в тій хаті сивий-сивий спомин,

улітку він під грушею сидить.

І хата, й тин, і груша серед двору,

і кияшиння чорне де-не-де,

Все згадує себе в найкращу пору.

І стежка, по якій вже тільки сніг іде... [4, с. 41].

Речі наділені здатністю зберігати живу пам'ять про «себе у найкращу пору» і цим продовжувати своє метафізичне буття. Втім, таке життя не є повноцінним і приречене на загибель. Неминучість такого кінця Петро Іванишин розглядає через призму національного світовідчуття: «Зображені національні речі, видноколо близького й найближчого української людини: «хата», «тин», що впав, «стежка», «двір», старенька «груша серед двору», «чорне кияшиння» тощо. Вони занепадають, мертвіють, «сплять» саме тому, що відсутнім є основне суще, котре пов'язувало б усі сенси в органічну живу онтологічно-екзистенціальну цілісність. Цим сущим є національна присутність, символізована образом «сивого-сивого спомину», який сам «живе» у порожній хаті. Сенс вірша глибоко герменевтичний: без української людини, без її національної екзистенції мертвіє буття українського сущого... Так зримо постає образ національної екзистенції як буття національної сутності» [3, с.40].

Думається, образ зими, що огорнула покинуту садибу, не є випадковим. На думку Гастона Башляра, «зима старша, ніж решта пір року.

Вона робить спогади давніми, відсуває їх у далеке минуле. Під снігом дім здається старим, ніби життя його рухається назад, у минулі віки» [1, с.54].

Вражаючий образ *«стежки, по якій вже тільки сніг іде»* візуалізує відчуття тотальної самотності й покинутості, посилюючи загальне враження від поезії. Олюднення дерев, снігу, пустки стає ерзацом обжитості, способом компенсації, підміни справжніх мешканців. Так світ неживої природи висловлює свою тугу за життям, а присутність речі підкреслює людську неприсутність.

Надзвичайно цікаві спостереження над світом речей та їх місцем у житті людини у своїй книзі виклав Жан Бодріяр. Один з розділів його «Системи речей» присвячений дослідженням феномена **старовинної речі**, її місця та функції у різних інтер'єрах. Речі цієї категорії він називає *маргінальними* – уникаючи власної утилітарності, старовинні речі являють собою свідок, пам'ять, ностальгію чи порятуюнок від дійсності. Таким чином, основною їхньою функцією стає не вжитковість чи декоративність, а історичність [2, с.83].

Старовинна річ займає вагоме місце у предметному світі поезії Ліни Костенко «Старий годинникар». Образи *дому за хмарами бузку*, речей, що його наповнюють, та їхнього власника – старого майстра-годинникаря – є віддзеркаленням одне одного, адже «з плином часу речі, що живуть серед людей, стають схожими на них, підлаштовуються, узгоджуються з характером» [6, с.29]. По суті, річ стає «портретом господаря»:

Там жив дідок, що схожий був на графа,
в краватці чорній, не як всі діди.
В трельяжі віддзеркалена карафа
була як сон криничної води.
... Там все було блискуче і латунне,
і на роялі гномик там сидів.
Були там сови і якісь личини.
Коти робили хижий променад.
Трельяж дивився срібними очима
на все, що не хотіло проминать.

Дім майстра, меблі та предмети побуту є відображенням характеру їхнього власника – в усьому така ж урочистість й аристократичність, затишна, ніби трохи потерта, потьмяніла розкіш антикваріату: *«там все було блискуче і латунне»*, втім, враження «пом'якшується» *гномиком на роялі* – персонажем казок і дитячих мрій. Ця деталь працює на збереження нальоту давнини, старовинності інтер'єру і, до того ж, додає відчуття казковості. Взагалі, в домі панує атмосфера загадковості, незвичайності, магічності: і дід – *«не як всі діди»*, і коти не просто ходять, а роблять *«хижий променад»*, і графин – не графин, а *карафа* – *«як сон криничної води»*, і меблі здаються живими: *«трельяж дивився срібними очима / на все, що не хотіло проминать...»*. Трельяж – величезне тристулкове дзеркало –

«немов стояче озеро» – є уособленням вічності й разом з тим – плинності часу. Все минає, все змінюється, а він, як і досі, лишається свідком роботи майстра.

Таке тлумачення предметного наповнення художнього простору поезії Ліни Костенко суттєво доповнюють ідеї Жана Бодріяра про феномен старого будинку, особливості організації та перебігу його внутрішнього життя. Зокрема, Бодріяр стверджує: старовинний дім утворює специфічний простір, що мало залежить від об'єктивної розстановки речей, бо головна функція меблів і решти предметів побуту – втілювати стосунки між людьми, заселяти простір, де вони живуть, наповнювати його життям.

Додамо: у напівпорожньому домі речі не просто наявні, вони – присутні. Олюднені, вони живуть, дихають, говорять, рухаються, співпереживають – по суті *заміщають* собою інших людей, членів родини, живуть *замість* них, рятуючи свого власника від тотальної самотності.

Речі, що наповнюють такий будинок, – старовинні меблі, порцеляновий посуд, фотографії у золотих чи срібних рамках – утворюють виняткову інтимну сферу. У них людина знаходить друзів, співрозмовників, свідків життя кількох поколінь сім'ї, зрештою, родинні реліквії.

Цікавим є те, як Бодріяр інтерпретує наявність у будинку домашніх тварин: «Собаки, коти, птахи, черепахи чи канарки своєю зворушливою присутністю означають, що людина зазнала поразки у стосунках з людьми й заховалася в нарцисичному домашньому світі, де його суб'єктивність може втілюватися у повному спокої» [2, с. 100].

Старовинні речі слугують втечею від повсякденності, а найбільш радикальна і глибока втеча – це втеча від часу, у власне дитинство. Читаємо в поезії про старого годинникаря: «Його дитинство в рамочках овальних / дивилося на нього зі стіни» [5, с. 14]. Старовинні речі переносять нас в іншу епоху. А минуле завжди асоціюється зі світом дитинства і дитячих іграшок.

Старовинна річ наділена особливим статусом. Її завдання в рамках простору – «зачакловувати, фіксувати час і переживатися як знак» [2, с. 84]. Практична, утилітарна функція в старовинній речі – вторинна. Перше й основне її призначення – позначати час. При цьому в старовинній речі схоплюється «не реальний час, а лише його знаки, культурні індекси» [2, с. 84].

Безумовно, Жан Бодріяр був правий, коли відмовляв старовинній речі в синхронічності чи діахронічності – старовинна річ *ахронічна*, вона водночас і поза часом, і поза простором [2, с. 91].

Робота майстра над складними годинниковими механізмами стає чаклунством, загадковим і містичним: маленьке коліщатко раптово виростає до розмірів штурвалу, і здається, що дід уже пливе кудись річкою часу. Дід стає непідвладним часові, навпаки, «навколо нього час лежав навалом», – час, втілений у годинниках, дзигариках, маятниках, підкоряється йому, майстрові, хоч і неохоче, бо інколи все ж нагадує йому

про свою силу відраховувати миті людського життя: «*всі механізми цокали загрозливо / і з п'ятьми хтось казав йому: "Приляж!"*» [5, с. 13–14]¹.

Старовинні речі наявні й у художньому світі поезії «Тінь королеви Ядвіги»:

Вчора я ночувала у кімнаті короля Фердинанда.

Ліжко під балдахіном, золота бахрома.

Цілу ніч купідони несли зі стелі гірлянди.

Чомусь було дуже сумно, чому – не знаю сама.

Давила бархатна тиша. Чаїлися тіні в порт'єрі... [4, с. 374].

Ліжко під балдахіном, золота бахрома, порт'єри, скрипучі двері – всі ці предмети зберегли у собі пам'ять про минуле, про людей, що колись володіли ними. Речі увібрали в себе тіні, звуки голосу, сліди від доторку і тепер оприсутнюють своїх колишніх власників, здається, що вони й досі живуть – ходять, говорять, кохають – серед речей, у самих речах.

Внутрішня ідея та енергія речі зберігаються в часі і накладають відбиток на її сприйняття незалежно від того, як річ виглядає чи використовується нині. Минуле проступає крізь предмети, виявляючи їхню істинну суть, закладену в них їхніми творцями чи попередніми власниками. У поетичному світі Ліни Костенко, цілковито підкорюючись авторській інтенції, предмети відновлюють свої колишні функції чи набувають нових, змушують читача інакше поглянути на світ, що їх оточує.

Засобами предметності поетеса створює зримий та відчутний художній світ, наповнений речами, запахами й звуками, що відгукуються в пам'яті та уяві читача яскравими образами та генерують цілу гамму почуттів та переживань. Поезія Ліни Костенко пробуджує невиразні напівспогади – про побачене в старому кіно, прочитане в книгах або почуте від дідусів чи бабусь – те, що живе на дні душі, на межі емоції та підсвідомості. Виражені за допомогою предметно-речового світу, поетичні образи дозволяють побачити час, відчутти його на дотик.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М.: «Рудомино», 2001. – 219 с.
3. Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є. Маланюка, Л.Костенко: монографія / П.В. Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с. (Серія «Монограф»).
4. Костенко Л.В. Вибране / Костенко Ліна Василівна. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
5. Костенко Л.В. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема, драм. Поеми / Костенко Ліна Василівна. – К.: Рад. письменник, 1987. – 202 с.
6. Лідер Д. Повсякденність, речі і творчий процес / Данило Лідер // Кіно-Театр. – 2000. – №4 (30). – С. 28–30.

¹ Докладніше див. *Манойлова О.М. Предметний світ поезії Ліни Костенко «Старий годинникар» // Дивослово. – 2009. – №8. – С.51-55.*

7. Фуко М. Слова и вещи / Мишель Фуко. – СПб, 1994. – 404 с.
8. Хайдеггер М. Вещь / Мартин Хайдеггер. Время и бытие. – М., 1993. – С. 316–326.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Манойлова Ольга Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: рецептивна поетика, категорії «художній світ» та «художній предмет», семіотика літератури.

У ПОШУКАХ СВОГО МОЙСЕЯ

Людмила МИХИДА (Кіровоград)

У статті на матеріалі роману І. Багряного «Маруся Богуславка» здійснюється спроба простежити авторське осмислення біблійних образів та інтерпретацію сакральних мотивів і символів відповідно до зображуваних подій.

Ключові слова: біблійні символи, новітні апостоли, новітні пророки, біблійні мотиви, божеське начало.

In the article there is an attempt to trace the author's interpretation of biblical images as well as the interpretation of sacred themes and symbols in the ratio of the depicted events based on the material of the novel "Marusya Boguslavka" by I. Bagryanyu.

Key words: biblical characters, new apostles and the newest prophets, bible motives, divine beginning.

В усі часи Святе Письмо було об'єктом натхнення художників, композиторів, письменників. ХХ століття не є винятком, – біблійні мотиви й образи являли собою особливий інтерес для вітчизняного та зарубіжного літературознавства, оскільки це був благодатний матеріал для художнього оформлення подій, що відбувалися як у Радянській державі, так і за її межами. Саме міфи й легенди, узяті із Біблії, використовуються в тогочасній українській і світовій літературі як елемент акцентуації трагізму особистості в протистоянні із державним молохом. Біблійні мотиви активно використовувалися як письменниками діаспори: Улас Самчук («Марія»), Василь Барка («Жовтий князь»), так і представниками Радянської України: М. Куліш («97»), Микола Хвильовий («Я(Романтика)»). Не є винятком і доробок І. Багряного, зокрема, прозовий.

Релігійний аспект у творчості цього письменника був уже предметом дослідження науковців: М. Баклацького, Ю. Мариненка, М. Сподарця. Цьому питанню присвятили свої студії Г. Клочек, О. Ковальчук, Т. Марцинюк, В. Святовець, О. Слоньовська. І все ж нам хотілося б дещо доповнити наявні праці, присвячені цьому питанню у вивченні творчості І. Багряного, детальніше розглянути біблійні образи-символи, використані автором, простежити їхні взаємозв'язки.

Отож, ставимо перед собою завдання зробити деякі зауваги щодо місця й значення християнських мотивів у романі І. Багряного «Маруся Богуславка», а також простежити, яким чином із їхньою допомогою

письменник розкриває увесь діапазон граней внутрішнього світу героїв, що перебувають у складних життєвих обставинах.

Перша частина незавершеного роману-трилогії І. Багряного «Буйний вітер» – «Маруся Богуславка», за словами автора, присвячена молоді країни рад. Події, зображені у творі, розгортаються напередодні Великої Вітчизняної війни. Час, коли йде активна боротьба влади з власним народом, викорінюються звичаї та обряди, переслідуються представники духовенства, спалюються храми, церкви, що є пам'ятками архітектури й мистецтва.

Головна героїня роману Аталія Дахно акторка місцевого театру, який є центром сюжетних колізій твору. Всі події обертаються навколо нового осередку духовності міста – храму Мельпомени. Усі дійові особи твору так чи інакше пов'язані з ним: одні є акторами та працівниками театру, інші за родом своєї професійної діяльності (партійні керівники, співробітники НКВС і т. д.) здійснюють контроль за усім, що відбувається в стінах храму мистецтва. Письменник розподіляє персонажів роману на два табори: «живі» і «служителі режиму». До тих, «живих», належить театральна молодь, мистецький керівник трупи – режисер-«мучитель» Сластіон, «божевільний» декоратор Сміян, старий завгосп Харитон, його приятель, колишній червоний партизан Чубенко. Іншу групу становлять керівні мужі з партквитками в кишені – «служителі режиму»: начальник НКВС Созонів, редактор «Червоного Комунару» Страменко, голова Ради безбожників професор Подліпкін, професор педагогічного університету Добриня-Романов, «Генеральна лінія» – Людка Богомазова, колишня купецька дочка, що до революції разом зі своїм родом належала до місцевої знаті, а опісля, опинилася на соціальному дні: «...спершу була коханкою начальника НКВД, потім...секретаря Облпарткому, ...голови виконкому, потім...голови Споживспілки..., потім голови кооперації..., потім ще когось, потім знову начальника НКВД...Так і ходить» [1, с. 99].

«Служителі режиму» є проповідниками «нової соціалістичної моралі», «свободи совісті»: розпуста і вседозволеність набуває норми. Наприклад, «Генеральна лінія» (коханка члена ЦК) стоїть разом з представниками влади на імпровізованій трибуні й приймає парад молоді. Сімейні цінності для можновладців не існують, що вже говорити про засади християнської моралі, дотримання біблійних заповідей: не зрадь, не ошукай, не чини перелюбу, шануй батька й матір...

Серед ряду сцен, подій, відтворених І. Багряним у творі, є особливо сильні за своєю драматичною напругою. Так, у розділі «Де бамкає старий дзвін», автор описує випадок, коли молодь, на чолі з головною героїнею Атою, вирушає на пошуки церкви, на бані якої ще залишився дзвін, що: «... бамкає тоненько і несміливо... когось кличучи... мовби потопельник, а чи по комусь плачучи» [1, с. 269], а знайшовши, наважується зайти до

собору на древньому занедбаному цвинтарі, де перед ними шанобливо розступаються старі віряни: «молодь приходить!».

Образ «божевільного» Петра Сміяна подано письменником дещо схематично, але він є яскравим виразником біблійного Мойсея – лідера, за яким готовий іти народ. Сміян, як і Мойсей – мужній, харизматичний, випромінює світло й добро, що символізують Божественне. Авторитет «божевільного художника-декоратора» визнає навіть партійна верхівка міста, а начальник НКВС Сазонов взагалі боїться Петра: «...дивлюсь, дивлюсь... Тільки я не знаю... стільки тут буде зміни моєї... а стільки Сміянової...», – говорить Сазонов під час параду, звертаючись до комсомольського ватажка Павла Гука. Трагедія новітнього Мойсея полягає в його вимушеному отшельництві, він приховує свою сутність у «мушлі» божевілья. І тільки Ата Дахно розпізнає за шкаралупою «равлика» справжні риси Людини, що не тільки протистоїть ворожій дійсності, а й має неабиякий авторитет серед мешканців міста Нашого.

Не менш трагічним є образ горбаня – художника Данка Шигимаги. Він змушений малювати портрети партійних вождів, тримаючи у великій таємниці своє бажання творити шедеври сакрального характеру. Талановитий митець потайки закоханий у місцеву куртизанку, котра, як вимпел, передається від одного можновладця іншому. Про це нерозділене, чисте кохання говорить і його записник, випадково знайдений Атою, і погруддя, вилите із гіпсу – Людмила Богомазова (Генеральна лінія) в образі Мадонни: «Небесно гарна. Печально чиста, як янгол!.. В рисах обличчя викарбувалася прекрасна людська душа, очищена в печалі, в великій трагедії... Божеська душа» [1, с. 406]. Його бачення в повії рис Матері Божої аргументоване лаконічним висловом: «... ви її не знаєте» [1, с. 405]. Чи не нагадує цей епізод біблійний сюжет, коли Ісус прощає грішницю: «Хто з вас без гріха, – нехай перший на неї той каменем кине!» [5, с. 123]. Горбань Шигимага не тільки художник, а ще й філософ, його роздуми, про віру в Бога, записані у щоденнику, вражають своєю глибиною, правдивістю і трагізмом: «Важна не тільки віра в Бога, це найлегше, але важна насамперед віра в людину. В можливості розкриття б о ж е с ь к о г о в л ю д и н і... (Розрядка – І. Б). Безбожжя – це повстання Бога в людині, сотвореній по образу й подобию Божому, проти поругання... [1, с. 392–393].

Як і Шигимага, Петро Сміян та режисер театру Сластьон володіють таємницею мистецтва: способом наслідування Христа є не тільки страждання, а й творчість.

Глибоко драматичною є розповідь колишнього безпритульного Колі Тримбача про своє життя. Юнак на смертному одрі (він захворів на запалення легень) сповідується перед Атою про сирітське дитинство та нещодавній виклик до НКВС і говорить про своє бажання знову піти до церкви: «Я хотів би тепер знову піти туди... Я не віруючий, Ато, але хотів

би піти туди... Сам... Туди ходять тільки ті, хто **сам...**» (Виділення – І.Б.) [1, с. 502].

І. Багряним у романі «Маруся Богуславка» тісно переплетені біблійні образи та українська національна символіка. Цей художній прийом особливим чином підкреслює етнічні ознаки внутрішнього світу героїв. Недаремно саме про «віроломну душу хохлацьку», її потаємні закутки весь час роздумує начальник НКВС Сазонов. Кольори колон на параді молоді теж не є випадковими: «...Блакитні... Червоні... Жовті... Зелені... Рожеві... Червоно-чорні...» [1, с. 333], адже вони у точності збігаються із кольорами прапорів війська запорізького, а червоно-чорний колір, як відомо, має прапор УНА УНСО.

Особливе місце в романі займає й символіка квітів, яка має подвійне значення: волошка, що випала з книги принесеної «похитливим професором» Добринею-Романовим для Ати, — символ здійснення мрій (він бачить її своєю коханкою) є символом прозріння. Героїня розуміє наміри гостя – висміює і виставляє геть зі своєї «дівочої келії», добре усвідомлюючи при цьому негативні наслідки свого вчинку. Особливим за своїм значенням образом-символом у романі виступає дитячий хор, який виконує, як спершу здається героїні, «радісний хорал, хорал сонцеві й весні... співали цю пісню дзвіночки – зовсім маленькі дітки» [1, с. 323], а натомість «між змістом і виконанням існує колосальна диспропорція. Прірва... Далой, далой манахов, Лові-даві попов!» [1, с. 323]. Письменник називає хор «дзвіночків» «великою масою дітей» – малеча виросте, спотворена дитяча свідомість переросте у великий дзвін атеїзму, що супроводжуватиме громадян радянської країни від народження і до погосту, – не хрещені, не вінчані, не відспівані у храмах... Та попри все, нація збереже у своїй генетичній пам'яті зерно віри в Бога, що проросте через сім десятиліть. Образ дівчинки-ангела на ім'я Ліля, який урізався в пам'яті Аталей, використаний автором у творі зовсім не випадково, адже квітка лілії символізує чистоту й невинність, а ще її вважають символом Матері Божої – діви Марії. Дівчата, що готувалися до постригу, плели Чернечий вінок із квітів білої лілії.

Оригінальне трактування мають у тексті словосполучення «новітні апостоли» та «новітні пророки». Як і «творці новітньої моралі» вони не є простими смертними. «Новітні апостоли» – це представники НКВС, що оберігають суспільство від інакомислячої скверни та «опіуму для народу». А ось щодо пророків, тут уже складніше, – це щось середнє між юродивим і провидцем. Ця роль новітніми творцями моралі була відведена збіднілим представникам дореволюційної аристократії: «жебрак-п'яниця, дідуган, окатий, з орлиним носом і з славою не то чаклуна, не то гіпнотизера... з забутим минулим – не то купець, не то пристав, з самісінької Москви, застуканий революцією на «юге Росии» і скинений тією революцією геть з рахунку...» [1, с. 403 – 404].

В образі Хрестопродавця Іуди Іскаріота в романі І. Багряного «Маруся Богуславка» виступає Голова Ради Товариства безбожників професор Подліпкін. Саме він давав розпорядження «розкуркулювати», тобто попросту грабувати й руйнувати храми, нівечити могили предків. Син священика, що зрікся своїх батьків, уявлявся Аті у вигляді упиря, але натомість вона побачила статечного чоловіка: «на упира не подібний, ще й який милий, як гарно й вознесено посміхається...окуляри блищать зовсім як у професора... повен рот золотих зубів. Кажуть, золото для зубів йому подаровано з хреста чи з Єванглії Мазепи» [1, с. 326].

Ряд архетип них образів роману «Маруся Богуславка» трапляються й у творах, написаних І. Багряним пізніше. Так, у тексті роману «Сад Гетсиманський» Юда – це отець Яків, що так натхненно читав матері головного героя легенду про Гетсиманський сад – місце молитов Ісуса Христа, місце, де він був зраджений. Автор для підсилення психологічної й емоційної напруги свідомо відступає від біблійного сюжету не надавши зрадникові можливості усвідомити свій ганебний вчинок, бо, мабуть, не вірить, що совість зможе заговорити в цій людині. Тому, за його версією, Юда гине від праведної руки людини, яку він зрадив.

В останньому романі письменника «Людина біжить над прірвою» Юдою є «премудрий Соломон». І якщо Андрій Чумак («Сад Гетсиманський») згадує «Пісню Пісень» Соломона, у якій йдеться «про велику, неосяжну, божественну, всеперемагаючу любов...» [3, с. 229], то в цьому творі філософ Соломон є повним антиподом біблійному: "премудрий Соломон" (він же – доктор філософії, професор діамату, зав. відділом антирелігійної пропаганди Віктор Феоктистович Смирнов), найпослідовніший ідеолог дегуманізації людини. Письменник оригінально переосмислює цей біблійний образ, наділяючи свого героя рисами, протилежними тим, які закладені в архетипі. Антилюдська філософія доктора Соломона зводиться до поглядів на людину як на нікчемного "хробака", котрий "нічого не може" й приречений на роль безвольної "піщинки" ("Людина – худобина, хам, безхребетний хробак..." [2, с. 20]), цей принцип у фіналі твору зазнає повного краху. Соломон визнає помилку своєї теорії й закінчує свою "мудру" життєву гру самогубством.

Розглянувши роман І. Багряного «Маруся Богуславка» з погляду використання письменником біблійних мотивів, маємо змогу зробити висновок, що автор, поєднавши традиційні сюжети Святого Письма і трагедію дійсності, робить акцент на тому, що яким би не було життя, навіть за умов тоталітарного режиму – людина сильна у своїй вірі, незламна в переконаннях. Через всю творчу спадщину письменника лейтмотивом проходить його незгасима віра в Людину, у перемогу людського, отже, "божеського" начала в ній.

Осмилення цієї проблеми є одним із визначальних завдань сучасного Багрянознавства і потребує радикальних студій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Багрянний І. Вибрані твори у двох томах. – Т.1. – Київ «ЮНІВЕРС», 2006. – 702 с.
2. Багрянний І. Людина біжить над прірвою. Роман. – К.: Український письменник, 1992. – 319 с.
3. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Роман. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1992. – 528 с.
4. Баклацький М. А. «Нова релігійність» як конструктор художньої творчості. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К, 2003. – 20 с.
5. Біблія. – К.: Видання емісійного товариства «Нове життя, Кемпуус Крусейд ФОР Крайст», 1992. – 955 с.
6. Слобідський С. Закон Божий. – К., 2003. – 642 с.
7. Клочек Г. Романи І. Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський». Навчальний посібник. – Кіровоград, 1998. – 78 с.
8. Мариненко Ю. Монографія Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50 років ХХ століття. – Кіровоград, 2004. – 328 с.
9. Шугай 1996 – Шугай О. Іван Багрянний або Через терни Гетсиманського Саду. – К: видавництво «Рада», 1996. – 479 с.

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.

ЛІТЕРАТУРА ФАКТУ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.: ВИХІД ІЗ МАРГІНЕСУ

Наталія ПЕТРИЧУК (Кіровоград)

У статті узагальнюються погляди науковців стосовно опозиційності літератури вимислу та літератури факту, з'ясовуються причини, які викликали зниження популярності літератури «fiction».

Ключові слова: література факту, література вимислу, опозиційність літератур, диктофонна література, художньо-документальна проза.

The ideas of scientists in relation to oppositionness of literature of fiction and literature of fact are summarized in the article. The reasons which caused the decline of popularity of literature of «fiction» also turn out.

The key words: the literature of fact, the literature of fiction, oppositionness of literatures, the dictaphone literature, the artistically documentary prose.

Поява в наш час великої кількості творів, орієнтованих на документальні матеріали, і їх зростаюча популярність засвідчує, що вони стають важливим складником загального літературного процесу. Така література ще у 20-х роках минулого століття на противагу літературі вимислу з легкої руки «лефівських критиків» була поіменована літературою факту.

Актуальність статті полягає в тому, що в літературному процесі з кінця ХХ – початку ХХІ століття відбувається поступова зміна пріоритетів – усе більш популярними стають форми літератури, побудовані

на документі. Так звана «художньо-документальна література», яка довгий час уважалася чимось другорядним порівняно з літературою вимислу, почала виходити з маргінесу і за своєю популярністю активно стверджується на «перших ролях». Пророцтва «лефівських» аргументів щодо першості *літератури факту* почали здійснюватися.

Стосовно цієї літератури і до сьогодні ведуться суперечки, зокрема залишається відкритим питання щодо їх опозиційності. Це й визначає **основні завдання** пропонованої статті, які полягають у наступному: по-перше, проаналізуємо думки науковців. Ці думки стосуються опозиційності літератури вимислу та літератури факту; по-друге, визначимо причини, які зумовили підвищену затребуваність літератури з документальним началом, та, навпаки, з'ясуємо причини, які викликали зниження популярності літератури «fiction»; по-третє, визначимо, які лефівські аргументи за *літературу факту* є чинними в наш час.

Якщо звернутися до радянської документалістики другої половини ХХ століття, то тут особливу увагу привернула книга «Я з вогняного села...», написана білоруським письменником Алесем Адамовичем у співавторстві з Янком Брилем та Володимиром Колесником. Саме ця книга стала яскравим зразком так званої *диктофонної літератури*, оскільки її текст переважно складається з роздрукованих і, зрозуміло, відповідним чином відредагованих та скомпонованих магнітофонних записів. Як зазначають автори, «десятки кілометрів магнітофонних записів – розповіді більше трьохсот безпосередніх свідків хатинських трагедій – становлять зміст цієї книги. Тисячі кілометрів доріг – асфальтових, польових, лісових – їх пролягли між ними, жертвами фашистських звірств. Живуть вони, ці чудом уцілілі люди, по всій Білорусі <...> ми відшукали їх, Свідків Правди» [2, с. 5]. Ця книга – документальна трагедія, в якій автори відтворили живі голоси тих людей, «які були спалені, убиті разом із своєю родиною, із своїм селом і які – вижили. Послухайте ж, що говорить, як пам'ятає про це народ» [2, с. 5].

Саме Алесю Адамовичу належить першість у жанрі *диктофонної літератури*, яка дуже швидко набула популярності, про що, наприклад, свідчить поява таких творів українських письменників, як повість Євгена Гуцала «З вогню воскреслі» та книга-документ В. Яворівського, «Вічні Кортеліси», у якій автор розповідає про трагедію людей у роки війни, а також надає інформацію про народження, життя, смерть та відродження волинського села Кортеліси.

Дещо пізніше зверне на себе увагу документальна повість Юрія Щербака «Чорнобиль», яка є разючим свідком біди, що спіткала нашу землю. Твір написано на основі магнітофонних записів, що були зібрані під час перебування автора на місці трагедії.

Звернула на себе увагу побудована на «живих» записах документальна проза білоруської письменниці Світлани Алексієвич – вона виявилася

гідною послідовницею Алеся Адамовича. З-поміж документальних творів авторки слід назвати повість «У війни не жіноче обличчя». Сама авторка, розповідаючи про свою книгу, зазначила: «Коли ці прості люди говорять про те, що вони пережили, це підіймається до рівня найвищих класичних осмислень життя і смерті. Хіба це не готова література?» [3, с. 6]. Згадана книга побудована на свідченнях, тобто авторка брала інтерв'ю в учасниць, жінок-фронтовиків: медиків, снайперів, льотчиків, стрільців, танкістів, через які читачеві відкривається незвичний бік війни з її бідами, стражданнями і втратами. 1986 року з'являється її друга книга «Останні свідки», побудована на спогадах людей, дитинство яких припало на воєнні роки. Письменниця акцентує на тому, «що «доросла» пам'ять малює візерунок, дає об'ємну картину минулого, пережитого, а «дитяча» вихоплює найбільш яскраві й трагічні моменти, опускає конкретне, але, пропускаючи подробиці описів, вона абсолютно достовірно передає почуття» [3, с. 234–235].

Привернули увагу й інші документальні книги С. Алексієвич: «Цинкові хлопчики» (1990) – твір розповідає про трагічні сторінки афганської війни; «Зачаровані смертю» – розповіді російських самогубців (1993); «Чорнобильська молитва: (Хроніка майбутнього)» (1997) – це твір, який розповідає про наслідки чорнобильської трагедії.

Значну популярність у роки «розвитку соціалізму» мали документальні твори про колгоспне село – у них читач упізнавав правду життя, якої так мало було в тогочасній белетристиці, що повністю підтверджувала свій статус *літератури вимислу*. Тут передовсім треба відзначити блискучу публіцистику Анатолія Стріляного, особливо ж його книжку «В гостях у матері» (1985).

Щойно згадані твори – а їхній перелік ще можна суттєво доповнити – викликали великий інтерес у читачів. Вони вирізнялися своєю злободенністю, гострим і швидким відгуком на події, що відбулися в суспільстві. Саме тому вона привертає увагу письменників, читачів, критиків та науковців.

Варто наголосити, що останнім часом багато говорять про популярність документальної літератури, яка подарувала немало цікавих, своєрідних творів, пропонують по-іншому відкривають нам забуті або мало досліджені історичні події, призабуті постаті відомих у свій час політичних та громадських діячів. Саме тому, сучасний стан літератури факту спричинив виникнення полеміки серед відомих критиків та науковців, які порушили низку проблем, що залишаються актуальними й сьогодні. Це стосується питання опозиційності белетристики та літератури факту, а також причин відродження літератури non-fiction. Свідченням реальності цієї проблеми є дискусії, проведені російськими журналами «Иностранная литература» та «Вопросы литературы», а також численні статті (В. Єременко, Ю. Манна, С. Залигіна, П. Палієвського), монографії

(Л. Гінзбург), книги (М. Туровської), у яких порушено різні проблеми стосовно розвитку документальної літератури.

Дискусії на сторінках журналів «Иностранная литература» та «Вопросы литературы» присвячені проблемам документальної та художньо-документальної літератури.

У журналі «Иностранная литература» (№ 8, 1966) проведено дискусію, присвячену проблемам документальної літератури, зокрема яке місце посідає документальна література в літературному процесі, та чим викликано інтерес до названої літератури з боку читачів, письменників та критиків.

Серед провідних представників дискусії варто назвати П. Палієвського, який у своїй статті «Документ у сучасній літературі» визначив причини, які вплинули на розповсюдження документа в літературі. Зокрема, він визначив наступні причини: по-перше, «в документі вона (література) має свободу від ілюзій» [18, с. 178]; по-друге, автор зазначає, що «документ бере на себе більшу частину проміжної роботи, яку письменник раніше повинен був виконувати сам» [18, с. 178]; по-третє, «інтенсивність сучасного життя» [18, с. 180], на думку П. Палієвського, остання причина є головною. Такої ж думки дотримується й О. Зверев, який зазначив, що «причина цього явища – інтенсивний темп, яким розвивається в країні масова культура» [18, с. 190]. І. Брейштен, учасниця творчої зустрічі, виділила дещо інші причини популярності документальної літератури, зокрема вони виділяє такі: «своєрідну реакцію на силу пропаганди та на слабкість художньої літератури» [18, с. 192]. Варто наголосити, що члени зустрічі не лише дискутували а й доповнювали один одного.

На сторінках журналу «Вопросы литературы» (№ 9, 1966) було запропоновану анкету з проблем художньо-документальної літератури, яка останнім часом здобула широку популярність з-поміж читачів. Піднімалися питання наступного характеру: які причини викликали популярність цієї літератури, які різновиди художньо-документальної літератури більше приваблюють читача, яка міра художнього узагальнення властива документальному твору.

Інтерес до літератури факту можна пов'язати з політичними, економічними та соціальними змінами, які відбуваються в нашій країні. Популярність художньо-документальної літератури останнім часом «невіддільно пов'язана з тими величезними соціально-економічними й політичними змінами (а отже, і змінами у свідомості людей), які відбулися в нашій країні і які викликали – не могли не викликати! – нову хвилю надзвичайної творчої активності народних мас» [9, с. 17]. Такої позиції дотримується значна кількість літературознавців, зокрема Г. Баширов зазначив: «причина популярності художньо-документальної літератури викликана відновленням суспільного життя нашої країни» [9, с. 14–15]. За переконанням Іцхокаса Мераса, даний жанр здобув популярність у читачів

тому, «що це прикмета часу, оскільки якщо пригадати цілу низку подій та осіб минулого, або, скажімо, життя людей інших країн, та й саму історію, яка часом була затемнена й висвітлювала не зовсім точну інформацію, то стане достеменно зрозуміло, чому читач так тяжіє до мемуарів» [9, с. 32]. Такого самого погляду дотримується Сергій Смирнов, який стверджує, що «причину цьому треба шукати в тому, що життя в останні десятиліття дає абсолютно надзвичайний матеріал, який не в змозі створити ніяка найбагатша фантазія. Швидкий розвиток науки й техніки, дві світові війни, що схвилювали всю земну кулю (особливо друга)...» [9, с. 45].

Неодноразово висловлювалася думка, що стосовно радянської літератури не варто протиставляти белетристиці літературу факту як нехудожню літературу, оскільки «художня белетристика виконувала впродовж усіх часів радянської епохи одночасно функції літератури масової, офіційної й елітарної, то література факту, попри окремі винятки, становила андеграундну течію літературного процесу. Вона ще не виявила свого естетичного потенціалу до кінця і продовжує представляти нові можливості» [14, с. 480].

Як зазначає Н. Колошук, протистояння цих літератур полягає в наступному: «документальна література протистоїть засиллю комерційної тиражової продукції (кітч) і своїм маргінальним побутуванням (як не проявлена для суспільної рецепції, невидима для більшості читачів, неавторитетна для декого з небагатьох, хто її прочитав) урівноважує химерну споруду постмодерної культури з її рівнями: елітарним – масовим – маргінальним – андеграундним» [14, с. 55–56].

Такий підхід до характеристики літератури факту дає змогу розглянути колізію белетристики та літератури факту в аспектах масовість – елітарність.

Слід звернути увагу також на те, що художня література виродилася в масову (кітчеву), зокрема, це стосується більшої її частини. Це послугувало причиною значного зменшення кількості її прихильників, оскільки дана література перестала давати інтелектуальну поживу.

Література факту протиставляється сучасній масовій літературі, яка в теперішній час характеризується примітивністю, безідейністю та розважальністю. Документальна література, на наш погляд, є автентичною, що дослівно (з грецької «*authentikos*») означає справжня – цілком вірогідна, заснована на першоджерелах [19, с. 10].

За словами відомого культуролога В. Беньяміна, «масова культура – це мрія, що стала кітчем» [22, с. 148]. Першою ознакою кітч є те, що він за своїм змістом становить сферу підроблюваності, несправжності; особливість другої ознаки полягає в тому, що кітч змальовує реальність як світ поганого смаку, світ тривіальностей, банальностей.

Як відомо, масова література є одним із потоків сучасного літературного процесу. Переважно це література розважального й

повчального характеру, покликана поверхово та стереотипно змальовувати життя. Белетризованій літературі властиві штучність, нежиттєвість, тривіальність, спрощене, комфортне читання, іншими словами – це література, яка не спонукає читача до серйозних роздумів. Пов'язано це ще й з тим, що радянська література здебільшого була масовою, а з відходом Радянського Союзу й разом з ним соцреалізму – до подібної літератури інтерес втрачено.

Підвищений інтерес до елітарної літератури полягає передовсім у зміні читацьких інтересів: читач повинен звертається до літератури як до джерела пізнавальної та естетичної інформації.

Отже, елітарна – це краща, вибрана, добірна література, яка розрахована на витончене естетичне сприйняття, твориться переважно для елітного (обраного) читача. Письменник працює з довірою і вірою в те, що знайде в ньому достойного сприймача або співрозмовника.

Елітарна література – явище складне, оскільки вона є вишуканою, та, як правило, новаторською у змісті й формі. На відміну від белетристики, твори такої літератури розраховані на витончений смак читача, який здатен не тільки зрозуміти й оцінити творчість митця.

Думки літературознавців та критиків, а також письменників-документалістів, що стосуються опозиційності літератури факту й літератури вимислу, розійшлися. Одні вважають, що документальні жанри можуть завести літературу в безвихідь, а інші – переконані в тому, що час літератури, побудованої на вимислі, минув, до того ж, минув остаточно.

Аналізуючи опозиційність двох літератур, Лев Гінзбург стверджує: «Ніякої суперечності або суперництва між документальною і не документальною художньою літературою не існує. Доповнюючи й збагачуючи одна одну, вони є результатом одного й того ж процесу: художнього осмислення єдиного достовірного матеріалу – життя» [9, с. 22 – 23]. Такої ж думки дотримується також П. Палієвський, який у своїй статті «Документ у сучасній літературі» зазначив: «Принципової ворожнечі між ними, це зрозуміло, немає і бути не може. Але художній літературі прийдеться, ймовірно, зробити нове зусилля, щоб поновити своє панівне становище і перевагу» [18, с. 184]. На наш погляд, це досить цікава думка, але виникає питання: яким чином художня література здатна зробити нові зусилля? Можливо, що одним із бажаних способів оновлення є симуляція документа, тобто останнім часом це пов'язано з виникненням такого явища, як література, імітована під документальну. У таких творах наявний реальний документ, конкретний факт, але існують реальні та вигадані герої. Проте для читача важливим є те, що, звертаючись до книги, презентованої як документальна, він має бути впевненим, що все, написане в ній, саме так і було, а не могло бути – і це певним чином стимулює його інтерес до твору.

Основна причина виникнення аналізованого явища полягає в тому, що межа між художньою літературою та літературою факту досить хитка, а

іноді невловима. З цієї причини, замаскувавши свій твір під документальний, письменник має більше можливостей для того, щоб сучасний читач, що вирізняється більшим прагматизмом за читачів попередніх епох, довірливіше поставитися до твору.

Поряд із згаданими позиціями існують також інші погляди на опозиційність двох літератур. Зокрема, Максим Лужанін зазначив: «Цікавість вабить читача до записів, щоденників, спогадів видатних людей минулого, вабить інколи в збиток творам художньої літератури...» [9, с. 30]. Такої самої думки дотримується ще низка письменників-документалістів, з-поміж яких варто назвати І. Мераса. За його переконанням, «можливості художньо-документальної літератури завидні, й нинішній її стан теж завидний. Така ж справа і з читачем, який накинувся на документальну літературу в збиток художній» [9, с. 32]. На думку Г. Баширова, «героїчні події, описані в художньо-документальній літературі живо, зі знанням справи і з документальною точністю, нерідко примушують потьмяніти деякі художні твори» [9, с. 14].

У розгляді порушеної проблеми цікавим виявляється твердження Карасті Рейна, який, зокрема, зазначив, що «художня література лежить на прилавках мертвим вантажем. Розкуповують мемуари, щоденники, нотатки» [11, с. 217]. До того ж він повідомляє про «зрослий інтерес до документальної і напівдокументальної оповіді» [10, с. 220].

За словами П. Вайля, «non-fiction цікавіша (не кажучи про те, що терапевтичніша) за белетристику» [5, с. 274], а Н. Жак звернув увагу на те, що у Франції «найбільш читабельним жанром є біографія» [20, с. 274].

Раніше від названих літературознавців Л. Лазарев поділився спостереженням про те, що «мемуари – зараз жанр, що найбільш читається інтелігенцією» [17, с. 82].

На думку відомого білоруського письменника А. Адамовича, «історія ХХ століття таке навалює на літературу, що «художня» часом вже і не знає, як до цього підступитися. Очевидно, «негабаритні» вантажі. Ось тут і «вितягає» ломова документалістики» [1, с. 48]. Таке твердження збігається з позицією Р. Вебера, який переконаний, що художня література «повинна бути правдоподібною, але життя настільки неймовірне й неправдоподібне, що є однією з причин розвитку літератури факту» [24, с. 10].

«Довголітній досвід переконує мене, – писав І. Кошелівець у «Розмовах в дорозі до себе», – що в чистій вигадці белетристики (поминаючи випробувану часом клясику) справжнє мистецьке трапляється не надто часто, далєбі не частіше, ніж у документальній прозі, так що остання подвійно привабливіша: і пізнавальним, і естетичним» [16, с. 159].

Важливо навести міркування Івана Денисюка, які, на наш погляд, є визначальними у формулюванні ролі літератури факту в сучасному житті: «Так звана література факту – листи, спогади, есеї – нині досягла рівня белетристики й переживає свій ренесанс. Читача вже мало приваблюють

знекровлені образи і деформація аж до абсурду і так деформованої дійсності. Нам хочеться походити свіжим поранком босими ногами по зрошеній траві, відчутти здоровий щем прохолоди, доторкнутися до живої природи, посмакувати чимось автентичним, з натуральними вітамінами, а не жувати гуму ерзаців.

Уже сама форма літератури факту налаштована на передачу живого безпосереднього враження дійсності» [21].

Цікавою, на наш погляд, є думка Лідії Гінзбург, яка вважає, що перевага літератури факту над літературою вимислу полягає в наступному: «що література вимислу бере свій матеріал із дійсності, поглинаючи його художньою структурою. А документальна ж література живе відкритою співвіднесеністю і боротьбою цих двох начал» [6, с. 63]. Складно не погодитися з такою думкою, оскільки література факту піднялася до художнього рівня і творить свою поетику, яка порівняно з поетикою літератури вимислу має специфіку. При цьому варто зазначити, що сам по собі принцип документалізму, наявності факту не є запорукою художності. Охудожнення факту, яке надає йому здатності естетично впливати, – в цьому і виявляється особливість мистецтва. Майстерне охудожнення документа уможливорює глибше та яскравіше відтворити життя в документальному творі.

Працюючи над документальним твором, автор не має потреби вигадувати факти, оскільки вони готові. Проблема полягає в тому, щоб, по-перше, ті факти побачити, виявити їхнє смислове наповнення, і, по-друге, уміло подати їх в оптимальному художньо-стильовому вирішенні. Звертаючись до українських письменників, багато з яких, у реаліях, коли втратили свою чинність канони соцреалізму, почували себе досить розгублено, Григорій Ключек зазначав: «візьміть диктофон і майніть селами, позаписуйте одкровення фермерів про їхні труди і дні, а потім з усього виберіть найхарактерніше та найцікавіше, розташуйте все оптимально в тексті – і станете автором бестселера, бо відкриєте світ, сповнений таких драм та конфліктів, що подивуєте і вжахнете суспільство...» [12, с. 339].

Документальність – це те, про що йдеться у творі, а художність документального твору полягає передовсім у тому, як про це говориться, тобто, як виявляється особистість автора та його талант, який полягає в умінні помітити, відібрати й узагальнити факти дійсності.

Художнє бачення світу автором виявляється вже в самому відборі фактів та їх трактуванні. На думку М. Галлая, «художнє узагальнення, якщо розуміти під цим висловом усю сукупність «обробки» фактичної основи твору - починаючи з відбору фактів до вираження власних почуттів і думок автора, – таке художнє узагальнення не тільки допустиме, а й необхідне. Без нього твір, залишившись документальним, перестав би бути художнім» [9, с. 21].

Усе помітнішою стає тенденція, що на зміну художній літературі, побудованій на вимислі, поступово приходять література факту. Як зазначив Г. Баширов, «випадки, коли читачі віддають перевагу правді життя, а не правді мистецтва, я спостерігав не раз» [9, с. 14].

На наш погляд, підвищений інтерес до даної літератури пояснюється тим, що з-поміж читачів з'являється значна кількість людей, які живуть в атмосфері щільної інформативності, перебування у якій виробляє прагматичне ставлення до дійсності. Недарма, скажімо, педагоги вже не раз відзначали, що сучасна як шкільна, так і вишівська молодь порівняно з попередніми поколіннями, вирізняється більшим прагматизмом. Водночас вона втрачає те, що можна назвати романтичним ставленням до життя. Саме романтизм світобачення є тим чинником, який стимулює в людини інтерес до літератури вимислу. Люди з прагматичним світосприйманням більш схильні до творів літератури, в основі яких лежать конкретні реальні факти.

Саме твори літератури non-fiction забезпечують читача фактами, які найменше змінені авторським суб'єктивізмом та підкріплені його знаннями й інтелектом, яких автор набув у процесі важкої праці – пошуків матеріалу. Якщо ж хоча б на мить читач зрозуміє, що його інтелект є вищим від авторського, інтерес до такого твору зникне.

Досить цікавою є думка про те, що «люди хочуть пізнати істину. І тому звертаються до творів літератури, основаних не на вигадці (адже вигадати можна все, що завгодно), а на конкретних «невигаданих» фактах. Отже, документальні твори повинні містити в собі найчистішу, найоб'єктивнішу правду» [9, с. 17]. Лев Гінзбург відзначає «загальне тяжіння до об'єктивності, до достовірності, до правдивої інформації, не обтяженої домислами й белетризацією» [9, с. 21]. Звертаючись до письменників, Григорій Клочек відзначив: «ми живемо в умовах гострого дефіциту Правди. І якщо ви <...> подасте ту Правду у своїй «диктофонній» прозі – то успіх вам, забезпечено» [12, с. 339]. Зважаючи на те, що в кожного читача стосовно літератури є своя мета, Юхим Дорош поділяє всіх існуючих читачів на дві категорії, «з яких одна шукає в літературі розваги, а інша – пізнання життя, істини» [9, с. 28]. На думку Михайлини Коцюбинської, «запорукою інтересу до художньої документалістики є її подвійна природа – і як пізнавального джерела, і як естетичного переживання» [15, с. 159].

Звернення до літератури факту – це показник «зрілості смаку», бажання більше дізнатися з першоджерел та від очевидців про людей, епоху, події, в яких ці люди брали участь, оскільки факти не тільки збагачують інформацією, а й стимулюють пізнавальний процес. З цієї причини читач здебільшого звертається до творів, в основі яких лежить факт, а факт, як відомо, – річ неспростовна.

Звертаючись до творів документальної літератури, читачі знаходять не тільки пізнавальний матеріал, а й матеріал для роздумів. Переконливим є те, що правда, яку людина віднайшла сама шляхом зіставлення фактів, є ціннішою, ніж та, яка подається в готовому вигляді. Через це читач надає перевагу не белетристиці, а історичним дослідженням, щоденникам, архівним документам, документально зафіксованим фактам, подіям, протоколам, а також науково-популярній літературі. Завдяки саме документальній літературі людина здатна самостійно осмислювати все те, про що дізналася, і робити висновки. Як зауважив Петро Ребрин, «серед читачів з'являється все більше й більше людей, які навчилися самостійно оцінювати життєві явища» [9, с. 43].

Популярність художньо-документальної літератури можна пов'язати з певними періодами історії. За словами Олександра Галича, «під впливом історичних змін кінця ХХ століття в Україні посилюється інтерес до минулого, до культурних традицій її народу» [8, с. 16]. Такої самої думки дотримується Євгенія Кніпович, зауважуючи, що «на зламі століть» [13, с. 3], тобто найчастіше тоді, коли відбуваються соціальні зміни в житті суспільства.

Багато подій, а особливо війна, репресії, депортації, голодомори, тривалий час були забороненими в літературі, науці, а також у суспільній свідомості, тому більшість творів даних періодів виникла не для негайного оприлюднення, а переважно для нащадків.

Останнім часом письменники отримали широкі можливості для ознайомлення з різними фактами, які певний час замовчувалися або приховувалися. Саме документальна література здатна задовольнити потребу у відкритті правдивої інформації. У зв'язку з цим Олександр Галич висловлює думку про те, що сучасна документалістика, «... зі сторінок якої в наш духовний світ увійшли образи видатних політиків, військових, представників науки та мистецтва, провідних спортсменів, чимало з яких не зі своєї волі на десятиліття були викреслені з нашої пам'яті або ж подавалися громадськості у викривленому світлі», допомагає нам «глибше зрозуміти справи життя її героїв, наочніше відчувати їхню причетність до своєї доби» [9, с. 14-15].

Звертаючись до вітчизняної літератури початку ХХІ століття, варто наголосити, що сучасне українське письменство виявилось не на висоті, віддавши перевагу постмодерним літературним формам, у той час як існує дуже гостра потреба в якісній, високохудожній літературі факту, здатній викликати не тільки читацький інтерес, а й навіть суспільний резонанс. Серед небагатьох винятків – творчість Григорія Гусейнова. Оскільки його творчість є особливою, винятковою, тому, що він «як письменник вибрав інший шлях – шлях документальної прози» [12, с. 339].

Як зазначає І. Андрусяк, «Григорій Гусейнов – ім'я в сучасному вітчизняному письменстві більше, ніж знакове. У середині дев'яностих,

коли літературний процес завмер, здавалося, «наглухо», так що навіть книжки виходили вряди-годи й поширювалися «з рук у руки», а про літературну періодику й мови не велося, вона була просто знищена «дикунством первинного ринку», – саме тоді Григорій Джамалович заснував у Кривому Розі часопис «Кур'єр Кривбасу», який виходив регулярно навіть у ті темні й несусвітні роки, коли взагалі нічого не виходило, так досі й виходить...» [4].

Заснування часопису виявилось початком у визначній діяльності Григорія Гусейнова. З 2000 р. в Кривому Розі починає виходити художньо-документальний багатотомник «Господні зерна», який став чи не найвидатнішим явищем української літератури останнього десятиліття, переконливо засвідчивши, що література факту на українському культурному терені почала виходити з маргінесу. На особливу увагу заслуговує поетика цього твору – вона позначена безсумнівним новаторством, завдяки якому «планка істинної художності» вітчизняної літератури, в основі якої лежить факт, була високо піднята.

У багатотомному творі автор розповідає про громадських діячів, митців, науковців, політиків, відкриває при цьому безліч маловідомих фактів і матеріалів. «Книга розкриває перед читачем історію української степової поміщицької культури, а відтак міської, селянської та й загалом – української культури. Розкриває корінь, котрий і досі живить націю» [4].

Отже, приходимо до висновку, що інтерес до літератури факту зростає з кожним роком. Зацікавленість нею викликана ще й тим, що у своїх кращих зразках вона наділена художністю як особливо цінною, непроминущою якістю. Бо ж добре відомо, що справжня художність неможлива без Істини та Правди.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адамович А. В со авторстве с народом // Вопросы литературы. – 1978. – №5. – С. 12–53.
2. Адамович А., Бриль Я., Колесник В. Я з вогняного села... [Авт. пер. з білорус. М. Львович]. К., «Дніпро», 1977. – 404 с.
3. Алексиевич С. У войны не женское лицо: Документальная проза, – М.: Правда, 1988. – 464 с.
4. Андрусак І. Духовний скарб нації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Glodos.htm>
5. Вайль П. Мировая литература. Круг мнений // Иностранная литература. – 2000. – № 2. – С. 273–280.
6. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. – Москва, 1970. – №7. – С. 62–92.
7. Голобородько Я. Реставрація часу "Господні зерна" Григорія Гусейнова // Березіль. – 2004. – № 11. – С. 169–175.
8. Документалістика на зламі тисячоліть: проблеми теорії та історії // Матеріали міжнародної наукової конференції – Луганськ: Знання, 2001. – 230 с.
9. Жизненный материал и художественное обобщение // Вопросы литературы. – М., 1966. – №9. – С. 3 – 62.

10. Карасті Рейн Отечественный шкаф // Звезда. – 2000. – №11. – С. 220–229.
11. Карасті Рейн. Три поїздки на трамває // Звезда. – 2000. – №7. – С. 217–227.
12. Клочек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
13. Книпович Е. Знание времени, Литературная газета, 21 сентября 1961 года. – С. 3.
14. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія. – Луцьк РВВ "Вежа" Волинський державний університету імені Лесі України, 2006. – 500 с.
15. Коцюбинська М. Література факту: між "великою" і "малою" зонами // Березіль. – 2006. – №9. – С. 157–173.
16. Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе: Фрагменти спогадів та інше. – Вид 2-е, скор. і доп. / Післямова О.Микитенка. – К.: Ред. журн. "Всесвіт". – 1994. – 320 с.
17. Лазарев Л. Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы // Вопросы литературы. – 1998. – №2. – С. 2–82.
18. Литература, документ, факт // Иностранная литература. – М., 1966. – № 8. – С. 178 – 208.
19. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota bene).
20. Неф Жак. Биография и контр-биография // Иностранная литература, 2000. – №4. – С. 274–279.
21. Павлюк І. Мій Іван Оксентійович Денисюк. Критика та аналітика. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.maysterni.com/publicatson.php?>
22. Подольська Є. А., Лихвар В. Д., Іванова К. А. Культурологія: Навчальний посібник. – Київ: Центр навчальної літератури, 2003. – 288 с.
23. Явчуновський Яков Ісаакович. Документальні жанри. Образ, жанр, структура произведения. Издательство Саратовского университета, 1974. – 232 с.
24. Weber R. The literature of fact: Literary nonfiction in American writing Athens, Ohio: Ohio University Press, 1980. – 181с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Петричук Наталія Василівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: твори «літератури факту» письменників ХХ – початку ХХІ століття.

ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ М. КОЦЮБІНСЬКОГО Й О. АПЛАКСІНОЇ: ШТРИХИ ДО ПСИХОБІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА

Олена ПОДИРЯКО (Кіровоград)

У статті на матеріалі листування М. Коцюбинського й О. Аплаксіної та спогадів про письменника досліджуються особливості психосоматичної сфери митця, які поглиблюють знання про особистість письменника й доводять амбівалентність його темпераменту.

Ключові слова: психопоетика, особистість, темперамент, епістолярій.

The peculiarities of psychosomataical sphere of Mychailo Kotsiubinsky which make deeper our knowledge about a personality of author and demonstrate the ambivalency of his temperament are examined in the article on the material of his correspondence with Olexandra Aplaxina and recollections about him.

Key words: psychopoetics, personality, temperament, epistolaries.

Сучасне літературознавство перебуває у стані потреби переосмислення багатьох питань, пов'язаних із постатями письменників та їхньою творчістю. Насамперед це пов'язано з бажанням надати більшої уваги особистості автора із усіма характерними для нього рисами його психічної організації. Тому закономірним є зацікавлення вчених мало використаними знаннями із психології, зокрема психоаналізу, здобутки якого активно застосовували дослідники початку ХХ ст. (С. Балеї, А. Халецький, С. Гаєвський, В. Підмогильний). У сучасному літературознавстві існує значна зацікавленість в «аналізі «під мікроскопом» рис психоструктури окремого митця, формування цілісного уявлення про його психосвіт та «сліди» – художньо-естетичні вияви – того психосвіту в літературних текстах» [5, с. 284], тобто у застосуванні психопоетичного підходу (С. Михида) при окресленні особистісних рис митців. Підтвердженням цього є цілий ряд наукових праць дослідників, котрі використовують психолого спрямовані літературознавчі технології (О. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко, Я. Поліщук, С. Михида та ін.).

Розуміючи можливості методології психопоетики, маємо на меті дослідити особливості психосоматичної сфери психіки одного з найяскравіших представників українського модернізму – Михайла Коцюбинського. Це питання вже ставало предметом розгляду літературознавців [6, с. 97–104; 7, с. 505–523], але специфічність нашого завдання полягає в матеріалі, який беремо для нашого дослідження. Його об'єктом є листи письменника до Олександри Аплаксіної, її спогади про письменника, спогади його доньки Ірини та Максима Горького, із яким прозаїк був у досить дружніх і теплих стосунках, а також деяких інших сучасників митця.

При цьому слід зазначити, що епістолярна спадщина письменника досить об'ємна. Обмеження об'єкта зазначеними джерелами пояснюємо максимальною, на наш погляд, щирістю письменника в листах та видимою об'єктивністю спогадів близьких людей. Йдеться про той внутрішній світ, який відомий лише Михайлу Коцюбинському й Олександрі Аплаксіній, оскільки зі своїм позашлюбним коханням він міг поділитися абсолютно усім: від почуттів до неї, до переживань, пов'язаних із своєю творчістю. Яскраво простежується його щирість до Олександри словах з його листа, написаного в період переживань з приводу вибору між сім'єю і коханням: «... я *только* (тут і далі курсив наш – О. П.) *сознаюсь перед тобой, так же откровенно, как и перед собой*, что мне трудно, труднее, чем я думал, разбить семью, и что я чувствую, как обязанности тянут меня в сторону жертвы, говорят принести в жертву личного счастья ...верь, что я *всегда, как и теперь, был искренним* ... Пишу и плачу. Я, никогда не плакавший ... Ужаснее всего – что жертвы никто от меня не требует, кроме моей совести» [4, с. 87–88]. Жінка й сама відчувала його щирість: «Він *завжди*

був щирим зі мною, навіть у тих випадках, коли ризикував щирістю зробити мені боляче» [4, с. 245].

Листи й спогади, опубліковані в радянські часи досить масштабно, були присвячені створенню позитивного образу письменника, відданого інтересам трудового народу, бездоганного в житті, із чудовим смаком. Таким ми знаємо Михайла Михайловича Коцюбинського з його зовнішньої біографії, яка має багато невідповідностей із внутрішньою. С. Павличко з цього приводу зазначає, що «... кліше Коцюбинського – естет, поет інтелігенції, людина тонких почуттів, рафінованої мови» і водночас наголошує на існуванні іншого, діаметрально протилежного М. Коцюбинського, а також на його роздвоєності, амбівалентності [7, с. 506]. З цього приводу сам про себе письменник пише коханій жінці так: «Вот и вся моя теперишня жизнь, *бедная внешними проявлениями и богатая внутренними переживаниями*. Впрочем, это для меня обычное явление, что *я больше черпаю изнутри*, чем снаружи; что даже при большой бедности и однообразии внешних условий – я все же могу сделать свою жизнь интересной, разнообразной, цветной» [4, с. 80]; «*Я больше живу внутренним миром, сложным и тонким*, не поддающимся часто изображению такими грубыми средствами, как слово, – и в этом моя драма, как бел[л]етриста. *Вечные конфликты между внутренним богатством и внешним убожеством*» [4, с. 83].

Інформація, яку ставимо за мету здобути в ході цієї розвідки, дає змогу з іншого боку поглянути на особистість письменника, відшукати непомітні, на перший погляд, його риси. Тому вважаємо тему нашої статті актуальною. Йтиметься переважно про темперамент як компонент структури особистості й динамічну форму його вияву.

При цьому вже згадувані спогади близьких і не зовсім близьких людей, використані нами в ході дослідження, сприятимуть увиразненню стверджуваної нами максимальної щирості Михайла Михайловича в листах до Олександри Іванівни. Річ у тім, що зі спогадів його доньки Ірини письменник постає перед нами як спокійна, розважлива, урівноважена, схильна до роздумів, терпляча та уважна (інколи навіть занадто) до побутових явищ людина, яка любить порядок в усьому: «Кожний з нас мав своє місце за столом, яке *не дозволялось* змінювати» [3, с. 19]; «Обідали рівно о 4-й, а вечірній чай відбувався о 8-й годині. *Цей побутовий розклад був встановлений батьком і ніколи не порушувався в нашій родині*» [3, с. 20]; «Батько *майже ніколи не кричав на нас, дітей*. Так *терпляче*, з любов'ю він допомагав нам в заняттях, що ми охоче зверталися до нього ...»; «Писав вдень не більше 3 – 4 сторінок. *Більше часу присвячував обдумуванню творів*» [3, с. 133]. Подібні риси виявляє Михайло Коцюбинський і в стосунках зі співробітниками, про що свідчать спогади Олександри Аплаксіної: «Поводився Михайло Михайлович з співробітниками просто, по-товариському, проте *тримався відокремлено і*

дуже стримано [...] На роботі Михайло Михайлович був з усіма надзвичайно ввічливий, чемний. Його *вистримка* завжди вражала мене» [4, с. 234]. Підтверджують це й листи коханої жінки: «... вот мой образ жизни (совестно даже признаться): встаю в 6 ч., гуляю до 8. Завтрак (основательный), и опять гуляю до обеда, до 1 часа. Потом гуляю до 8 вечера, с промежутком в 4 на еду. В 8 ужин, в 10 спать» [4, с. 78]. При цьому С. Павличко у своїй праці «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського» наголошує, що ці ж слова і в той же час письменник писав своїй дружині Вірі Дейші. Дослідниця трактує це як нещирість, шаблонність його листів обом жінкам [7, ст. 510, 517]. Але вже те, що подібні описи у листах до Олександри трапляються рідше й з'являються, коли вже їхні стосунки тривають довго, підтверджує наше припущення про щирість письменника перед своєю Шурочкою, принаймні в перші роки їхніх стосунків.

Зазначимо, що стриманим письменник постає в суспільних стосунках ще з дитинства: «*Задумливий, неговорливий*, на перший погляд навіть суворий М[ихайло] М[ихайлович] *не любив ділитися з іншими своїми думкам*, він любив більше слухати, ніж говорити» – зазначає його однокласник В. Ковердинський [8, с. 25].

Із зазначених свідчень сучасників можна зробити висновки про флегматичний темперамент письменника, його стійкість та інертність. Об'єктивність цієї тези обумовлена однаковими якостями в спілкуванні з різними людьми: близькими (діти) і відносно сторонніми, й у ставленні до творчості: «Хочется сделать *как можно больше записей*, собрать возможно больше материала, *ведь все это пригодится. Я в этом отношении – Плюшкин. Все хочется собрать целую кучу наблюдений*» [4, с. 130]; «*Сделал уже 80 заметок, пригодятся*. А кроме того в голове и в сердце у меня *целый клад*» [4, с. 147]. Нагадаємо, що такий тип темпераменту характерний для особистостей із урівноваженим типом вищої нервової діяльності [1, с. 257]. Тут слід згадати, що темперамент має біологічно зумовлену вроджену основу, передається генетично [1, с. 256]. Тому доречним на, наш погляд, видається звернути увагу на риси темпераменту батьків письменника. «Дід, – пише дочка Ірина, – був *веселий, жвавий*. Вдачу мав *запальну*, але його важали доброю людиною» [3, с. 6] – таким був батько Михайла Михайловича, що однозначно характеризує його як особистість з холеричними рисами темпераменту. Що ж до матері, то від неї прозаїк, за його власними словами, «... *дістав її психічну організацію, чутку і вражливу*, ми були у великій приязні, і, власне, їй завдячую й нахил до всього гарного, і розуміння природи» [6, с. 101]. Ці слова свідчать про меланхолійність темпераменту матері письменника. Тому маємо підстави шукати ознаки цих двох складових темпераменту (холеричної та меланхолійної) й у Михайла Коцюбинського. Холерична складова психоструктури письменника виявляється в період закоханості, про що

свідчать спогади Ірини Коцюбинської: «**Запальний** вісімнадцятирічний хлопець так важко переживав свою сердечну драму, що вирішив покінчити життя самогубством» [3, с. 141]. Для цього типу притаманна сильна, неврівноважена, рухлива нервова система, яка відзначається перевагою збудження над гальмуванням, а також запальність, різкість, нестриманість, енергійність, пристрасність, цілеспрямованість, агресивність, конфліктність [1, с. 258]. Найяскравіше ця складова темпераменту письменника виявлена в листах до своєї коханої Шури, коли М.Коцюбинський змальовує свої почуття до неї: «Я же во власти **чувства сильного, яркого, непобедимого**. Я хотел бы вдохнуть в тебя весь **пыл моего сердца**, всю мою **безумную страсть**, хотел бы **зажечь твое сердце**. **Лучше гореть ярким пламенем**, чем тлеть и дыметь. Красивее...» [4, с. 39]; «**Меня сжигает моя любовь...**» [4, с. 35]; «Если сегодня не увижу тебя – **буду в отчаянии**» [4, с. 61]; «Как подумаю, что только сегодня до будущей недели мы можем увидеться – просто **зло берет**» [4, с. 65]; «Таков уж твой друг – **беспокойный и горячий**» [4, с. 77]. Підтверджується очевидна наявність холеричної складової Михайла Михайловича й спогадами Олександри, тому маємо всі підстави вважати її домінантною, адже, як уже зазначалося, саме у стосунках з нею він був найбільш щирим, самим собою. «У нього була **жвава, вразлива і навіть запальна вдача**» [4, с. 234]; «Михайло Михайлович **дуже нервувався**, як щось заважало нам зустрітись» [4, с. 247]; «Михайло Михайлович звичайно всякій справі, за яку брався, **віддавав усього себе, без останку**» [4, с. 246]. Але в стосунках із Олександрою Аплаксіною ми спостерігаємо й іншого Михайла Коцюбинського – вередливого, залежного від неї, тривожного й водночас ласкавого, ніжного Мусю, який боїться залишитись без неї. Тут доречно згадати формулу З. Фройда, який, аналізуючи людську психіку, зосередив увагу «на вирішальній ролі у структуруванні особистості раннього дитячого досвіду, дитячих травм, які поставали своерідною проекцією дорослого життя» [6, с. 100]. «Центральною моделлю для структурування психіки людини, – зауважує Н. Зборовська, – визнано едіпів комплекс, відкриття якого стало вихідною точкою фрейдівського психоаналізу, психічним ключем у поясненні феномена творчої особистості, культурних феноменів» [2, с. 29]. На думку С. Михиди, «Стосунки Мусі з матір'ю досить промовисті й демонструють класичний зразок едіпової ситуації» [6, с. 101]. Дійсно, він був улюбленцем матері, вона виділяла його серед інших дітей. Про це свідчать спогади товаришів М. Коцюбинського по школі: «Михайлик був її (матері – О.П.) **улюбленцем**» [8, с. 26]. Письменник відповідав матері взаємністю, про що свідчать його листи до неї, спогади сучасників, у тому числі й Олександри Аплаксіної: «Михайло Михайлович теж розповів мені про своє дитинство, про матір, яку він **дуже любив**» [4, с. 242]. Заради матері письменник здатен був навіть на відчайдушні вчинки: «А знаєш, зі мною був такий випадок: **я кинувся з ножем на батька!**» [4, с. 235]. Тому

дослідники звертають увагу на інфальтильність М. Коцюбинського [6, с. 102; 7, с. 510], яка займає значне місце в його стосунках з Олександрою і має яскраве вираження в його листах до неї. Письменник повністю перекладає відповідальність за їхні стосунки на Олександрю, весь час говорить про залежність свого психічного стану й навіть творчості від стосунків із нею, претендує на панівне місце в житті молодої жінки, вимагає її любові й опіки: «А *Муся без Шурочки чувствует себя неважно*. Нет настроения хорошего, все как-то серо, бесцветно и безнадежно»; «Я *радуюсь* встрече с тобой, *как ребенок. Большей привязанности*, чем моя к тебе, трудно представить себе»; «Чувствую громадную *потребность* в твоей ласке...»; «*Разлука действует на нервы подавляюще*»; «Когда мы будем вместе? *Я хочу* поскорее. *Устрой* это, дорогая»; «*Старайся, сколько возможность, устрой все так, чтобы нам лучше было, удобнее*» [4, с. 19]; «Боюсь за успех работы и так хочу, чтобы она удалась мне. Я уверен, что *удастся, если ты будешь любить меня и думать обо мне*» [4, с. 113]. Тут виявляються риси холерика (егоїстичність) разом із рисами меланхоліка – тривожність, нервовість, невпевненість у собі, залежність. Саме цей тип темпераменту успадкував М.Коцюбинський від матері, образ якої він, на нашу думку, шукає у своїх жінках.

Найбільшою мірою меланхолійність Михайла Коцюбинського виявляється в його ставленні до творчості, яка займає в житті письменника не менш вагоме місце, ніж кохання, стосунки з Олександрою Аплаксіною. Літературу він називає єдиною суперницею Шурочки. У процесі творчості М.Коцюбинський завжди сповнений страху, невпевненості, тривоги, песимізму, про що красномовно засвідчують його листи: «*Ужасно боюсь* за свою работу. Ну, а *если* она выйдет *бледной, неинтересной, никому не нужной?*» [4, с. 84]; «Так хочется мне, чтобы вещь вышла удачной, что я *задолго до начала работы волнуюсь*. Вообще – каждая моя работа *выстрадана*, приносит мне *больше огорчений, чем радости*, и подчас я удивляюсь, зачем пишу?» [4, с. 83]; «Работа подвигается медленно, я *недоволен, волнуюсь*, а это *усиливает головную боль, долго не могу уснуть и сплю плохо*» [4, с. 83]; «Вечное желание работать, порыв – и вместе с тем *неудовлетворенность, стыд перед собою за плохую работу*» [4, с. 146]. Максим Горький з цього приводу згадує: «Не шкодуючи своїх фізичних сил у прагненні до знання життя і краси його, він і *до свого таланту поэта ставился надміру сурово, ставив до себе вимоги занадто тяжкі* [8, с. 26]. Сам М. Коцюбинський підтверджує слова російського класика у своїх листах до нього: «*Почуття незадоволення з себе* у мене дуже розвинене», – не раз казав він Максимові Горькому. – «Мої оповідання завжди здаються мені *блідими, нецікавими, непотрібними навіть, і якось соромно перед літературою і читачем*», – писав він 1910 року [8, с. 26].

Найменш помітною в М.Коцюбинського є сангвінічна складова його темпераменту. Виявляється вона в умінні жартувати, знаходити позитивні якості в поганих речах і явищах, про що свідчать спогади сучасників, зокрема й Олександри Аплаксіної: «Звичайно дуже серйозний, заглиблений в собі, на наших прогулянках він був такий **веселий, так заразливе сміявся і жартував**, що й мене, звичайно теж серйозну, заражав своїми веселощами» [4, с. 243]; «Але в своєму **близькому товаристві** Михайло Михайлович **іноді** бував **дуже веселим: багато говорив, жартував, смішив публіку**» [4, с. 243]; «Але, ставлячись безжально до себе, до інших він ставився дуже поблажливо, **вміючи всюди, навіть у поганому, знайти добре – влучне слово, звучну фразу**» [8, с. 243]. Безумовно, до якостей, котрі притаманні сангвінікам, зараховуємо його бажання бути серед людей, яке постійно боролось із почуттям втоми від них (вияв інтровертності, меланхолійного темпераменту). Так, за спогадами доньки Ірини «Він **любить** ярмарковий **натовп**, любить життя у всіх його проявах» [3, с. 157]. А ось у листах до Олександри зізнається: «Нет, скорее **на свободу, в одиночество, к природе**. Может быть, после этого опять захочется сутолоки. А меня в Киеве **утомили**. Таким **вниманием, такою заботливостью ...**» [4, с. 157]. Зважаючи на те, що таким письменник бував лише в товаристві з близькими йому людьми, на нашу думку, слід вважати подібні характеристики виявами справжнього М. Коцюбинського.

Виявивши усі чотири складові темпераменту в психоструктурі письменника, робимо висновки про амбівалентність його особистості. Однак домінантними все ж, на нашу думку, були холерична й меланхолічна складові темпераменту письменника, оскільки вони виявляються в найінтимніших сферах діяльності М. Коцюбинського: коханні та літературі. Флегматичність же письменника, разом із незначними виявами сангвінічного темпераменту характеризують його як соціальну істоту, є дещо штучними, певною маскою, яку він одягає в суспільстві, маючи на меті створити певне позитивне враження про себе.

У цілому аналіз епістолярію та спогадів у визначеній нами парадигмі переконує в можливості виявлення особистісних характеристик митця. У свою чергу їхній відбиток у тексті очевидний, що розширює горизонти досліджень від мегатексту до особистості, і навпаки, від особистості до мегатексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гуцало Е. Загальна психологія. Навчально-методичне забезпечення самостійної роботи студентів за КМСОНП / Емілія Гуцало. – Кіровоград: РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка. – 2005. – С. 256–289.
2. Зборовська Н. Психологія і літературознавство / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про М.М. Коцюбинського / Ірина Коцюбинська. – К.: Дніпро. – 1965. – 204 с.

4. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / Михайло Коцюбинський. – К.: Вид-во «Часопис «Критика». – 2008. – 640 с.
5. Михида С. Конфлікт темпераментів у психоструктурі Ольги Кобилянської: психопоетикальний зріз / Сергій Михида // Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство). – Випуск 85. – Кіровоград: РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка. – 2009. – С. 284–290.
6. Михида С. Михайло Коцюбинський у рецепції рідних та близьких. Штрихи до психологічного портрета / Сергій Михида // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – № 4. – 2005. – С. 97–103.
7. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського / Соломія Павличко // Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». – 2002. – С. 505–524.
8. Спогади про М. Коцюбинського / [Упорядник, післямова та примітки М. М. Потупейка]. – К.: Дніпро. – 1989. – 278 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Подиряко Олена Петрівна – магістр філології, учитель української мови та літератури Петрівської загальноосвітньої школи Знаменського району.

Наукові інтереси: психопоетика, українська література ХХ століття.

НАРАЦІЯ ЯК ФОРМА ВІЯВУ ПСИХІЧНИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖІВ (НА МАТЕРІАЛІ ДІТЯЧОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА)

Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються механізми відтворення характерів та душевних станів через форми внутрішнього мовлення персонажів дитячих оповідань Володимира Винниченка, що склали збірку «Намісто» (1924).

Ключові поняття: психологізм, внутрішні монологи, невласне пряме мовлення.

Ways and principles of the representation of disposition's features and mental states in inward speech of children stories' characters by Volodumir Vunnuchenko are being considered in the article. These stories made the collection «Намісто» («Beads») (1924).

Key words: psychologism, inward monologue, unown direct speech.

Складна проблема психологізму актуалізована в сучасному літературознавстві. Це закономірно, адже «психологізм, – на думку В. Фашенка, – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є *відображення внутрішньої єдності психологічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини*» [9, с. 49].

Проблема психологізму творів Володимира Винниченка, безперечно, привертала увагу літературознавців. Окремі її аспекти порушували Г. Ключек, С. Михида, В. Панченко, Г. Сиваченко. Загалом у винниченкознавстві утвердилася думка про те, що психологізм є домінантною рисою творчості митця. Це стосується як драматургії, так і прози письменника, вписаної в контекст доби.

Визначальною рисою письменницької манери є неореалістичний психологізм, художнім утіленням якого стала, зокрема, дитяча проза В. Винниченка.

Дитячі оповідання прозаїка, що склали збірку «Намисто» – це психологічно наснажене письмо; у них виразно акцентується «діалектика душі» дитини. Вони підпадають під визначення творів психологічного типу. Як зауважує Л. Стрюк, «... основна увага В. Винниченка була звернена до зображення соціальної підоснови емоцій та вчинків людської особистості» [7, с. 225]. Тому вивчення особливостей психологізму, принципів і засобів характеротворення відкриває можливість більш повного пізнання творчої індивідуальності письменника, його стилю, закономірностей художнього осмислення людини.

Прагнучи глибоко простежити внутрішній світ дитячої душі, Володимир Винниченко вдається до *різних форм внутрішнього мовлення*, а саме *невласне прямої мови, внутрішнього монологу*. Порівняно з усним мовленням внутрішнє мовлення здебільшого менш струнке, нерідко фрагментарне, але ситуативно завжди зрозуміле. Погоджуємося із думкою В. Марка: «У внутрішніх монологах ми немовби безпосередньо чуємо голос душі персонажа як відлуння навколишнього світу, спостерігаємо сам процес народження думки й переживання» [4, с. 67].

Реалісти XIX століття, передусім Л. Толстой, сміливо вторглися у "німі" голоси й крики душі. Завдяки гнучким усно-розмовним формам мовлення вони створили такі різноманітні монологи, котрі були сприйняті як істинні відбитки, бо таємничі процеси невидимих переживань виявилися схожими в багатьох людей [9, с. 135]. Дослідники творчості Л. Толстого розкрили принципи будови асоціативного, логізованого й діалогізованого монологів.

Для відтворення глибоких переживань, суперечливості й напруженості психічного стану персонажів Володимир Винниченко часто звертається до монологів, «які немов розсікають зовнішніми впливами» [8, с. 261]. Внутрішній монолог у дитячих оповіданнях письменника має свої особливості, бо несе на собі, крім стилістичних ознак письма, творчої манери автора відбиток характерів. Виявляючи глибокий інтерес до психології людини, прозаїк найчастіше звертається до форми невластне прямого мовлення, де в авторській текст раз у раз уриваються голоси героїв, передаючи найтонші нюанси народження видозмін їхніх думок і переживань.

Невластне пряме мовлення, звичайно, не має таких виражальних можливостей, як безпосереднє надання слова героєві, проте й воно має свої особливості: уможлиблює лаконічніше відтворити події внутрішнього життя героя, не посягаючи на індивідуальні особливості його «слова». Як перехідна форма внутрішнього мовлення, воно дає змогу авторові безпосередніше, сміливіше й природніше "вплітати" в художню розповідь

(прямо чи опосередковано) своє ставлення до думок героя, виявляти свою авторську позицію.

Маленькі герої «Намиста» досить часто зустрічаються із жорстокістю. В оповіданні «Гей, хто в лісі, обізвися...» образ Зіня розкривається повніше, постає зриміше перед читачем, коли до зовнішнього плану характеристики додається авторська фіксація стану, почуттів персонажа або властивостей його натури, фрагменти внутрішнього монологу, невисловлені героєм проблеми, оклики, непрямі і невласне пряма мова. Образ Зіня психологічно тонко вимальовується письменником через учинки, у зіткненні та взаємодіях з іншими дійовими особами, а особливо через майстерне розкриття найменших душевних порухів дитячого серця. На очах у малого Зіня «халамидники» (босяки, що ховаються в глинищах) забивають Корчуна, який для Зіневих ровесників був "справжнім і страшним богом кари і заборони", і це стає для хлопчика справжнім потрясінням, прощанням з казкою та відкриттям чогось нового в житті. Невласне пряме мовлення відіграє важливу роль у розкритті характеру Зіня. Перед нами постає дитина з притаманною цьому вікові властивістю вдаватися до крайнощів, схильністю до максималізму. «От коли б Корчун знову заснув отам під тим горбиком?! Адже бозям ставлять свічки тоді, як вони сплять, а не як ходять чи в карти грають. Та нема нігде Корчуна. Тільки самі босяки. Та й вони не сплять, не грають у карти й навіть не лежать. А збились усі докупи та про щось гаряче-гаряче балакають».

Внутрішній стан Зіня розкривається у внутрішньому монолозі, який складається з риторичних питань: «Зінь, омертвівши, уп'явшись пальцями в вогню землю, лежить і широкими очима дивиться вниз. Що ж це робиться там?! Корчуна б'ють? Хіба можна Корчуна бити, всевладного, всемогутнього бога?!» [1, с. 40]. У Зіня дуже чутлива душа, він болісно реагує на жорстокість навколишнього світу. Письменник передає стан розгубленості хлопчика складним поєднанням невласне прямої мови з пейзажними описами: «Зінь нічого не розуміє: чого ж вони тепер бояться і тікають, адже Корчун лежить і не ворушиться! Сонце так само пече в голову, б'є в очі, так само цвірінчать горобці... І значить він уже не страшний? І не може сердитись? І не може в торбу забрати?» [1, с. 41]. Зінь ніби пропускає крізь призму своїх почуттів усе бачене ним. Він образно, асоціативно сприймає події. Удаючись до внутрішнього монологу, невласне прямого мовлення, письменник немовби ставить нас віч-на-віч зі своїми персонажами. Але це лише на перший погляд. Насправді ж стосунки автора й персонажів при цій формі викладу значно складніші. Дійсно, мав рацію В.Шкловський, коли писав, що «сама справа про «внутрішній монолог», не проста» [10, с. 168].

У багатьох творах прозаїка важливу структурну роль відіграє прийом «додаткової оповіді». З вуст дійових осіб ми дізнаємося про реальні чи

вигадані події та обставини, у ці оповіді вкладається вагомий цінний зміст, значення якого розкривається в розвиткові сюжету.

В оповіданні «Гей, ти, бочечко...» оповідні партії персонажів визначають своєрідність динаміки дій. Зав'язка подана з позиції ображеного героя. Семен Гедзь і Семен Комар – пастушки. Семен Гедзь вирішив за всяку ціну здихатися Семена Комара, бо життя йому не стало через бісового хлопця, з того часу, як пан прийняв до череди отого паршивого «скургуца», не було йому, Семенові, проходу від глузування всієї економії. «...А воно, оте осоружне старчення, ще й собі сміялося з Семена Гедзя, перекиривляло його в усьому чисто» [1, с. 43].

У центрі оповідання – життя хлопців-пастухів Семена Гедзя і Семена Комара. Хлопці не миряться між собою. Семен Гедзь часто лаяв та штурхав і навіть бив не раз Семена Комара ні за що, просто так, зі злості, щоб не насміхався з нього. Одним із засобів саморозкриття героїв стає внутрішній монолог, який має свої особливості, бо несе на собі, крім стилістичних ознак автора, відбиток характерів: «Семен Гедзь із усміхом зирка туди: та й росяно ж, мабуть, там. Отож нехай, нехай помокне чортів скугуц (старчення). Ах, причепилася московська пеня, влипла в чоловіка, як трясця. Ну, та як приліпив пан, то сам же й одліпить!» [1, с. 51].

Внутрішній монолог допомагає не лише передати внутрішній світ героя, а й умотивувати його поведінку. «От одне тільки недобре тут: треба страшенно доглядати, щоб худоба на баштан не залізла. Та тільки гляди: знайде хоч одна корова, хоч одне теля на баштан, за півроку служби вищитується. Ні полежати тобі, ні бриля спокійно поплести, ні в холодочку посидіти. А про спання вже й думки не може бути. Наспав би собі років на п'ять служби в пана» [1, с. 43].

Погляд Семена Гедзя формує попереднє читацьке очікування того, що візит «старої старчихи» – бабусі Семена молодшого – призведе до кульмінації протистояння двох підпасичів – підступної помсти Гедзя. Але додаткова розповідь – розмова «скургуца» і його бабусі – стимулює не загострення, а розв'язку психологічного протистояння. «Він – Семен Гедзь, а я – Семен Комар! От як! Мені добре з ним. Він – добрячий-добрячий! Е, ні, я ніколи не сварюся з ним!» [1, с. 56]. Таким чином, ми бачимо, що герої твору розкриваються у взаємохарактеристиках через внутрішнє мовлення, мову. Хлопці прагнуть піднятися над своїм сирітством, захистити осиротіле «я» вчинками, які допоможуть забути самотність і душевний біль. Подальший розвиток дії – запізніла кульмінаційна подія і розв'язка сюжету (прихід пана та удале заступництво Гедзя за молодшого товариша) лише конкретизує вже відбите психологічне прозріння – катарсис амбітного парубчака (основну сюжетну подію). « - А що? Знайшов? – сміється Семен Гедзь. – Щоб ти собі трясцю знайшов, душе чортова! Гайда пити до копанки! Семен Гедзь весело відпихає кашкет аж на потилицю, підставляє підсмажене лице до сонця й затягує:

Ге - е - ей, ти, бочечко...

Семен Комар теж одсуває шапчину аж на шию, обіймає Гедзя за стан і підхоплює:

Гей, да дубовая, гей...» [1, с. 61].

Пісенний рефрен фіксує єднання дитячих душ у фіналі, обнявшись, герої разом співають пісню і їхні "голоси, обнявшись, ширяють над мерехтливими хвилями розпеченого сонцем повітря" [1, с. 62].

Особливої стильової виразності й індивідуально-психологічної місткості надає оповіданням фантастична, гротескна оповідь. Вона актуалізує проблематику глибинного усвідомлення дітьми самих себе й своєї ситуації, у яку їх «закинуто» (висловлюючись термінами екзистенціалізму), інколи всупереч сподіванням самих героїв чи незалежно від них.

У ситуаціях небезпеки, страху, відчаю, коли вирішується щось важливе в житті героя, з'являються в оповіданнях В.Винниченка найбільш «неправильні» внутрішні монологи – з недомовленістю, стрибками, аструктурністю. Оця незавершеність мовлення спричинена напруженням думки або раптовим впливом почуттів та образів. За приклад може правити мовлення Льоні із оповідання «Та немає гірш нікому...». Нескладний перебіг фабули – епізод «виховного» покарання гімназиста Льоні, нарощує свій художньо-естетичний зміст завдяки розширенню меж сюжетного часу в мовленнєвій свідомості персонажів. «Навпаки, аж війне часом радістю: виженуть із гімназії! Оддадуть у свинопаси, у попихачі! Оддадуть, оддадуть! І ввесь час згадується Сашко: «Як уже сильно битимуть, значить, з досади, що не будеш у гімназії». А хіба ж можна ще дужче бити?» [1, с. 251].

Над дитиною нависає небезпека повної втрати надії. Єдиною опорою для Льоні є порада Сашка – під час покарання постійно думати про їхню мрію, і він «невідривно думає про хороше-хороше, про те, що його сьогодні виженуть із гімназії, що завтра дядько оддасть його в шевці, або в пастухи, що більше ніколи-ніколи його не битимуть і не лаятимуть маму.

І справді: біль уже не такий пекучий та гострий, а як і пече, то нехай: за свинопаса можна й це перетерпіти» [1, с. 252].

Позбавлені материнської і батьківської любові, юні герої втрачають віру і в родинну любов, і до всього дорослого світу. Один вечір із життя обездолених дітей містить стільки сирітського страждання, невимовного відчаю, що висловити такий трагічний стан можуть тільки зворушливі рядки народної пісні «Та немає гірш нікому...».

Фінальний пісенний куплет «Та немає гірш нікому...», /Як тій сиротині, / Та ніхто ж не пригорне / При лихій годині [1, с. 257] уможлиблює побачити в наївних хлоп'ячих сподіваннях на пастушу

свободу психологічно місткий, образно сублімований (за З.Фройдом) символ знехтування дитячих прав на складову частку власної самобутності.

Виявляючи глибокий інтерес до психології персонажів, В.Винниченко найчастіше звертається до форми невластне прямого мовлення, де в авторський текст раз у раз уриваються голоси персонажів, де автор найбільш повно концентрує увагу на їхніх настроях, роздумах, переживаннях. Герої оповідання «За Сибіром сонце сходить...» вирішують стати «благородними розбійниками», схожими на Кармелюка з народної пісні.

«Але чи так вже треба було бути розбійниками? Головне в їхньому ділі було те, щоб викопати в лісі печеру, сховатися в ній і жити собі вдвох. Жили б собі так, як святі пустельники та монахи» [1, с. 261].

Внутрішнє мовлення героїв несе в собі всі ознаки живого мислення і неповторності характерів. «Воно, розуміється, добре було б забрати, наприклад, у татового хазяїна все його багатство, та й роздати бідним, – так спіймай же ти його, того хазяїна. Він тим лісом, де вони житимуть, ніколи й не ходитиме. Та й як ти його вночі на дорозі розбереш, багате воно, чи бідне? А грабувати треба, коли вже взявся» [1, с. 261].

Хлопчики приймають недитяче рішення:

«Це треба буде такий списочок зробити, кого грабувати, кого наділяти.

- Зробимо списочок! Що ж такого? А то як монахи. На чорта нам монахи» [1, с. 262].

Мрії стати розбійниками та жити в лісі, як Кармелюк, не здійснилися. Халамидники, що напали на хлопчиків, розвіяли всі їхні надії. Піднесений настрій змінює незнайоме почуття прощання з першими надіями та ілюзіями: «І тоскно та тужно так, що впав би отак серед вулиці лицем у болото і гірко-гірко плакав би. Не того, що халамидники били, що пістолети й лопати забрали, що в страху та одчаю полем так довго блукали, а чогось іншого» [1, с. 282].

Як і емоції, почуття сигналізують індивіду про стан його потреб і в цьому плані є «суб'єктивною формою існування потреби» [6, с. 141]. Почуття, проте, оцінюють також діяльність, що відповідає цим потребам, характеризують зв'язки між її складовими, вони, зрештою, характеризують особистість, відбиваючи всю складність її взаємин зі світом.

Марне сподівання, невдача, обман – негативний емоційний стан (фрустрація), що супроводжується усвідомленням неможливості досягти поставленої мети. Він виникає в ситуаціях, що перешкоджають реалізації лінії життя індивіда. Тому фрустрація сигналізує про інтенсивність його негативного ставлення до причин, які породили таку ситуацію. Тоді все, що відбувається, він розглядає під кутом зору події, яка спричиняє фрустрацію. Останнє може стосуватися не лише майбутнього чи теперішнього, а й минулого. Залежно від цього розрізняють характер емоцій: у першому випадку це буде страх, у другому – гнів, у третьому – сум [5, с. 148].

Натомість найближчі сюжетні зміни відкриваються в різних мовленнєвих формах, насамперед у невластивій прямій мові. Звернемося до прикладів. В оповіданні «Ой випила, вихилила...» характер Ланки найповніше розкривається через невластиве пряме мовлення. Автор дає змогу проникнути в найпотаємніші куточки духовного світу Ланки, краще окреслити й розкрити характерні грані її вдачі. Добуваючи цебер для хворої мами, Ланка згодна зрізати «сімака» в генерала: «Та тут уже не цебер і навіть не сімак у голові. А як же ж вона різатиме того сімака в генерала – от що! А як у поліцію заберуть? А як під розстріл пошлють? Хто ж знає, може, й справді за таке під розстріл?» [1, с. 73]. Ланка не хоче, щоб хто-небудь із товаришів був у саду, як вона різатиме гудзика в генерала: «От сама та й годі. Як на каторжні роботи попаде, так нехай сама. А то ще когось із них спіймають з нею. Тільки нехай усі ждуть її тут, коло інбарів. А як не вернеться вона сюди до ночі, то нехай Муся чи Юшка підуть до її мами та все-все їй розкажуть, як, та що, та за віщо вона на каторжні роботи попала. І щоб за цебер не забули сказати. Надто за цебер! (От проклятий той цебер!)» [1, с. 76].

В оповіданні «Бабусин подарунок» невластиве пряме мовлення відбиває настрій героя. Васько, отримавши від бабусі подарунок, не може стримати своєї радості: «Васькові аж дух забило від самої несподіванки. Цілий карбованець! Та ще й новенький, блискучий, весь так і грає... А чого можна купити за його? Якщо по три копійки десяток цигарок, то це вийде десятків з тридцять. Ого! А то тепер можна й чорно-рябих купити у Посмітюхи» [1, с. 337].

Хлопці, побачивши новенького карбованця у Васька, підбивають його, щоб той закинув свого карбованця через провалля. Через внутрішній монолог автор передає стан психічного збудження, переживання героя: «Васько лежав лицем до города і дивився на його приплющеними очима. Он там, за церквою, червоніє клаптик залізного даху. Там, під тим дахом сидить тепер маленька, поморщена, попечена сонцем, вітром і дощами бабуся. Від неї пахне житнім хлібом, половою, клунею. Над бантинами в клуні бувають горобині гнізда і тепер уже не можна буде поїхати з бабусею в село до неї драть горобців, лазячи по баштанах, їсти огірки з медом, в якому ще zostались крильця й лапки бджіл. І не можна буде купатись в широченному ставку з жовтою, аж білою од глини, водою» [1, с. 348].

Чільне місце в системі інтравертного психологізму в оповіданнях В.Винниченка посідає авторське психологічне зображення (авторська розповідь про приховані внутрішні процеси). Надання слова розповідачеві, який усе знає, для вираження стану персонажа відповідає ситуації, коли герой перебуває у стані психічного збудження, пригнічення чи приголомшеності й неспроможний пояснити, навіть сам собі, що з ним відбувається.

Характер розкривається не тільки в безпосередньо авторських описах або в ремарках інших персонажів, а й непрямо (у портреті, речовому оточенні, предметній його реалізації), не лише засобом саморозкриття, а й у зв'язках з іншими персонажами. А подібні образні стосунки наявні в системі образів як засіб різнобічного розкриття характерів. У структурі твору вони (образи) є складовою частиною, доповнюють і взаємозумовлюють один одного. Це пов'язано із самою сутністю системності: «...системою образів тепер прийнято називати не просту їх сукупність, але те взаємне зчеплення їх, той взаємозв'язок, який створює цілком єдиний, закінчений художній твір» [3, с. 47].

Для героїв оповідання «Стелися, барвінку, низенько...» властива прихованість почуттів, які криються в глибині їхніх сердець та душ і недоступні для стороннього ока. Автор розкриває злет кохання, його неперевершену радість, щастя через діалогізований монолог, який передає стан нерішучості, несміливості Масюченка: «Ах, отак би стати на коліна на лаві, перехреститись і поцілувати, як ікону, цей чорно-фіолетовий – червонявий кужель! І нехай тоді зелено-сірі очі – не очі, а глибока вода в зарослій затоці! – нехай вони здивовано, сердито, обурено, гнівно (як хочуть собі!) поширяться. А може й не гнівно, й не обурено?» [2, с. 407].

Уся гама відтінків емоційного стану героя передається чітко й переконливо. Його думки відтворені безпосередньо, автор скористався засобом оповіді від першої особи. Через внутрішній монолог реалізується приховане у підтексті: «–Ах, як шурить очі Діна!». Він органічно переходить у самоаналіз героя – міркування про зміни, які він помічає в собі у момент зустрічі з Діною. Образ дівчини викликає у юнака амбівалентні почуття: «А ще як заспіває, то хочеться впасти головою в траву, обняти землю і пацати ногами від щастя і суму» [2, с. 401]. Автор підкреслює його силу, змужніння. Наступна фраза: «Йому й не стоїться, а ліг би, – й не лежалося би. А що з ним, а чого йому треба, невідомо» [2, с. 408] знімає пафос попередньої самохарактеристики, виникає контраст на рівні невловимих миттєвостей психічного стану, що передає хвилювання героя. Суб'єктивне «я» виявляє стан невпевненості, сором'язливості, що, врешті, відкрито відзначається хлопцем у характеристиці, яку він сам собі дає.

Отже, важливі художні завдання в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка виконує внутрішнє мовлення й такі його різновиди, як невласне пряме мовлення та внутрішні монологи. Мистецтво внутрішнього монологу повніше виявилось в романтиці письменника; у дитячій же прозі він активніше вдається до невласне прямого мовлення, яке виконує свою основну функцію – глибоко й правдиво розкриває характер героя, таїну його внутрішнього світу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Намисто. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
2. Винниченко В.К. Кумедія з Костем: Оповідання: [Для серед. та ст. шк. віку]. / Післямова В.Панченка, С. Присяжнюк. – К.: Школа, 2005. – С. 425–430.
3. Гуменна В. Поетика авторської характеристики в дитячих оповіданнях І. Франка // Поетика художнього тексту. Матеріали доповідей і повідомлень Всеукраїнської науко-теоретичної конференції. – Київ – Херсон, 1996. – Вип. 1. – С. 46–48.
4. Марко В.П. Бесіди про літературу. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
5. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. М.: Прогресс, 1979. – 391 с.
6. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: В 2 т. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 2. – 342 с.
7. Стрюк Л.Б. Соціально-психологічні аспекти особистості в оповіданнях В. Винниченка та Б. Грінченка // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. – С. 234–235.
8. Страхов И.В. Про внутренние монологи у Л. Толстого и А. Чехова. – Ученые записи Саратовского пединститута. – Вып. X. – Саратов, 1947. – 278с.
9. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 280 с.
10. Шкловський В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете – М., 1981. – 268 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.

СПІД ДОСТОЄВСЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ФРАНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ”)

ДО КОМПАРАТИВНОГО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ І. ФРАНКА І Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО

Олександр РАТУШНЯК (Кіровоград)

У статті здійснено спробу компаративного аналізу повісті І. Франка „Перехресні стежки” на тлі творчості Ф. Достоевського, виявлено перегук і спільні риси у творчості обох письменників на зрізі тематики, ідей та художніх прийомів.

Ключові слова: багатоголосся, межовий стан, кризове явище, роздвоєна свідомість, „достоевщина”.

The article offers an attempt of the comparative analysis of the story by Ivan Franko "Perexresni stezhky" ("The Crossed Paths") as compared to the literary works by Fedir Dostoevskyi; the similarities and common features are found out in the literary works of both writers as far as the themes, ideas and art tools are concerned.

Key words: polyphony, the edge state, the crisis phenomenon, the double consciousness, "Dostoevizm".

Поштовхом до написання цієї розвідки стало одне цікаве читацьке зізнання про те, що повість І. Франка „Перехресні стежки” несе на собі відбиток „достоевщини”. Така досить несподівана, на перший погляд,

читацька рцепція є доволі сподіваною для тих, хто обізнаний із творчістю Ф. Достоевського.

Що відомо про оцінку І. Франком творчості Ф. Достоевського? У чому виявляються впливи Достоевського і полемічність Франка з ним на сторінках повісті? Спробуємо відшукати відповіді на ці запитання.

Ф. Достоевський як один із найбільш популярних письменників свого часу потрапив у коло художніх та філософських інтересів І. Франка. І хоч у нього не було окремих праць, присвячених Ф. Достоевському, але трапляються численні висловлювання у статтях, спогадах і листах, перегуки, алюзії та ремінісценції в художній спадщині, що свідчить про велике зацікавлення І. Франка гуманізмом і психологічною глибиною творчості російського письменника. Згадує його І. Франко у статтях „Література російська XIX віку” [13, с. 595–600], „Лев Толстой” [12, с. 223–250] та в багатьох інших, називаючи то „психологом-мучителем” з „патологічною музою”, то „незрівняним психопатологом”, а його твори – „величезною психологічною клінікою”.

На вплив Ф. Достоевського на І. Франка вказує В. Панченко у статті „Любов і боротьба адвоката Рафаловича: Шкільна версія аналізу повісті „Перехресні стежки”, говорячи про драму втрати ідеалу головним героєм наступне: „Розчаруванням і болем все не обмежується. І. Франко змушує нас зазирнути в людське „підпілля”, у загадкові душевні безодні *в дусі Ф. Достоевського* (курсив наш — О.Р.)” [10, с. 228]. Проте в чому полягають ці перегуки і в чому криється „достоевщина” цієї повісті він не деталізує, окрім одного епізоду: Рафалович, дізнавшись, що Регіна є дружиною Стальського, переживає складне змішане почуття, в якому поєднується зловтіха із жалем, котре дослідник коментує цитатою із „Братів Карамазових” Ф. Достоевського: „Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей” [10, с. 228].

Перш ніж говорити про слід Достоевського у творчості Франка, варто зупинитися ще на одному важливому аспекті, без з'ясування якого подальша розвідка не матиме сенсу, а саме – як розуміти дефініції „*слід Достоевського*”, „*в дусі Достоевського*”, „*достоевщина*”.

Уперше цей вислів ужив Горький, закликаючи радянських письменників на боротьбу з „достоевщиною”, що не вкладалася у прокрустове ложе соцреалізму через свою надмірну увагу до внутрішнього світу героїв та використання психологізму. Згодом цю тезу, у дещо зміненій формі, про пережитки „трагічної достоевщини” повторив А. Луначарський [7, с. 429]. Тож за радянських часів „достоевщина” стала негативним маркером і вживалася як ярлик на позначення „шкідливих” літературних явищ. Очевидно, саме за такий „шкідливий надмір” психологізму повісті І. Франка „Перехресні стежки” радянське літературознавство приділяло дуже мало уваги.

Сьогодні, на щастя, ідеологічні ярлики відпали, тому дефініціями „достоевщина”, „слід / печать Достоевського” називають звернення до тем, мотивів, образів, притаманних творчості Ф. Достоевського – це занурення в підсвідомість, зображення гострих внутрішніх суперечностей і душевних переживань, психічної хворобливості, неврівноваженості, властивих його героям, перебування на межі, приреченість і страждання, тотальна безвихідь і пошук „світла в кінці тунелю” тощо.

Основна ідея Ф. Достоевського про те, що зло притаманне людині від самої природи, знаходить відгук у І. Франка. Але в нього вона трансформується й поєднується з ідеєю існування соціального зла: *зло породжується несправедливим суспільством*. І. Франко був соціалістом, і його погляди накладали свій відбиток на художню творчість. На противагу Ф. Достоевському, український письменник категорії „добра” і „зла” трактує в соціальному плані, хоча за глибиною розкриття життєвих драм героїв І. Франко не поступається російському класику. Автор „Перехресних стежок” зазирає у „загадкові душевні безодні”, показує людину в усій її складності й неоднозначності. Характери його героїв виписані з надзвичайною точністю в найдрібніших порухах душі. У повісті „Перехресні стежки” переживання героїв доведені до крайньої межі, зображено найвищу точку напруги, за якою вже неможливе психічно здорове існування людини. Обидва письменники поєднують гостру соціальну проблемність із глибоким психологізмом. Вони випробовують своїх героїв, ставлячи їх у межові ситуації, розкривають їхню сутність, провокуючи та зіштовхуючи з іншими людьми в незвичайних обставинах.

Безперечно, що свої теми вони брали не лише з уяви, а й від пережитого: Ф. Достоевський за участь у гуртку Петрашевців побував і на ешафоті, і на каторзі; І. Франко також ще замолоду зазнав переслідувань влади за свої переконання, що зруйнувало його особисте життя (плани на одруження з Ольгою Рошкевич), його неодноразово заарештовували, був позбавлений можливості працювати в університеті тощо.

У листі до А. Майкова Достоевський писав про себе: „А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная. Везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил” [2]. Ф. Достоевський багато взяв і від натури своєї, і від хвороби – епілепсії, яка виявила себе відразу після загибелі батька й переслідувала митця протягом усього життя. Зауважимо, що біографи Достоевського (зокрема І. Волгін [2]) були вражені перебігом його хвороби, яка всупереч своїй природі не руйнувала інтелект письменника, а, навпаки, загострювала його пам'ять і мислення, тобто його хвороба працювала на нього, на його талант, давши багатий матеріал для художніх зразків, неповторних образів (Князь Мишкін „Ідіот”, Смердяков „Брати Карамазови” та ін.). Ф. Достоевський зміг глибоко й точно, зсередини, відтворити всі симптоми розбитої „чорною хворобою” психіки героїв.

Епілептичний напад у літературному творі (як, зрештою, і все, що в ньому є) не вводиться випадково — це знак, що вказує на межову ситуацію, у якій опиняється герой, це захист його психіки від реальності, котру вже неможливо витримувати. Використовує цей прийом й І. Франко, наділяючи одного з героїв повісті „Перехресні стежки” — Барана — епілепсією. До слова, І. Франко теж був знайомий із цією хворобою не з книжок — його син Андрій страждав від нападів епілепсії.

Присутність у повісті Франка героя, хворого на епілепсію, — перша й, можливо, дещо поверхова алюзія на Достоевського. Образ Барана в композиційному плані стає додатковою цементувальною фігурою, що зв'язує дві сюжетні лінії в одну цілісну систему. Саме в цьому образі (окрім Рафаловича) перетинаються інтимна і громадянська лінії твору. Баран одночасно перебуває у двох вимірах – його особиста драма стає прелюдією й лейтмотивом для драми головних героїв Регіни і Євгенія, і водночас він є втіленням консервативних поглядів темного й забобонного народу, який неспроможний зрозуміти прогресивних ідей та альтруїстичних намірів Рафаловича. Селяни, не розуміючи своїх інтересів, не приймають пропозиції викупити собі панський луг і відкривають пану маршалку всі карти. Для них краще синиця в руці, аніж журавель у небі. Увесь абсурд і безмір невігластва простого народу прочитується в образі Барана, який легко піддається маніпуляціям єзуїта і сповнюється віри, що Рафалович „антихрист” і посланець диявола.

У той же час Баран прекрасно ладить зі Стальським, виконує його доручення, забуваючи всі кривди, які той йому заподіяв. У ставленні до Барана Стальський демонструє моральну ницість, цинізм і відверту зневагу, насміхаючись з його життєвої драми. До того ж саме він часто користувався легковажністю Баранової жінки, що й викликало в чоловіка на ґрунті ревності тяжку психічну хворобу, а згодом призвело до злочину – вбивства своєї дружини. Уникнути шибениці за цей злочин Барану допомогла та ж таки епілепсія, „бо, мовляв, забив у приступі епілептичного божевілля” [9, с. 36]. Невипадковим є й вибір прізвища – Баран – це натяк на темність, забобонність і невігластво простого народу.

За уважного прочитання в образі Барана можна побачити психологічного двійника самого Рафаловича – ту його половину, яка щиро й віддано кохає Регіну, леліє надію на щасливе подружнє життя, а потім, дізнавшись, що вона належить іншому, знищує в собі будь-які вияви цього почуття. Драма Барана в тому, що він також дуже віддано кохав свою жінку, був щиро прив'язаний до неї й не зміг перенести її зради. Цим автор порушує головну проблему любовної лінії твору – розвінчання ідеалу й накреслює один із варіантів розвитку душевної драми Євгенія: такою ж хворобливою могла б бути і його захисна реакція на втрату ілюзій. Але головний герой долає в собі цю слабкість, знаходячи порятунок у громадсько-політичній діяльності, поставивши служіння суспільству вище

над особистим. У тексті інтенція знищення Рафаловичем свого кохання реалізується в епізоді утоплення Бараном Регіни й загибеллю самого Барана. У такій розв'язці закодована ще й психотерапевтична функція тексту й для самого І. Франка, який в активному громадсько-політичному житті намагався здолати свою прив'язаність до Ольги Рошкевич.

Ще до зустрічі з Регіною Євгенію сниться віщий сон, у якому накреслено розв'язку – Регіну поглинає водяна могила, сон-марення, що моделює сюжет любовної лінії твору. Мотив сну (сну-марення, сну-пророцтва, сну-перестороги, сну-прозріння) є часто використовуваним прийомом у творах Ф. Достоевського. Згадаймо сон-пересторогу Раскольникову напередодні вбивства старої лихварки. Йому сниться знесилена шкапа, яку в розпалі шмагає п'яний мужик спочатку батою, потім оглоблю і вже добиває ломом. Це прообраз самого Раскольника, який хотів „одразу весь капітал мати” й загнав себе в безвихідь. Або його ж сон-прозріння наприкінці твору про трихіни, які вселялися в душі людей і робили їх божевільними [4]. В іншому творі Ф. Достоевського – „Сон смішної людини” – образ сну стає композиційним центром, текстоутворювальним, організуючим елементом (не випадково його винесено в заголовок), який сприяє очищенню та прозрінню головного героя і вносить кардинальні зміни в його життя.

Сон Рафаловича й наступні за ним події спонукають його на рішучий крок – він пропонує Регіні кинути все й податися на пошуки острова свого щастя, але він уже не в змозі змінити хід подій. Його сон є і пересторогою, і фатумом, якому все підкоряється.

Після розв'язки перед нами постає зовсім інший Рафалович. У ньому вже не живе його двійник, що кохає Регіну. Можна закидати авторові черствість, якою він наділяє героя в кінці твору, адже він навіть не поцікавився долею своєї коханої, не показано у творі також і його внутрішніх переживань та рефлексій з приводу її загибелі. Для нього існує лише одне – його справа служіння народові. У цьому також виявляє себе авторський задум письменника: переконати читачів (і себе в тім числі) у перевазі громадянського обов'язку над особистим життям.

Найбільш насиченим „достоевщиною” є образ Стальського. У ньому автор прагне дослідити глибину людського порока, потворність душі. На персонажів такого типу можна часто натрапити у творах Ф. Достоевського, який немов випробовує, до якої міри може дійти людська жорстокість у поєднанні із моральною ницістю й насолодою від переступу. Для цього Ф. Достоевський „позбавляє” їх проблем із законом, „винагороджуючи” їх безкарністю й тягарем совісті. В одних героїв бере гору мораль і совість (Раскольников), інші втрачають інтерес до життя (Ставрогін „Біси”) або закінчують суїцидом (Свидригайлов „Злочин і кара”) тощо. Усі ці пошуки можна звести до тези, вкладеної в уста Івана Карамазова: „Усе дозволено, якщо Бога немає” [3].

Франко виявляє солідарність із Достоевським, шукаючи відповіді на „останні питання” про природу зла в людині, і відповідає на нього образом Стальського – зло іманентно притаманне людині й в окремих випадках безпричинно оволодіває нею, адже „...задоволення завжди приємне, а дика й безмежна влада – хоча б і над мухою – це ж також своєрідна насолода. Людина – деспот від природи й любить бути мучителем” [2, с. 355]. Ця репліка головного героя з роману Ф. Достоевського „Гравець” може стати ключем до образу Стальського. Він не просто розбещений розпусник, „сладострасник”, але й садист. Про його садистські екзекуції над котом читач дізнається ще на початку твору зі спогадів Рафаловича. Тоді малий Геньо зі сльозами цілував руки Стальського, просячи відпустити kota. Але його вмовляння були марними. Цим епізодом автор не лише розкриває збочену сутність Стальського, але й виявляє людяну й чулу душу Євгенія, здатну на тонкі переживання, травмовану від зіткнення з грубою й невинною, незрозумілою жорстокістю: „Геневі ще довгий час щоночі причувалося жалібне м'явкання і котячий писк, мов плач малої дитини, він кидався крізь сон, кричав і плакав, а рано вставав змучений, з болем голови і закислими очима” [9, с. 12].

Згодом таким котом у мішку для Стальського виявиться Регіна. Не будемо тут наводити всіх тонкощів садистського знущання, моральних та фізичних тортур, яким він піддавав свою дружину протягом десяти років подружнього життя, але зазначимо, що образ Регіни також яскраво позначений „печаттю Достоевського”, створений у кращих його традиціях „скривджених та принижених”. У ньому присутні й безправність жінки через раннє сирітство, безвихідь і жертвовність (близько до Регіни стоять образи Авдотї Романівни та Соні Мармеладової з роману „Злочин і кара”). Є в образі Регіни й вияв протесту (багатолітнє мовчання), і бунт (в епізоді святкування десятиліття свого шлюбу та вбивства Стальського) тощо. Вона хвилює високим ідеалом і жіночою гідністю.

Регіна – це героїня, яка перебуває в межовій ситуації. Стан морального пригнічення ускладнюється ще й тим, що усе пережите не звалюється на неї водночас, як одномоментне переживання, а довго й невпинно, мов шашіль зсередини підточує її душу впродовж десяти років. Випробовуючи її, автор укладає в уста Рафаловича звабливу пропозицію – утекти з ним „за море” й влаштувати там своє особисте щастя: „Скажи слово, одно слово! Адже я знаю, що ти любиш мене...” [9, с. 137]. Утім Регіна відкидає цю пропозицію, що порушує кодекс честі жінки: „Пане, я шлюбна жінка... чесна жінка. Мені не випадає слухати таких промов. Бувайте здорові!” [9, с. 138]. Євгеній Рафалович, роблячи цю пропозицію, і сам перебуває у стані емоційної напруги, зворушення й розчарування у своїй громадській роботі.

Кульмінація вияву їхніх почуттів навмисне розведена автором по різних епізодах: спочатку Євгеній готовий на все заради коханої (розд. XXVI), а вже згодом Регіна, доведена до відчаю Стальським, який,

знущаючись, пропонує їй знехтувати своєю честю („Я розрішаю тебе від усіх моральних зобов'язань, даю тобі повну свободу, навіть прошу тебе: не в'яжися нічим, слухай голосу свого серця!” [9, с. 295]), зважується на вчинок, після якого, у її системі цінностей, повернення назад уже неможливе: вона приходить до Рафаловича, щоб або залишитися в нього, або вмерти: „Те, що діється день у день, раз у раз, те вже перейшло міру мого терпцю. ... Мені лишилося або одурити, або самій собі смерть заподіяти, або...” [9, с. 306]. Подібні „хитання маятника”, доведення героїв до межі їхніх можливостей властиві й Ф. Достоевському. Приміром, Настасья Пилипівна із роману „Ідіот” увесь час балансує між двома антагонічними світами, що й спричиняє її трагічну загибель. За межею поняття „чесна жінка” перебуває Соня Мармеладова з роману „Злочин і кара”, проте вона зберігає свою моральну чистоту, і це рятує її.

В одному з епізодів Регіна вигукує: „Боже! Боже! Не дай мені вдурити!” [9, с. 295]. Ця теза повторюється в різних формулюваннях із різним звучанням протягом твору й стає ключем до образу Регіни. Героїня зазнає крайнього приниження, переживає розчарування в коханні, й опиняється в глухому куті, в який загнав її Стальський цинічною й витонченою езекуцією. Від усього пережитого вона опиняється у стані психічного зламу. Марення Регіни переходять у нав'язливу ідею, що призводить до трагічної розв'язки.

Епізод убивства Стальського є показовим для зіставлення з Ф. Достоевським, герої якого часто ведуть внутрішні діалоги, їм учуються голоси або інший голос героя з'являється в уособленій іпостасі (наприклад, діалог Івана Карамазова з чортом [3]). Роздвоєння особистості, розщеплення свідомості, багатоголосся всередині героя, що межує із шизофренією, найчастіше використовується Ф. Достоевським як прийом зображення поліфонічного героя.

Прийом уведення іншого голосу, невидимого внутрішнього Мефістофеля, що спонукає Регіну до вбивства, використовує й І. Франко – її на злочин підбиває *якась* сила: «„А й справді, чи буде трепотатися?” – повторив той самий *чужий страшний голос* (курсив наш – О.Р.), і вона знов стрепенулася і озирнулася, але коло неї не було нікого. Вона напружила слух... і зрозуміла, що сей голос говорив у *нутрі* (курсив наш – О.Р.) її душі, на дні серця. Вона перелякалася страшенно, бо чула, що там усередині устає якась нова грізна сила, незалежна від її волі, сильніша від неї» [9, с. 335]. З цієї цитати можна переконатися, що автор використовує прийом багатоголосся для створення образу роздвоєної особистості.

Подібне підкорення чужій волі лежить в основі вчинку Раскольников: „Усім своїм єством <Раскольников> відчув раптом, що немає в нього більше ні свободи, ні волі й що все вже вирішено остаточно... немов би *хтось* (курсив наш – О.Р.) узяв його за руку й потягнув за собою невідворотно, сліпо, з надприродною силою і без заперечень...” [4, с. 56–63].

Відгомін вищезгаданого роману „Злочин і кара” відчутно виявляється в повісті І. Франка й при виборі напівбожевільними вбивцями знаряддя скоєння злочину – сікач (кухонна сокирка) Регіни, котрий вона аж по тупий край заганяє у тім'я Стальському, є ремінісценцією на сокиру, якою Раскольніков розкрівав голову старої лихварки та її сестри.

Як бачимо, предметом уваги обох письменників є смерть. Причому не сама смерть як природний фізіологічний процес, а смерть як кризове явище, як переломний момент у житті героя, часто зображувана очима вбивці. Художньому світу Достоєвського притаманна насильницька смерть (убивства, самогубства, божевілля та потьмарення свідомості, які спричиняють смерть), що ставить героя в межову ситуацію, викриває нелюдські умови, які штовхають на злочин, характерне напівбожевільне марення, що передує вбивству, і душевний стан убивці після скоєння злочину.

Саме до такого осмислення смерті в душі Достоєвського звертається І. Франко. Удамося до статистики трагічних і насильницьких смертей у повісті „Перехресні стежки”: убивство Бараном своєї жінки, убивство Шварцом і Шнадельським Вагмана, убивство Регіною Стальського, утоплення Бараном Регіни, божевільна смерть Барана, самогубство Шнадельського (повісився у своїй камері, очікуючи на вирок), якщо до цього додати смерть вісьмох дітей, отруєних смертельною вакциною гангрени, на похорон яких випадково потрапляє Рафалович, то отримаємо 14 трагічних смертей. Для порівняння, в романі Ф. Достоєвського „Біси” – 13 смертей: 7 убивств, 3 самогубства, 3 людини померли власною смертю під впливом „бісів” [5].

Отже, в обох авторів мають місце трагічні злочини, самогубства, божевілля, убивства з розкриттям усіх морально-психологічних і патологічних наслідків від скоєного. Автори невтомно експериментують над психікою своїх героїв, змушуючи їх падати в безодню душевної потворності, витримувати й чинити нелюдську наругу над собою і своїми жертвами. У своїх творах вони ставлять проблеми: чи зможе людина бути людиною, де межа пороку, як жити після цього, пробуджують совість, нагадують про моральну відповідальність, спонукають людину до самопізнання та взаєморозуміння.

Отже, здійснена спроба компаративного аналізу повісті І. Франка в зіставленні з творчістю Ф. Достоєвського уможливило зробити висновки, що творчість обох письменників єднає:

- характерна риса світогляду – екзистенціальність, що виявляється у вмінні показувати вирішальні вчинки героїв, давати відповіді на „останні питання”, казати „останні слова”, в яких полягає вся сутність людини;
- морально-психологічне експериментування із психікою героїв, майстерність у відтворенні *межових станів*;
- увага до глибин свідомості й підсвідомості, людського „підпілля”,

безодні душевних пороків;

- зображення ненормальних психічних станів людини – безумства, божевілля, марення, психічні хвороби (епілепсія), роздвоєння особистості, сновидіння, скандали, ексцентрична поведінка героїв тощо;

- звернення до теми трагічної насильницької смерті як кризового явища в житті героїв;

- нагадування людині про моральну відповідальність, спонука до самопізнання й взаєморозуміння.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 472 с.
2. Волгин Игорь. Долг, равный жизни: [предисл.] / Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок. – М.: Правда, 1985. – 480 с.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: [Роман в 4-х ч. с эпилогом]. – М.: Ассоциация „Книга. Просвещение. Милосердие”, 1997. – 700 с.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: [Роман в 6 ч. с эпилогом]. – Харьков: Изд-во Харьк. ун-та, 1983. – 480 с.
5. Достоевский Ф.М. Бесы: [Роман в 3-х ч.]. – К.: БМП „Боисфен”, 1994. – 640 с.
6. Ільницький М. Поєдинок із собою: Проблема двійництва в „Поєдинку” І. Франка та „Двійнику” Ф. Достоевського // Слово і час, 2006. – № 8. – С. 18–27.
7. Луначарский А.В. О многоголосности Достоевского // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: Гослитиздат, 1956. – С.403–429.
8. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Вступ. статья Р.Гальцевой и И.Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
9. Франко І.Я. Перехресні стежки: [Повість]. К.: Дніпро, 1983. – 367 с.
10. Франко І.Я. Перехресні стежки: [Повість] / Шкільна версія аналізу повісті В. Панченка; Конспекти уроків Л. Зубак. Кіровоград: Степова Еллада, 2000. – 256 с.
11. Франко І.Я. Лев Толстой // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 1981. – Т.: 28. – С. 223–250.
12. Франко І.Я. Література російська XIX віку // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / М.Г.Жулинський та ін. – К.: Наукова думка, 2008. – Т.: 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876–1895 / редактор тому Є.К.Нахлік. – 832 с.

ВІДОМОСТІ АВТОРА

Ратушняк Олександр Михайлович – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми інтерпретації літературних явищ; компаративістика; методичні проблеми навчання української літератури.

**ЛАТИНОМОВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МИТЕЦЬ
І МИСЛИТЕЛЬ ЮРІЙ ДРОГОБИЧ ТА
ЛАТИНОМОВНИЙ БІЛОРУСЬКИЙ ПРОСВІТИТЕЛЬ
ФРАНЦИСК СКОРИНА: ФЕНОМЕН ЄДНОСТІ
СВІДОМОСТІ Й ТЕКСТУ (МІРКУВАННЯ ПРО ДЕКІЛЬКА
ЗНАКОВИХ ПАРАЛЕЛЕЙ У СЕМІОПРОСТОРІ
РЕНЕСАНСУ ТА БАРОКО)**

Олена СИТЬКО (Одеса)

У пропонованій статті досліджується проблема компаративного зіставлення спадщини українського та білоруського середньовічно-барокових латиномовних мислителів і митців – Юрія Дрогобича та Франциска Скорини – творців ціннісних парадигм італійського й загальноєвропейського Ренесансу.

Ключові слова: ренесанс, бароко, латиномовна творчість, духовність, універсальність.

The problem of comparative comparison of Ukrainian and Byelorussian Middle Ages Baroque Latin speaker thinkers and artists heritage – Yuriy Drogobych and Frantsysko Skoryna are the creators of valuable paradigms of Italian and All-European Renaissance is being investigated in this article.

Key words: renaissance, baroque, Latin creativity, spirituality, universality.

Дискусії про українську новолатинську літературу, а ширше – про латиномовну вітчизняну культуру й словесність тривають не одне століття. Є незаперечною істина: мова – це дзеркало душі й свідомості народу, дзеркало його мислення, адже саме в мові завжди з повнотою відбиваються всі провідні характеристики національного буття, усі його наріжні чинники. Отже, цілком логічно, що найбільш придатною для оприявлення цих факторів українського мислення в контекстах різних епох є мова народна, мова українська. Це й справді так, якщо взяти до уваги той факт, що всі найкращі праці й художні твори, принаймні, минулих трьох, а до них, з варіаційними змінами у способах вираження, й інших століть були написані українською мовою – мовою народу, що має багатомільйонний обшир мовців і в минулому, і в сьогоденні, і в майбутньому.

Водночас не можна ігнорувати й те, що мова будь-якого європейського народу в епоху Середньовіччя та Бароко – це мова його інтелектуально освічених верств, еліти, яка була і є такою за самим своїм духом, за прагненням говорити не лише до свого народу, але й «urbi et orbi», говорити зрозумілою іншим народам мовою про народ власний, зберігаючи у своєму іншомовному мовленні ключові образні й семіотичні константи національного мислення. Така мова була цілком адекватною до прагнення донести духовно-інтелектуальний універсум України й українського буття до світу. Вона була універсальною мовою інтелектуальної еліти. Цією мовою і в епоху Пізнього Середньовіччя та Бароко і в подальші часи є латина.

Українські мислителі доби українського раннього Бароко за допомогою латини як універсального чинника смислового єднання були нерозривно пов'язаними з добою європейського Відродження. Власне, йдеться про особливу духовно-ментальну єдність, згідно з якою реалізація провідних домінант українського мислення була можливою за посередництва латини, а отже – визначеною нею як універсальною мовою провідних європейських духовно-інтелектуальних верств особливого типу реалізації української ментальності не тільки в межах національного семіопростору, а й у межах усього обширу культур, позначених причетністю до латиномовного універсуму. Так само для поширення знань про світ і світову культуру серед власного народу українськими просвітителами цієї епохи використовувалася латинська мова – універсальне джерело знань не лише про власне латиномовну культурну спадщину, створену іншими народами, а і як джерело знань про явища, котрі були створені іншими мовами, але саме завдяки латиномовним перекладам здобули своє поширення й рецепцію в інших культурах, найбільш освічені репрезентанти яких знали латину.

Слід окремо зазначити, що така ситуація була характерною не тільки для українських ренесансних мислителів, а й для близьких нам за типом національного буття творців білоруського Бароко. Таких, наприклад, як геніальний Франциск Скорина, котрий будучи фундатором багатьох напрямів освітньо-культурної діяльності в Білорусі, мав, як загальновідомо, прекрасну освіту, здобуту в кращих університетах Європи, блискуче володіючи як рідною, білоруською мовою, так і латиною. Як зазначає дослідник феномена Ф. Скорини У. Агієвіч, характеризуючи саму сутність доволі складної епохи Відродження: «В епоху Ренесансу, коли релігія, мистецтво й наука вступили між собою в драматичний конфлікт, у часи зламу та навіть руйнування традицій, з'явилася нова постать..., яка стала ... антиподом цієї тенденції. Постає феномен генію Скорини, який... всупереч поклику часу не розводить у різні боки основні форми громадської свідомості, а ставить собі за мету з'єднати їхні універсальні цінності, показати глибинну, сутнісну єдність людської духовності» [1, с. 314].

Без заперечення майже тотожну висловленій білоруським ученим аксіологічну характеристику можна подати й іншому визначному репрезентанту ренесансно-барокової епохи – Юрію Дрогобичу, який, хоча й жив дещо раніше, ніж Ф. Скорина, але так само як і білоруський книгодрукар та просвітитель, був доктором філософії та доктором медицини. Життя Ю. Дрогобича, як і певні етапи життя Ф. Скорини, також було тісно пов'язаним не лише з латиномовним дискурсом, а й з Італією, де він реалізував свій таланти просвітителя, педагога, ученого, митця. Його творчий універсум так само, як й універсум Ф. Скорини, був позначеним любов'ю до книги – одного з вершинних надбань світової культури. Юрій Дрогобич, його духовно-інтелектуальний універсум повною мірою

відповідає окресленій вище типології оприсутнення української середньовічно-барокової особистості в ренесансному світі. Таке оприсутнення ще й досі не вивчене достатньою мірою, то ж ця обставина безпосередньо вказує на *актуальність* предмета дослідження цієї студії.

Важливим при здійсненні аналітично-компаративного вивчення феноменів Юрія Дрогобича та Франциска Скорини видається й акцент на особливій триєдності, яка містить у собі себе універсальність барокової особистості, універсальність знання, що отримує ця особистість, розвиваючись у різних, часто, на перший погляд, дуже віддалених одна від одної сферах гуманітарного й негуманітарного знання, та, власне, універсальності латинської мови, за допомогою якої самореалізується в значному за обсягом інтелектуальному просторі ця особистість, і поширюються всі види здобутого нею знання. Як зазначає в передмові до першого оригінального видання творів Ю. Дрогобича в незалежній Україні професор В. Вандишев: «Період європейської історії, у якому Юрію Дрогобичу довелося жити, навчатися та навчати інших – це разюча епоха. Саме тоді, як ніколи до того й ніколи по тому, у центрі філософсько-моральних пошуків перебували проблеми свободи, долі та доленосності... Юрій Дрогобич писав 1490 р.: «Астрологія не відрізняється від інших наук, якщо не бере на себе відповідальність за життєвий досвід, розглядаючи його просто так, як випадковий збіг обставин» [2, с. 3].

До вищеокресленої тріади універсальності вияву творчої свідомості та її мовного вираження слід додати ще й проблематику, пов'язану з мораллю, з філософськими питаннями свободи, відповідальності за набутий життєвий досвід, пов'язані з ними проблеми долі та доленосності, їхнього наукового передбачення тощо. Можна твердити, що саме це ціннісне проблемне коло й становить базис, свого роду точку відліку творчого пошуку в багатогранній діяльності таких феноменальних особистостей, як Ф. Скорина та Ю. Дрогобич.

У цьому контексті дозволимо собі зупинитися на кількох ключових диспозиціях процитованого вище твердження В. Вандишева. Безсумнівним є те, що визначення доби українського Бароко та прямо суголосного з нею європейського Ренесансу як «разючої епохи» в розвиткові всіх, без винятку, європейських країн є істинним. Так само очевидним є те, що універсальність постаті Юрія Дрогобича, утім, так само, як й універсальність феномена білоруського просвітителя Франциска Скорини, полягає не в останню чергу й у тому, що їм обом, хоча й з різною специфікою, довелося не лише одночасно в буттєвому вимірові перебувати як феноменальна особистість у межах таких складних епох як Ренесанс та Бароко, але й, що принципово важливо, якщо брати до уваги глибинне вивчення сутності як феномена Юрія Дрогобича, так і феномена Франциска Скорини, навчати інших за неодмінної умови при цьому весь час зростати самому, весь час навчатися в інших.

У цьому положенні міститься ще одна суттєва ознака універсальності постатей українського та білоруського бароково-ренесансних митців-мислителів, які прагнули відповідати не тільки вимогам часу, а й вимогам перспективи, прагнули випереджати інтелектуальний рух навіть таких багатозначних у всіх аспектах поняття епох як україно-білоруське Бароко та італійський (а у випадку Скорини – ще й чеський) Ренесанс. Епох, у які їм довелося не лише жити й працювати, а й створювати їх власною присутністю. У. Агієвіч зазначає, характеризуючи таку провідну рису присутності Ф. Скорини в білоруському трансцендентному смисловому просторі «минулого-сьогодення-майбутнього»: «Концепція людини Скорини стверджувалася ним практично своїм власним прикладом, теоретичним визнанням цінностей духу людини «простої», «посполитої», якій він безбоязно вручив Слово Боже й закликав: «Є Слово! Люди! Мисліть!». Наш просвітитель перекладами Біблії скерував корабель духу для білоруського народу» [1, с. 315].

Є принципово важливими для розуміння спільних рис феноменів Юрія Дрогобича та Франциска Скорини принаймні декілька з відзначених білоруським ученим диспозицій. Першою з них слід уважати якщо не тотожне, то, великою мірою, дуже схоже розуміння обома митцями-мислителями та просвітителями власного життя й діяльності як прикладу для інших. Це було характерним для українського та білоруського світорозуміння доби Пізнього Середньовіччя та Бароко. Так само спільним у світогляді обох учених було й те, як вони розуміли «просту, посполиту» людину, саме її вважаючи й практичними справами підтверджуючи це, метою своєї універсальної в гуманітарному сенсі діяльності. Таке розуміння людини ще не було повною мірою характерним для італійського Ренесансу, але воно вже було відчутним в україно-білоруському культурному й художньо-літературному дискурсі, у шедеврах полемічної словесності. Зокрема, у дещо пізніших посланнях Івана Вишенського, корий також, як і Франциск Скорина, вважав, що Слово Боже, його розуміння й трактування можна довірити «люду простому, ремісному». Але якщо цей постулат є правильним, то зрозуміло є, наприклад, причина широкої аудиторії прогностик Юрія Дрогобича, адже будь-яке знання (від сакрального до наукового) є підвладним розумінню «посполитою людиною».

У такому ціннісному контексті заклик Ф. Скорини «Люди! Мисліть!» є не тільки суголосним бароковому й ренесансному поступу, його сутнісному наповненню, не лише походить від розуміння того, що коли Бог дав людині право й здатність думати, то вона просто не може ігнорувати це право й цю здатність, а й видається актуальним завжди. Саме від цього крилатого висловлювання й походить літературна, науково-просвітницька (а у випадку Ф. Скорини – ще й широка книговидавнича) діяльність українського та білоруського діячів.

Слід звернути увагу й на те, що такий досвід обох мислителів був не лише універсальним, а й іманентно унікальним у деяких важливих аспектах їхньої справді енциклопедичної, задовго до відомих всім французьких просвітителів XVIII століття явленої світові й людям, діяльності. До близької й далекої перспективи звертався, активно займаючись перекладанням Святого Письма (з латини та інших мов), поширенням його через активне книгодрукування білоруський геній. На тотожну рису, тобто на визначально-іманентну спрямованість до близької й далекої перспективи, у контексті вивчення вже феномена українського просвітителя звертає увагу В. Вандишев, акцентуючи, зокрема, на особливостях прогностики Юрія Дрогобича, досліджуючи прагнення мислителя ідеєю та словом випередити час. Саме цим відчутим у серці покликанням, переведеним по тому автором у науково-логічну площину, і може пояснюватися осмислення Ю. Дрогобичем філософських проблем та ймовірних обріїв буття епохи, якими виступали «свобода, доля, доленосність». Цей семіотичний дискурс є актуальним і в наш час, адже становить, як ми вже зазначали, трансцендентну основу будь-якого пошуку істини, у якому смислового річищі він би не розгортався.

У даному контексті слід зазначити, що важливим чинником осмислення національного й загальнокультурного впливу феноменальної постаті Ю. Дрогобича як репрезентанта українського Бароко в добу європейського Ренесансу на тогочасну культурну ситуацію було також його прагнення й уміння створити особливий тип духовної особистості. До цього ж до формування такого особливого типу нової особистості прагнув у своїй діяльності й білоруський просвітитель. Це мав бути тип такої особистості, яка б не лише перебувала в історичній реальності тогочасної Європи, Італії зосібна, не лише засвоювала б культурні надбання західних європейців, а й повсякчас змінювала б сам обшир власного перебування, а отже, змінювала б обшир свого навчительства й навчання, надаючи йому нових векторів розвитку, нових значень, які були б новими саме для цієї західноєвропейської культурної ситуації, але, насправді, були б знаками оприсутнення в ній рідної Ю. Дрогобичу та іншим східнослов'янським просвітителям культури, традицій, знаками самого типу світорозуміння людини у світі, характерного для українського та білоруського мислителів – творців італійського Ренесансу. Універсальною мовою для повномірного втілення такого масштабного проекту знову ж таки виступала латина.

З цього приводу У. Агієвіч зазначає, коментуючи думку швейцарського філософа культури Якуба Буркхарда: «У Середньовіччі людська свідомість... спала чи, принаймні, дрімала під спільною ковдрою... Людина усвідомлювала себе тільки як частинку певної раси, народу, групки, сім'ї» [1, с. 314]. Однак намаганнями таких велетів духу, як наш земляк, не тільки в Італії, але й у східнослов'янському світі «ця ковдра була скинута, людина усвідомила сама себе й зробилася духовною

індивідуальністю» [1, с. 314]. Отже, зміна культурно-семіотичної ситуації в добу Ренесансу відбулася під впливом таких постатей, як Ф. Скорина та Ю. Дрогобич ще й тому, що ними було привнесено прагнення підняти особистість на рівень, де задовольнятимуться всі її духовні та інтелектуальні потреби, де вона відчуватиме себе не дрібною дещицею якихось глобальних процесів, а самодостатньою особою, творінням Божим.

Саме на прямому зв'язку між реалізацією людини як духовної особистості й усвідомленням себе як творіння Бога наголошує в «Прогностичному судженні про 1478 рік» Ю. Дрогобич. У XV частині цього твору він стверджує: «Благочестиві люди в цьому році, священнослужителі, відлюдники, ченці весною не добре будуть почуватися..., будуть мати перешкоди й в'ялість. *Так буде тому, що хтось не виконує своїх правил.* Також... хочуть позбавитися від цих правил..., тому будуть мати суперечності, розлад і розкол у всіх їхніх справах» (курсив наш. – О. С.) [3, с. 108]. Такий смисловий наголос, що його робить Ю. Дрогобич, цілком відповідає українській християнській традиції розуміння людини у світі й згодом уже потужно звучатиму в повчаннях іншого вітчизняного мислителя й письменника – автора славетної «Книжки» – Івана Вишенського в його гнівних застереженнях, звернутих до сучасного духовного просвітителя чернецтва, а також у писаннях чи не всіх творців полемічної літератури XVI–XVII ст.

Утім, для обох, українського та білоруського мислителів збільшувана роль християнського чинника як потужної морально-смислової універсалії наукової, просвітницької та літературно-художньої діяльності міститься в особливій площині, яку У. Агієвич окреслює так: «Ідею, що її постулює мислитель, можна передати наступним чином: відхід від досконалого наукового розуміння реалій віри та життя призводить до розходжень і догматичної полеміки. З розуміння цього положення й походить необхідність знань, науки, мудрості до оволодіння якими усіма людьми й прагнув просвітитель, адже глибоко усвідомив як «слово избавлення и царство небесное провещевати». Він уславлював Богом даний розум...» [1, с. 79].

Окреслені положення засвідчують ще одну важливу точку духовно-світоглядного перетину ідейного світу текстів Ю. Дрогобича та Ф. Скорини. Йдеться, передусім, про усвідомлення необхідності розширення смислової сфери знань, науки, мудрості як духовного, Богом, а не людьми визначеного феномена цивілізаційного буття. Як і Ю. Дрогобич, Ф. Скорина прагнув до богомислення (Л. Ушкалов), тобто до особливого типу духовного й світського мислення з Богом, з вірою в Нього. Саме звідси й походить прагнення й українського й білоруського просвітителів поширення знань між усіма (незалежно від соціального стану) людьми, адже всім, без винятку, людям Бог дарував право на наближення через здобуття знань, через просвіту, книгу, через навчання до найвищих

сакральних істин. Уславлення «Богом даного розуму» так само, як й оприлюднення результатів наукового й духовного пошуку в цій царині, провадилося, як відомо, в бароково-ренесансну культурно-історичну добу за посередництвом універсальної для білорусів, українців, чехів, італійців та інших народів зі сходу та заходу Європи мови – латини.

Особлива духовна місія українських та білоруських просвітителів у становленні латиномовної культури східноєвропейського Бароко та західноєвропейського Ренесансу, і, зокрема, науки як його вагової складової частини прояснюється У. Агієвичем так: «Рефлексія глобалізації життя, поєднання християнського гуманізму з трансцендентністю задається та ґрунтується на стійкій християнській традиції, освітленій наукою як компліментарним принципом, тобто принципом доповнювальності..., внаслідок якого неможливе окреме існування істин віри та істин науки, неможливо усунути синергію поміж ними. Скорина інтегрує науку в національну культуру, апелюючи до громадськості зробити цей принцип елементом етики та політики» [1, с. 315].

Саме такі риси спостерігаємо ми й у науковій спадщині Ю. Дрогобича, який понад усе в своїх прогностичних оцінках прагнув до досягнення особливого за своїм характером органічного синтезу віри й науки. Синтезу, де віра відігравала б визначальну роль, а наука розширювала б та удосконалювала смислове поле реалізації сакральних ідей, творила б нові смислові та дослідницько-пошукові універсуми для такої реалізації. Така світоглядна стратегія, утілювана й у науково-логічному категоріальному апараті, й у художніх образах, що їх створювали український та білоруський просвітителі, потужно позначалася не лише на ренесансній ситуації в Італії, в якій вони творили, але й органічно екстраполювалася в смисловий дискурс українського та білоруського Бароко.

Слід зауважити, що процес інтеграції науки в національну культуру (а тут може йтися й про національні культури багатьох європейських країн) так само відбувався через посередництво латини як загальновизнаної мови науки й освіти, а отже, як універсального способу поширення наукового знання. У цьому контексті привертає увагу ще одна важлива обставина. Мовиться про спробу Ф. Скорини інтегрувати етичні принципи християнського гуманізму в суспільну етику та політичні процеси. Це ж саме прагнення ми спостерігаємо й у науковій та літературній діяльності Ю. Дрогобича. Зокрема, у частині XVII «Прогностичного судження про 1478 рік», частині, що має досить знакову назву «Про становище та загальну користь для всього простого народу» український просвітитель зазначає: «Становище Місяця в превенціонале... приносить чистоту, веселість, бажання, а найгіршим (людям) – похмурість... Нехай ... народ... живе обережно впродовж цілого року, щоби судової тяганини, суперечок, непокори та шкідливих розколів уникнути та підступності з боку багатьох» [3, с. 109]. Є очевидним прагнення Ю. Дрогобича поєднати астрологічні

прогнози як особливий вид наукової діяльності того часу з морально-етичними настановами, зверненими до широких верств суспільства. Суголосними прагненням Ф. Скорини в цитованому твердженні Ю. Дрогобича є й думки стосовно дотримання громадянством «обережності» (у цьому разі, вочевидь, йдеться про необхідність законослухняності), щоб не спричинити появи негативних наслідків. Християнський гуманізм, що органічно синтезується у спадщині Ф. Скорини з трансцендентністю, має своє оригінальне втілення й у текстах прогностичних оцінок Ю. Дрогобича. Український мислитель не випадково наголошує на скерованості в майбутнє всіх своїх головних творів, бачить і передчуває їхню зрослу роль у розвитку науки, етики, політики, важливу – у сприйнятті його ідей серед різних верств як східноєвропейського, так і західноєвропейського громадянства.

Професор В. Вандишев не дарма наголошує на тому, що «на тлі багатьох подій культурного та політичного життя Європи XV століття його (Ю. Дрогобича) прогностики не загубилися. Їх переписували, колекціонували, коментували і вже після відходу доктора філософії та медицини з життя. Сьогодні дослідники пишуть про сім відомих праць Дрогобича» [2, с. 3]. Прогностики Ю. Дрогобича, отже, відповідають сутнісно важливому принципу не простого апелювання до громадськості, а апелюванню перспективно-формульованому. Те, що й по смерті вченого його прогнози «переписували, коментували» та колекціонували (уже в самому цьому факті відбивається чітке розуміння європейським суспільством неперехитності створеного для нього латиною українським мислителем) засвідчує, що в його писаннях було багато суголосного до іманентних сподівань різних верств громадянства подальших не тільки ренесансної або барокової епох.

Міркуючи над достатньо новим компаративним осмисленням феноменальних постатей українського просвітителя, ученого, ректора Болонського університету Юрія Дрогобича та білоруського просвітителя, книгодрукаря, вченого, філософа Франциска Скорини можна дійти наступних висновків. Український та білоруський способи пізньосередньовічно-барокового мислення, способи духовного досягнення реальності та її перспектив ґрунтується на розумінні будь-якої людської діяльності, а особливо ж діяльності наукової, освітньої, друкарської, літературно-художньої як унікального за своїм характером акту причетності до сакрального начала. Отже, латинська мова як одна із загальноновизнаних сакральних мов світу має в цьому контексті першорядне значення.

Так само важливим для осмислення компаративної паралелі між феноменами Ф. Скорини та Ю. Дрогобича є їхнє розуміння важливої ролі власної напруженої та продуктивної праці заради зміни (від античного політеїзму) ключових парадигм ренесансного мислення в бік духовно-сміслової реальності білорусько-українського Бароко. Визнання обох,

білоруського та українського мислителів, саме як творців західноєвропейського Ренесансу переконливо свідчить про те, що ці зусилля не змарнувалися. Не менш важливою точкою поєднання ідейного й текстуального світу обох митців-мислителів є й те, що й Ф. Скорина, і Ю. Дрогобич прагнули досягнути майбутнє та формувати його. Щоправда, кожен у свій спосіб орієнтується при цьому на власне бачення розбудови майбутнього. Якщо для білоруського просвітителя й мислителя книговидавничі, книгодрукарські напрями діяльності (у тому числі, а можливо, і насамперед, переклад з латини Святого Письма) залишалися пріоритетними, то для Ю. Дрогобича таким пріоритетним напрямом були скеровані до усіх верств населення (від Папи Римського, кому він адресував свої прогнози, і до усіх верств суспільства) прогностичні оцінки соціально-історичної ситуації з елементами філософсько-психологічної характеристики певних верств і соціальних станів, їхньої ймовірної поведінки в тих чи інших умовах.

Проте така, на перший погляд, різноспрямованість творчого пошуку українського та білоруського мислителів насправді мала одну спільну мету – одночасне утвердження християнсько-гуманістичних ідей в Україні та у світі, у близькому й далекому майбутньому, розширення завдяки глибинній інтерференції, східноєвропейського барокового та західноєвропейського ренесансного культурних дискурсів у межах спільного європейського культурного простору, зміну самої парадигми мислення європейців: від реально або ймовірно войовничої щодо Іншого (а таким Іншим для Східної Європи був західноєвропейський Ренесанс, а для Західної – відповідно – білорусько-українське Бароко) до культурно-доповнювальної, зацікавленої в Іншому, зацікавленої в осмисленні його феномена як у невичерпному джерелі власного духовно-інтелектуального зростання. Для батьківщини західноєвропейського Ренесансу – Італії – і Ю. Дрогобич, і Ф. Скорина також були Іншими, а отже, знаковим є вже сам феноменальний факт того, що їм вдалося змінити європейську культурну ситуацію завдяки привнесенню в неї духовно-інтелектуального досвіду їхніх рідних країн. Таке привнесення відбулося через посередництво універсальної мови висловлення ними власної думки, адресованої до «міста і світу». Цією мовою була латина.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Агієвіч У. Імя і справа Скарыны. У чьіх руках спадчына. – Мінськ: Беларуская навука, 2002. – 319 с.
2. Вандишев В. Предисловие // Ю. Дрогобыч. Годы и пророчества. – Харків: Факт, 2002. – С. 3–10.
3. Дрогобыч Ю. Прогностическое суждение о 1478 годе // Ю. Дрогобыч. Годы и пророчества. – Харків: Факт, 2002. – С. 98–119.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ситько Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Одеського державного університету внутрішніх справ.

Наукові інтереси: література Середньовіччя, Ренесансу та Бароко, творчість латиномовних письменників.

НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ УНІВЕРСУМІ ПОЕТИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО

Лілія СУСОЛ (Одеса)

У статті досліджується проблемний зріз, пов'язаний із вивченням мультикультурної, іманентно необарокової за своїм світоглядним та поетичним наповненням, поетики творчості Ліни Костенко. Акцентовується на поєднанні в художньому універсумі дихотомії «автор-герой» міфологічного начала й творення особливої історіософської реальності, характерною для необарокової традиції вітчизняної словесності ХХ ст.

Ключові слова: мультикультурний, необароко, феномен, смисл, поетика.

The problematic cutting connected with studying multicultural, immanent neo-baroque for its world outlook and poetical contents Lina Kostenko's poetics is being investigated in this article. It is accentuated on the combinations in artistic universum dichotomy «author-hero» the mythological beginning and creation specific historiosophs'ka realization characterizing native neo-baroque literary tradition of the XXth century.

Key words; multicultural, neobaroque, phenomenon, meaning, poetics.

Сучасна гуманітаристика в художньому світі Ліни Костенко виявила безліч тенденцій, що піддаються нині прискіпливому дослідницькому аналізу, вивчаються в багатьох аспектах рецептивного сприйняття й осмислення світогляду та поетики, здається, найбільшого із сучасних національних поетів. Феномен Ліни Костенко в загальнокультурному плані в українській цивілізаційній одиниці тривалий час масштабно й прискіпливо вивчається не лише літературознавцями (праці С. Барабаш [1], В. Брюховецького [3], Г. Клочека [8], А. Макарова [9], В. Панченка [10], Т. Салиги [12]), мовознавцями (дослідження Ю. Карпенка [5], Л. Краснової [7]), філософами й культурологами (студії М. Поповича [11], Є. Сверстюка [13]), а й становить константу розвитку української культури та літератури як її визначальної ціннісно-сислової одиниці в непростих умовах постмодерного національно-культурного становлення.

Ліна Костенко вже давно «більше, ніж поет». Вона як постать національної словесності й культури визначає своєю творчістю специфіку національної української ідентичності в мінливих умовах сьогодення. Однією з характеристик її феномена ми можемо назвати його дивовижну актуальність. Вона була сучасною в особливій атмосфері доби відлиги. Її справедливо вважають еталоном етики та поетики «шістдесятництва». У глуху пору брежнєвських арештів та репресій проти одностайців вона була в особливій за характером і властивостями «внутрішній» (хоча стосовно вживання цього терміна щодо феномена Ліни Костенко існують певні

застереження) еміграції, яка позначалася особливою духовно-інтелектуальною відсутністю в чужій культурно-історичній добі при одночасній буттєвій присутності в УРСР. Така відсутність була для багатьох морально-етичним орієнтиром, способом зберегти себе від руйнації, не дозволити сірій добі позбавити яскраву творчу особистість своєї унікальності. І, зрештою, в епоху перебудови та звільнення від «снігу лютої зими» [6, с. 2]. Ліна Костенко своєю власною присутністю визначає вектор духовно-інтелектуального пошуку, основні пріоритети руху нації після здобуття незалежності.

На недавньому ювілеєві Ліна Костенко підкреслила, що важкі часи для України – її часи. Певне ж у тому сенсі, у якому казали це лицарі, що покликані були захищати без жодних зовнішніх закликів, а лише за серцем відчутим покликом душі, духовну та буттєву Батьківщину. Захищати саме тоді, коли самому сенсу буття Вітчизни загрожує відчутна зрима та незрима небезпека. Але оборона рубежів духовного та буттєвого існування Вітчизни завжди, а особливо в новітній епосі, передбачає відчуте та відчутне розуміння поширення українського культурного універсуму на інші культурні простори та часи. І, відповідно, поширення всього вартісного з культурних та духовних надбань інших країн на вітчизняний світопростір. У такому багатоаспектному обміні, у такій неординарній його мультикультурній скерованості, крім очевидного для всіх наповнення, міститься важлива риса поезики Ліни Костенко, яка є суголосною провідним тенденціям як III тисячоліття, так і традиціям вітчизняної словесності. Власне кажучи, саме міркування про таке органічне сполучення і є метою пропонованої статті.

Свого часу, характеризуючи явище присутності в просторі людської культури та художньої літератури як її складової частини феномена автора художнього тексту, автора як творця особливої реальності професор Н. М. Шляхова зазначила: «Питання про форми присутності/відсутності автора у витвореній ним художній реальності невіддільне від термінологічної чіткості багатьох інших літературознавчих категорій, таких, як авторський смисл, авторська позиція, гра тощо. Той факт, що твір несе в собі авторський смисл, можна вважати однією з аксіом поезики... У самому творі... взаємодіють між собою принаймні три сенси – автора, героя, читача, а відтак твір – наслідок взаємодії смислів» [14, с. 62].

У контекстуальному зрізі осмислення поезики й самого феномена світобачення Ліни Костенко наведене вище теоретичне твердження може трактуватися в кількох універсально-ключових аспектах. Першим із них ми визначили б теоретичне осмислення присутності або оприсутненості автора в мультикультурному семіотичному дискурсі епохи. Мультикультурність присутності Ліни Костенко в такому вимірі багаторазово засвідчена. Ідеться не лише про класичні «Силуети», де поруч з естонською поетесою Лідією Койдула (у ній, у її тузі за бездержавною «некрасивою» і саме тому

прекрасною Естонією так виразно відчувається сама геніальна українська поетеса, про що скажемо далі) перебуває Мікеланджело, який на схилі літ, на злеті долі визначив для себе, що «в мистецтві я пізнав лише ази».

У цьому мультикультурному універсумі поетики Ліни Костенко зримою стає трагедія Ван Гога, високе й жертвоне кохання Єви і Нансена торкається душі кожного, хто хоча б раз прочитав класичну «Любов Нансена», а поезії «Скрипка Страдіварі», «Балада про дим», «Гілочка печалі на могилу Пастернака» засвідчують відсутність умовних та безумовних меж та кордонів між часами, культурами, особистостями тоді, коли йдеться про саму сутність людської цивілізації її вершинних чуттів та здобутків. Так само справедливим є це міркування тоді, коли ми замислюємося про саму природу й органічну сутність феномена оприсутнення українського митця в культурі всіх народів, про відчуття потреби такої причетності українського поета до симфонії світового оркестру, у якому немає неголовних партій і звучань.

Саме тому теоретичне визначення Н. М. Шляхової про те, що будь-який істинний «твір несе в собі авторський смисл, можна вважати однією з аксіом поетики», слід цю думку прочитувати в контексті мультикультурної присутності феномена Ліни Костенко як особливий спосіб через авторський смисл передати в індивідуальній поетиці автора константи мислення та сприймання світу через образи, народжені різними ментально й буттєво культурами, звичаями. Зрештою, йдеться про особливий спосіб універсалізації світу в поетичному мисленні й мовленні України. Не треба, внаслідок очевидності, акцентувати на тому, що в поетиці Ліни Костенко таке «пропущення через себе» близьких поетові й національній поетиці за смисловим наповненням, сенсів буття інших народів має фундаментальне значення. Отже, мультикультурність поетики й світососмислення в поетиці Ліни Костенко різних, відмінних одне від одного універсумів має принципово важливе для осмислення її необароковості, її світогляду й поетики значення.

Також слід підкреслити в цьому контексті ще одну важливу обставину. Ідеться про те, що в українському літературному Бароко як в естетичному феномені, визначальному для багатьох провідних європейських цивілізаційних одиниць, принцип світоглядно-поетичної причетності до різних культур і традицій був наріжним. Власне, вітчизняне барокове поетичне мислення саме й означало вміння при органічному збереженні національної української ідентичності наповнити українську поетику різними (часто кардинально відмінними) джерелами, всотаними зі світових культур. Тому принцип мультикультурності, принцип органічного відображення з метою розвитку різних джерел у національному соціокультурному універсумі був органічно притаманним українському Бароко як добі особливого культурного розквіту. Необароко другої половини ХХ та першої половини ХХІ століття є понад усе органічним

продовженням та розвитком у новітніх реаліях сутнісних пріоритетів вітчизняного Бароко.

Для підтвердження глибинного усвідомлення підвалин мультикультурного універсуму необарокової поезики Ліни Костенко слід зазначити, що продукування смислів і є однією із провідних цілей митця, належного до будь-якої культурно-історичної епохи, але в цьому разі треба ураховувати й те, що взаємодія трьох основних сенсів – автора, героя та читача так само творить мультикультурний необароковий універсум, де зазначені смислові константи екстраполюються та багатомірні й багатоаспектні образи, асоціативні поетико-смислові ряди. Екстраполюються в неординарні й незвичайно-химерні асоціації, такі – як в епоху розквіту поезики та пов'язаної з нею естетики вітчизняного Бароко.

Якщо ставити в центрі дослідницької уваги проблему ґрунтовного висвітлення мультикультурності необарокового універсуму Ліни Костенко слід подати аналіз принаймні декількох наріжних поезій із циклу «Силуети», зважаючи на його органічну належність як до української новітньої, так і до світової літературної поезики. У цьому разі ми обмежимося вивченням одного з творів згаданого циклу. Ідеться про поезію «Лідія Койдула на чужині». Як відомо, образ естонської поетеси Лідії Койдула, «зафіксований і нетлінний» (М. Х. Коцюбинська) в українській поезії саме завдяки «Силуетам». Одразу зазначимо, що образ героїні, автора твору й читача становить у цьому контексті яскравий приклад питомої «взаємодії смислів».

*Стояла самотня жінка,
На березі моря стояла,
Схилялася в ноги хвиля,
Наче трава зів'яла*

*І плакала жінка:
– Еєсті!
Країно моя чудесна!
Не відала я безчестя,
Бо ти споконвіку чесна [6, с. 222].*

У поданій образно-концептуальній візії перехрещуються кілька знакових смислів. Першим із них треба назвати моральний імператив буття в універсумі свого, нехай і нещасливого на теперішній час, народу. Самотність героїні Лідії Койдула – це не лише екзистенціальна осамітненість, це й самотність її народу в боротьбі за свободу. Позиція автора тут є прямо співвіднесеною із цим станом. У даному символіко-метафоричному контексті цікавим є те, що образ моря, який прямо асоціюється як з Естонією, так і з Україною в українській міфології як універсальній одиниці національного світоглядно-поетичного дискурсу визначається як «світовий океан – простір посеред якого росте Дерево

життя. Усі ріки, усі моря до Океан-моря збігаються... Вислів «житейське море» виражає ідею життя, що часто буває схвильованим «напасливими бурями» [4, с. 321].

Стосовно мультикультурного осмислення цього універсального в концептуальному зрізі образу моря є цілком очевидним те, що героїня твору відчуває себе частиною світового простору, що увічнений зростанням Древа життя. Цей образ має також необмежену кількість смислів і репрезентує собою вічність тривання культури кожного народу. А особливо народу, що є гнаним іншими, але, попри все, росте, нехай і «як трава зів'яла» всупереч усім несприятливим соціально-історичним обставинам. Море в мультикультурному зрізі необарокової міфологічної концепції творчості Ліни Костенко асоціюється ще й з особливим простором духовності, де зримо виступає константа вічного буття нації. Буття навіть тоді, коли здається, що відродження рідного краю, рідної країни є неможливим як у близькій, так і в далекій перспективі.

Світоглядно, етично та поетично важливим є й ще один смисловий концепт єднання героя, рідного краю та автора, що міститься в афористично виявленому універсумі, який героїня Лідія Койдула формулює таким чином, звертаючись до рідної «некрасивої», до рідної невилітної землі: «Не відала я безчестя, бо ти споконвіку чесна». Ця образно-концептуальна одиниця тим важливіша, що єднає не лише Лідію Койдула і Ліну Костенко, а й тим, що прямо сполучає в особливому духовно-буттєвому універсумі Естонію й Україну, в езотеричному існуванні й розвитку яких саме «чесність з собою», за висловом В. Винниченка, і була пріоритетним напрямом збереження націокультурної унікальності й ідентичності.

«Чесність» і є тим справжнім концептом, що висвітлює особливу внутрішню красу, що не дозволяє бачити за собою зовнішню некрасивість, якщо така «некрасивість» навіть і констатується іншими або, принаймні, комусь видається такою. Краса Естонії, як і краса України, у мультикультурних візіях Ліни Костенко має саме духовний, а тому визначений особливою причетністю до духовного начала морально-етичний характер. Слід зауважити, що філософське поняття «краса» має універсальну природу й характерні ознаки. Сучасна гуманітарна наука в такий спосіб визначає красу, екстраполюючи з міфологічного поняття «красний»: «світлий, яскравий, блискучий вогненний. А тому кажуть: красне Сонце, красна зоря, красний день, красний Місяць, красна весна, красне літо... у значенні сонячного світла присутня ідея краси: *прекрасний*» (курсив В. Войтовича. – Л. С.) [4, с. 252].

На матеріалі цих спостережень стає дедалі більш очевидним висновок стосовно органічного єднання філософського поняття «краса», що має в основі міфологічну константу, константу неперебутньої із Всесвітом поєднаної універсальності та краси як променя сонячного світла. Такий тип краси «Українська міфологія» цілком точно й слушно визначає як

означення «сонячного світла». Саме ця вища краса й дає змогу героїні заперечувати безчестя саме тому, що їхні краї «споконвіку чесні». Універсальне єднання ключових світоглядних концептів у поезиці виявлено тут зі зримою очевидністю.

У наступному фрагменті аналізованої нами поезії містяться такі придатні до глибинного осмислення нині, коли філософія й сам сенс буття українства є предметом оприсутнення в новітній добі, промовисті рядки:

*І кажуть, що я вродлива.
Ти знаєш, чому вродлива?
Бо ти у мене красуня,
Земле моя нещаслива.*

*І кажуть, така я світла,
Неначе вранішня зірка...
Еєсті! Над чужиною
Тій зірці сходити гірко*

*Еєсті моя, Еєсті!
Я руки свої ламаю.
Я руки свої ламаю –
Я крила зламані маю... [6, с. 222].*

Мотив філософського осмислення в поезії універсуму краси в щойно процитованому фрагменті розгортається у світогляді Івана Вишенського, де духовна краса цілком відповідає буттєвій некрасивості. Й означеним після Вишенського ідеалам Ф. М. Достоєвського, який, хоча й у дещо іншому вимірі світогляду й поетики, афористично й розгорнено у своїх «п'яти великих романах» привернув увагу до духовної краси як першорядного універсуму, який може й повинен урятувати світ. Саме тому краса Лідії Койдула та її «некрасивої» Батьківщини за своєю сутністю зрідні цим ціннісно-смісловим універсалам. Ба більше, вона – ця особлива краса – є тією світоглядно-філософською ланкою, що поєднує український універсум Ліни Костенко й України, яку також часто внаслідок трагічної історії називають «нещасливою землею» з іншими важливими частинами європейського духовно-культурного поля.

Принципово важливим для розуміння дихотомії «автор–герой» є в цьому контексті всеохопний образ вранішньої зірки, з якою можна порівняти як естонську, так й українську поетесу. Якщо висловитися метафорично, то слід зазначити, що культурні небосхили естонської і вітчизняної поезії немислимі без їхньої творчості.

Образ «вранішня зірка» – досить складний за внутрішнім наповненням в міфологічно-архетипальному аспекті. Широко осмислюючи проблему, зазначимо, що образ зорі, зірки-зоряниці є типовим не лише для українського, а й для близького до нього – білоруського смислового контексту, що межує з міфологічним обширом прибалтійських країн. В

енциклопедії «Білоруська міфологія» подається таке визначення «зірки-зоряниці»: «персоніфікація зорі, яка вміщує риси ще індоєвропейської богині і виявляється найбільш часто в ... текстах-замовляннях... частими є звертання до неї у замовляннях, що в них виявляється подібність нашої «зорі-зоряниці» до ведійської Ушас: «Зоря-зоряниця, ясна цариця», «Зоря-зоряниця, Божа помічниця»... «Зоря-зоряниця, кривна сестриця» [2, с. 181–182]. У поетичному баченні Ліною Костенко метафоричного образу «вранішньої зірки» в поезії «Лідія Койдула на чужині» відчувається, на наше переконання, не тільки, а можливо, і не стільки образ класичної античної Аврори, скільки образ жінки-поета з ведичних індоєвропейських міфологічних світоуявлень, яскраво виявлених у поетиці давноминулих та минулих культурно-історичних епох.

Якщо бути максимально точними, то йдеться про синтетичне поєднання в образі-символі «вранішньої зірки» принаймні трьох (індоєвропейської, античної та сучасної європейської) культурно-історичних традицій. В аналізованій нами поезії «Лідія Койдула на чужині» присутні всі наріжні метафоричні персоніфікаційні ототожнення індоєвропейсько-східнослов'янської «зорі-зоряниці» зі старогрецькою «вранішньою зорею». Поет не лише як митець, а саме поет – символ народу, поет – утілення найбільш сокровенних його устремлінь, поет-камертон епохи й вічності – саме це визначення є найбільш адекватним до образу героїні поезії. Тому нового звучання набуває символічне смислове міфологічне ототожнення поета з вранішньою зорею, і не просто із зорею, а з «персоніфікацією зорі». Такий смисловий універсум є за своєю сутністю розшифруванням смислового виміру постаті поета як трансепохального явища. Або – розуміння творця художнього слова як «заручника вічності, бранця часу» як геніально визначив сутність присутності Поета в будь-якій епосі Борис Пастернак.

Адже образ жінки-Поета, яка в сучасну епоху іманентно (нехай і в специфічному поетично-міфологічному обширі) дорівнює за значенням своєї відповідальності за народ та впливу на його життя міфологічним індоєвропейським богиням, оскільки є такою ж «зіркою-зоряницею» для своєї доби, як і свого часу ведійські богині, становить сам по собі особливий універсум мультикультурного значення. Варто відзначити, що у визначенні, поданому авторами «Білоруської міфології», «зірка-зоряниця» – це ще й пряме означення «Божої помічниці», «кривної сестриці». Таке означення в метафорично-асоціативному поєднанні «автор-читач» здобуває істотно нове наповнення, адже прямо співвідноситься із мультикультурним «сестринським єднанням» поетів обох невірних країн.

Сестринство в лихові та надана цим сестринством особлива сила – тема ще не однієї розвідки про міфологічні та філософські підвалини розуміння творчості Ліни Костенко. Саме усвідомлення своєї ролі поета – духовного оборонця краю – не лише дає сили, але й змушує страждати. Образ автора-

героїні розкривається з потужною силою при появі промовистої характеристики, що нею є візуальна картина «Я руки свої ламаю – Я крила зламані маю». Метафорично-асоціативний універсум відсилає уяву реципієнта як до образу птаха (згадується образ чайки-небоги зі створеної на вірш І. Мазепи народної пісні), так і до образності античних трагедій.

У семіотичному вимірі, прямо асоційованому з образом автора-героя та зорі, а тому – з образом богині Ушас, постає ще один міфологічний та мультикультурний образ – образ жінки-поета як Берегині, котра не завжди, на відміну від Берегині міфологічної, у змозі захистити свій рід. Від цього – «зламані крила». Від цього – асоціація з античними трагедійними образами. Рефрен «я руки свої ламаю» тут має впливове смислове навантаження, адже містить у своїй семіотичній природі пряме наголошування як на трагізмі долі поета, котрий сприймається як пряме ототожнення з долею Батьківщини, містить указівку на неможливість поета відділити себе від Батьківщини. Славнозвісне ахматівське «Я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью был» прямо співвідноситься з цим універсумом буття поета в епосі, який подає Ліна Костенко, оприсутнюючи в українській сучасності образ естонської поетеси.

Важливою одиницею розуміння мультикультурної природи необарокового універсуму поезії Ліни Костенко «Лідія Койдула на чужині» є фінальні рядки поезії:

*Стояла самотня жінка,
на березі моря стояла.
Схилялася в ноги хвиля
неначе трава зів'яла.*

*Якісь кораблі даленіли
і крилами птиці шуміли... [6, с. 222].*

Образ вільного птаха, що має незламані сторонніми силами крила, співвідноситься в досліджуваній поезії Ліни Костенко з образом корабля, який, мов воля, даленіє в незвіданих і незримих поки що іншим людям, обширах духовного й матеріального буття. Ідеться про синтез образів «моря» і корабля, який долає його з образом «самотньої жінки». Проте самотність її – це не стільки екзистенціальна осамітненість, скільки самотність пророка, якому дано від Бога відчувати, вчувати те, що поки що (а можливо, не поки що, а досить довго в історичному сенсі поняття) буде неочевидним навіть найбільш проникливим, найбільш мудрим представникам духовно-інтелектуального життя нації. У цьому також виявляється універсальне розуміння українським митцем ролі поета для всіх епох й усіх народів. Така риса, і це визначимо окремо, провідна для необарокового універсуму української культури та літератури.

Дуже важливим для розуміння мультикультурної природи необарокової поетики поезії «Лідія Койдула на чужині» є й змістовне,

асоціативно розгалужене в різні семіосфери рецепція порівняння «схилялася в ноги хвиля, неначе трава зів'яла». Є семіотично навантаженим саме зіставлення, а деякою мірою слід вести мову й про концептуальне протиставлення образів гнаної естонської поетеси й моря як універсуму стихії, універсуму, що прямо асоціюється із непередбачуваністю. Тим більшою мірою неосяжним у світоглядно-поетичному вимірі окресленого вище поняття є й образ, який змальовує «схиляння» хвиль бурхливого й непередбачуваного моря «неначе трави зів'ялої» до ніг гнаної естонської поетеси.

Таке «схиляння» в головному своєму сенсі має не лише очевидну покору навіть бурхливої стихії тим, хто, попри все, любить свою «некрасиву країну», а й те, що перед силою переконаності й щирої відданості своєму краю й своїм людям, здатні стати приборканими, здатні втишитися будь-які непередбачувані у своїй буйності стихії. Отже, людські ілюзії, які, на відміну від непередбачуваних стихій, є передбачуваними й минуцями, тим більше здатні упокоритися духу й слову «самотньої жінки», котра має замість минущих матеріальних скарбів скарб духовний – силу нефальшивого слова, що йде від самого серця.

Підсумовуючи сказане, означимо такі основні концептуальні висновки. Мультикультурний універсум необарокової поетики творчості геніальної української поетеси Ліни Костенко перебуває тільки на початку свого ґрунтового й багатоаспектного осмислення. У цьому сенсі набуває принципового значення вивчення самої сутності духовно-інтелектуальних зв'язків поетики Ліни Костенко з поетикою українського Середньовіччя та Бароко в одному сенсі, а крім того є принципово важливою праця щодо встановлення типології взаємозв'язків поетичного мислення Ліни Костенко та впливів її творчого мислення й поетики на культури інших країн і народів, передусім у різних регіонах Європи. Міфологія як мультикультурна й актуалізована в необароковій смисловій площині ХХІ століття реальність являє собою особливий семіотичний універсум, що його науково-творче осмислення покликане та здатне структурувати новітнє розуміння вітчизняного образного мислення, його перспективи розвитку.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш С. Ліна Костенко: філософія поетичного живопису / Світлана Барабаш. – Кіровоград, 2003. – 95 с.; Барабаш С. Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення / Світлана Барабаш. – Кіровоград, 2003. – 83 с.; Барабаш С. Поетична історіософія Ліни Костенко: безсмертя Духу / Світлана Барабаш. – Кіровоград, 2003. – 79 с.
2. Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоунік. – Мінск: Беларусь, 2006 – 559 с.
3. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 260 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
5. Карпенко Ю., Мельник М. Літературна ономастика Ліни Костенко. – Одеса: Астропринт, 2004. – 216 с.

6. Костенко Л. Вибране. – К., 1989. – 559 с.
7. Краснова Л. Грані поетичної майстерності Ліни Костенко // Слово і час. – 1995. – № 7. – С. 45 – 53.
8. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
9. Макаров А. Дума в бурю (Про нову збірку Ліни Костенко) // Літературна Україна. – 1990. – 22 березня; Макаров А. Історія – сестра поезії: (Шкіц до портрету Л. Костенко) // Укр. мова і літ-ра в шк. – 1980. – № 10. – С. 24–38.
10. Панченко В. Поезія Ліни Костенко (Урок літератури). – Кіровоград, 1997. – 48 с.
11. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998. – 728 с.
12. Салига Т. Поезія – це завжди неповторність: Мотиви художнього мислення у творчості Ліни Костенко // Вітчизна. – 1986. – № 5. – С. 164 – 169.
13. Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Т-во «Знання» України, 1993. – 256 с.
14. Шляхова Н. Теорії автора в сучасному літературознавстві // Автор і авторство в словесній творчості / Н. Шляхова. – Одеса: Астропринт, 2007. – С.57–77.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сусол Лілія Олександрівна – викладач кафедри української та іноземних мов Одеського державного аграрного університету Одеси, пошукувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: творчість Ліни Костенко в контексті необароко.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ЗБІРЦІ ОЛЕГА ПОПОВА «СОЛОДКИЙ ЩЕМ»

Олег ТАРАН (Кіровоград)

У статті розглядається збірка О. Попова «Солодкий щем». Робиться перша спроба аналітично осмислити мотиви, засоби образотворення та особливості поетики.

Ключові слова: художній світ, мотив, образ, осмислення, пуант.

In the article is analysed the collection A. Popov «Sweet wrench». It is first attempt to analytically comprehend the motives and means of image features and poetics.

Key words: art world, motif, image, reflection, pointe.

Коли перегортаєш останню сторінку другої поетичної збірки Олега Попова «Солодкий щем», перше, що спадає на думку, – слова Р.-М. Рільке: «Вірші, написані в молодості, ще не вірші. З віршами не слід поспішати, треба протягом усього життя, і життя якомога довшого, накопичувати враження і насолоду, щоб десь аж наприкінці написати десяток гарних рядків. Адже вірші не почуття, як дехто гадає (почуттів вистачає і змолуду), вони – досвід...» [5, с. 173].

Олег Попов народився 1 січня 1953 року в м. Олександрії на Кіровоградщині. Має вищу філологічну освіту. Вчителював у школах області, завідував навчально-методичним кабінетом інституту удосконалення вчителів, довгий час викладав українську літературу в Кіровоградському державному педагогічному університеті імені

Володимира Винниченка, займався журналістикою. Має 4 навчальних посібники для шкіл. У творчому доробку – повість «Спогад на майбутнє» (2007 р.), збірка поезій «Коли вже з осінню на «ти» (2009 р.), лауреат премії імені В. Ястребова (2003 р.), заслужений працівник культури України (2006 р.). Пише вірші, пісні, прозу, сценарії. Живе й працює в Одесі.

Актуальність пропонованої статті полягає в тому, що художній світ автора в аналітичному дискурсі подається вперше.

З огляду на вище цитовану думку Р.-М. Рільке, варто відзначити, що й справді, перед читачем постає цікавий внутрішній досвід ліричного героя збірки, який любить життя, знає йому ціну й уміє запросити до діалогу, адже йому відкрилося гостре усвідомлення циклічності буття, взаємопов'язаності речей і явищ, думок і почуттів. Це той просвітлений стан людської душі, який називаємо мудрістю. Ліричному героєві чужа суєтність, поспіх. Він дивиться на світ поглядом художника, про який Ліна Костенко висловила у вірші «На цямру монастирської кринички»:

*Чудний народ – художники й поети,
І кожен з них і мудрий, і дитя.
По срібній ливі тої амплітуди
Проходять дивні видива буття [2, с. 326].*

Світ перед ліричним героєм не може приховати загадок, крім однієї, – його чарівності. І герой пожадливо вбирає в себе барви й звуки, насолоджується пейзажем, тонко відчуває жіночу сутність, милується вишуканими будівлями. Він тішиться тими думками й почуттями, які відвідують його душу, сплітає з них мереживо, які породжують різноманітні поетичні стани, проте домінантним з них є стан залюбленості. Тут не знайдемо гострого соціального чи публіцистичного слова. Це – світ камерний.

Збірка має три частини: «Над морем доля зупинилась», «Солодкий щем», «Бережені віршами моїми».

Перша – відкриває мариністичний світ Криму й Одеси. Тут О. Попов продовжує традицію захопленості морем та узбережжям А. Міцкевича, О. Пушкіна, Лесі Українки, Ю. Яновського та інших. Для української літератури цей пейзажний пласт – особливий. Він не настільки активно розроблений, як, скажімо, степовий, лісний, гірський. Тонкий аналітик Євген Маланюк побачив у цьому певну тенденцію, коли осмислював творчість автора «Майстер корабля». Ю. Яновський «відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремих духовний комплекс, який був або ослаблений у нас, або й цілком спаралізований» [3, с. 329].

Насамперед варто відзначити пейзажні малюнки О. Попова. Вони випромінюють вишуканість, пластику, мистецьку досконалість:

*Таке розмірене буття
Заколисалось в зажурі,*

*Де пальми віяла ажурні
Ледь-ледь на протязу тремтять [4, с. 20].*

Або:

*Світлини, пам'яттю потерті,
Мене охвилять і тепер,
Як на незайманім мольберті
Проступить контуром Дюльбер [4, с. 21].*

Або:

*Через найоршени хребти
У теплі вранішні купелі
Рікою срібних акварелей
Перетікають холоди [4, с. 23].*

або:

*На шпиль нічного кипарису,
Неначе на стрілу мечеті,
Завзято примостився місяць
Бочком надщербленої чверті [4, с. 26].*

Цей ряд можна продовжувати й продовжувати.

Інший жанр, який тісно переплітається з пейзажним, присвячений любовним переживанням. Тут і захоплення жіночою красою («Ну, що поробиш? Жінка і весна» [4, с. 12], «О, ці жінки! Суцільна ніжність!» [4, с. 25]), і взаємність хвилювань («Я дивуюсь весняним фокусам» [4, с. 7]), і гріхозна спокуса («Шумить-квітує яблуня в саду» [4, с. 36]). Які почуття не панували б у душі ліричного героя, він завжди виявляє лицарське начало, надзвичайно шанобливо ставиться до жінки.

Домінантне начало збірки – осмислення – розкривається й у поезіях цієї тематики. Яскравим прикладом може бути вірш «Котилось літо спеченим коржем» [4, с. 25]. Розгортання сюжету в ньому готує читача до втілення мотиву любовної омани. Ліричний герой чув і бачив знаки, імпульси, які посилала закохана, але не вийшов на побачення, не розділив почуттів. А вже з висоти прожитих літ, з висоти часу ті звичайні любовні ігри почали відсвічувати іншими барвами, смисловими нюансами. Кінцівка вірша має різкий емоційно-пізнавальний ефект:

*Де знать було, що піснею тоді
Мою ти спраглу вишивала душу? [4, с. 25].*

Метафора «піснею вишивати душу» в контексті любовних стосунків – оригінальний і свіжий образ. Більш звично звучить концепт материнської турботи. Обидва смисли, любовний і материнський, накладаючись, творять ту нову призму погляду, завдяки чому юність, кохання в ореолі досвіду й мудрості постають онтологічно більш близькими й більш змістовними, ніж це сприймалося за молодих літ.

Наскрізним мотивом збірки постає мотив творчості. Мистецтво, поезія для ліричного героя – це прагнення виразити себе й продовжити своє буття в часі великому:

*...Колись, сльозу свою скупу
На смак скуштують всує люди,
Та чи згадають, що я був?
Чи здогадаються, що – буду!?* [4, с. 17].

Тобто передача своїх думок, переживань є надзавданням, яке супроводжується й муками творчості, і пошуком слова, і моделюванням адресата тощо. У цьому процесі завжди залишається щось недомовлене. Остання думка знайшла своє яскраве вираження у віртуозній поезії «Купували портрет на ярмарку» [4, с. 49]. Цей твір настільки тонко розкриває окреслену ідею, що наведемо його повністю:

*Купували портрет на ярмарку
І ціну смакували слушну.
Купували портрет на ярмарку,
Та забули спитать за душу.
Хтось хвалив у поета зачіску,
Хтось за ніс підхвалив і брови.
Хтось хвалив у поета зачіску,
А за очі – ніхто ні слова.
І вони, наче чорні яхонти,
Не побачить яких не можна,
І вони, наче чорні яхонти,
Покотились у подорожник.
Як придбали портрет на ярмарку,
Причастили стіну красою.
Як придбали портрет на ярмарку,
Почорніла трава росою* [4, с. 49].

Автор використовує дуже цікавий прийом повтору. Цей повтор, з одного боку, немовби заколисує, а з іншого – увиразнює розгортання тривожної для ліричного героя думки. Ця думка про душевне тепло, яке й передається за допомогою мистецтва й не передається, щось невимовно-щемне залишається з творцем. І як завжди буває, загадки буття, котрі нездатна пізнати людина, перебирає на себе природа – «Почорніла трава росою».

Про актуальність розглядуваної думки свідчить чимало прикладів вітчизняної та світової літератури. З останніх – роман О. Забужко «Музей покинутих секретів», де така проблема є однією з провідних: як пізнати іншого зсередини, як знайти «ключ, затрачений таємний код до якихось глибших підземних смислів чужого життя?» [1, с. 33].

Друга частина збірки О. Попова – «Солодкий щем» – розкриває світ малої батьківщини. Тут ліричний герой поринає у світ спогадів, дитинства, осмислення сутності буття.

Коли читалися вірші, присвячені Одесі, то мимоволі спадало на думку, чи поету не болить, хоч іноді, мала батьківщина? Настільки він беззастережно віддався любові до Південної Пальміри й так переконливо нам довів її винятковість у порівнянні, наприклад, з почуттями до Криму:

*Море у Криму напрочуд синє,
Та в Одесі море – все ж синіш!* [4, с. 32].

Саме ця друга частина збірки поглиблює картину внутрішнього буття ліричного героя. Любов до Одеси не витіснила з його душі почуттів вдячності матері, любові до батьківської хати, бережливої ніжності у ставленні до степової природи. Переважна більшість поезій це випромінює, але вірш «Така старезна епопея» [4, с. 77] випадає з ряду силою почуттів і масштабністю поетичного мислення. Подібна емоція могла бути породжена різноманітними обставинами, але важливо, що вона з'явилася й художньо втілилася у вірші.

Перед нами розгортається драма ліричного героя в контексті зіставлення свого й чужого. Чуже – Одещина – злить, а за рідним краєм у душі – гостра печаль. Ця ностальгія може й залишилася б на рівні життя самого ліричного героя, якби не предметні деталі, знаки, що виводять душевний біль на ширші орбіти, орбіти життя національного й загальнолюдського. На початку вірша подана неприваблива картина чужого простору:

*Така старезна епопея
Чужих людей, чужих століть,
Степів рудих на Хаджибеї
Мене не радує, а злить* [4, с. 77].

Автор достатньо виразно відтворив емоційне неприйняття узбережжя Чорного моря («старезна епопея»; «чужі» люди, століття; степ «рудий» як антитеза зеленому, рідному; гостре заперечення «не радує, а злить»). Подібне ставлення до моря майстерно змалював М. Коцюбинський у новелі «На камені». Фатьма, головна героїня, не могла забути своїх рідних гір, а море залишилося назавжди чужим.

У центральній частині вірша – змалювання душевного раю, який асоціюється з рідною природою:

*... у батьківській стороні
Я звик до запаху черешні,
Ходити босим по стерні?
Я там, у світанковім лузі,
Стежині росяній радів
І родичався черногузам
Над рідним двором у гнізді..*

*Така печаль за місцем крає,
Де кущ калини під вікном [4, с. 77].*

Головна родзинка в прикінцевому пуанті. Загалом для поезики О. Попова характерна така композиційна будова. Чимало творів мають афористичні завершення, що поглиблюють смислову картину вірша, роблять його художньо виразним. Ось і розглядуваний вірш завершується рядками:

*Що в тузі за батьківським краєм
Душа згірчилась полином [4, с. 77].*

Цей образ викликає в пам'яті славнозвісну легенду про Євшан-зілля з Галицько-Волинського літопису про долю Отрока, у якого пробудилася генетична пам'ять не згадкою про свою родину, не рідною піснею, а саме запахом полину. Завдяки цьому образу активізуються асоціації, які виходять далеко за межі індивідуального життя ліричного героя: історія, Україна, еміграція, ностальгія, пам'ять...

Ліричний герой повертається в думках до рідної землі як до вищої святості:

*Я до неї іду, як на прощу,
Як на сповідь, до Бога іду [4, с. 60].*

Бо та земля – його земна суть, його наснага, його віра й любов. Степові роздоли, як вільний простір, кличуть крізь роки надихатися дитинством, вкотре помилуватися незайманістю природи й ствердитися водночас в іпостасі належності до хліборобського роду:

*Бо з колоска розжоване зерня –
Для мене смакота найкраща й досі [4, с. 62].*

Ліричний герой – ніжний син у ставленні до матері, вдячний учень за подаровану вчителькою любов до Слова, на варті якого він тепер стоїть, «щоб не розгубили в буднях люди чарівну мозаїку життя». Кожна думка в поетичній добірці розділу: чи вона освітлена спалахом душі у зверненні до земляків, чи помережена легким сумом у згадуванні про перше кохання – це його свято Пам'яті.

Та є й інша пам'ять, як, наприклад, у триптиху «Так хочеться, щоб ще воно жило» [4, с. 79–81], що проступає реаліями сьогоденних драм. Поет не може стояти осторонь від такої гострої проблеми, як вимирання основи нашої духовності – села. Для більшого виявлення почуттєвості він умисне вводить у твір жіночий образ, від якого й веде сумну оповідь. Перший вірш вражає яскравими образами, що западають у душу, глибоко хвилюють. Запустіння колись живого, радісного, життєдайного тремтить в образі колодязного журавля на покинутому обійсті:

*Журавлі колодязні без відер
Сиротіють на краю села [4, с. 79].*

Або:

І болять мені, неначе рани,

*Ці старі сільські колодязі,
Що спинились під небесним храмом,
Мов каліки, на одній нозі [4, с. 79].*

Біль від непоправного, що сталося, передано через байдужість людських душ і разом з тим через самотність, гіркоту розставання з колишнім.

*...Шурхотить під черевиком листя:
Почерствіли навкруги світи.
Покидаю мамине обійстя
З пересохлим горлом самоти [4, с. 80].*

Другий вірш багатий на метафори, де оніміння залишеної хати передається через болісні образи „павучка, що в кутку завис”, дукатів, „що сльозять на кілку”. Оживає оселя, у яку героїня заглядає через розбиту кимось шибку, маренням почутого материнського голосу завести настінний годинник. Напружені рядки звертань до колиски дитинства – хати – не відпускають і до останньої фрази вірша, де рефреном проступає образ хатнього цвіркуна, який ще живе надією оживлення минулого:

*Від їжджаю. В дорозі ж чую,
Як співа домовий цвіркун [4, с. 80].*

Апофеозом триптиху, своєрідним гімном селу, є третій вірш, що моделюється оригінальною п'ятирядковою строфою, де повторенням у першому рядку – „так хочеться...”, а в п'ятому – „хай буде так!” – стверджується бажання відродити нашу духовну спадщину, звичаї, традиції. Ця поезія перегукується з такими творами Ліни Костенко, як «Затінок, сутінок, день золотий» [2, с. 15], «Чоловіче мій, запрягай коня» [2, с. 56], «Ще назва є, а річки вже немає» [2, с. 53].

Чудове володіння образною пластикою можна побачити на прикладі поезії «Цей літній день і цей городній клопіт» [4, с. 69]. Тут, як і в розглядуваних вище віршах, застосовується пуант, завдяки якому просторова й смислова картини робляться більш об'ємними. Активно використовується й кінематографічний прийом близького та далекого планів:

*Цей літній день і цей городній клопіт
Малюють казки золочений кант,
Як на картоплю парашути кропу
Ворожо з неба здійснюють десант.
Йому на відсіч стрілами-цибками
Повстали ряд за рядом цибулі,
І навіть хрін об помежевий камінь
На ворога вигострює шаблі.
Розжовуючи дідову макуху
І для онука пишучи вірші,
Я сам те бачив, чув на власні вуха*

З рядна, що загубилось в спориші [4, с. 69].

Спочатку подається опис городу крізь казково-дитячу призму. Автор наводить камеру то на один, то на інший об'єкт, уява вигадливо «грається» метафорами: кріп нагадує парашути десанту, цибуля захищається стрілами-цибуками, хрін вигострює шаблі, картопля надає територію для військових дій... Композиційним центром поезії виступає ліричний герой, який сидить на рядні й пише вірші для онука, але завдяки мимохиті кинутій деталі – «розжовуючи дідову макуху» – починає проступати онтологічна вертикаль дід – ліричний герой – онук з цілим комплексом смислів: зв'язок поколінь, передача досвіду, турбота про майбутнє, загадка буття, яка відкривається поступово, з часом... Здається, поезія досягла свого zenіту: за образною картиною проступає жива енергія душі, але останній рядок створює несподіваний поворот, камера робить дальній план, і художній світ повертається новою гранню. Над усім: метафоричною картиною городу, ліричним героєм з онуком, зв'язком поколінь – вивищується вічна природа, яка своєю дивовижною мудрістю дає можливість відбуватися святу життя.

Третя частина збірки «Бережені віршами моїми» містить твори, адресовані багатьом людям, які відіграли ту чи іншу роль у житті автора, запам'яталися. Головна їхня тональність – вдячність за зустріч, спільну роботу, спільне життя. Майже кожний супроводжується присвятою, яка, безперечно, вносить в текст певні особистісні моменти, але разом з тим поезії виражають і ту сокровенну сутність, котра набуває загального звучання. У цих віршах своє барвисте життя, наповнене радістю близькості й легким сумом віддаленості. Кожен з них має свій колорит, свою художню палітру й уже згадувану пластику образів.

Композиційна особливість збірки виявляється в тому що, крім цих трьох зовнішніх частин, автор удався ще до внутрішньої рубрикації, яка ніби виступає художнім тлом і водночас утілює ідею циклічності в роздумах за порами року. У I частині – «Роздуми весняні» і «Роздуми літні», у II – «Роздуми осінні», у III – «Роздуми зимові». Таке розташування нагадує явище, коли в річище вливаються дві ріки, і ще довго в межах одного русла кожна зберігає свою природу, свою онтологію.

Збірка багата на художні здобутки. Чимало творів мають виразну стилістику романсовості. І відповідно чекають на свої мелодії. Саме ця ознака й зумовила улюблену ритміку О. Попова – ямбічний та хореїчний вірші. Дуже рідко вживаються тристопні – дактиль та амфібрахій.

Ми вже говорили про пуанти, якими завершується чимало поезій. Слід зауважити, що багато з них відзначаються афористичністю. Ось один з яскравих прикладів, що виражає глибокий філософський зміст:

Я тінями чіпляюся за землю,

Щоб та не сумувала по мені [4, с. 58].

Тут маємо й алюзії до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» з відповідними асоціаціями, і глибинний зв'язок людини та

природи, і якийсь невимовний щем від конечності людського життя... Життя і вічність, світло і тіні – то особливий предмет для аналізу поезій О. Попова.

У збірці є й відверто риторичні твори. Їхній художній рівень невисокий, але вони дають можливість автору висповідатися, донести до читача якусь дуже важливу думку у віршованих рядках. Автор це усвідомлює, значить, бачить певну функціональність подібних текстів і тому не вважаємо їхню наявність за недолік, адже:

*Дарма, що вірші кимось не побачені,
Що словом я когось не зворушу.
У цьому ну ніскілечки не втрачено,
Бо я на завтра сповіді пишу.*

Звичайно, у межах пропонованої розвідки зупинитися на всіх аспектах художнього світу й поезики збірки О. Попова «Солодкий щем» неможливо. Ґрунтовна аналітична робота – попереду, але те, що розглянуто, свідчить про високий рівень поетичної думки та художньої майстерності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман. – К.: Факт, 2009. – 832 с.
2. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
3. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К., 1997.
4. Попов О. Солодкий щем: Поезії. – Одеса: Прес-кур'єр, 2010. – 152 с.
5. Рільке Р. М. Думки про мистецтво і поезію: Зб. / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Д. С. Наливайка. – К.: Мистецтво, 1986. – 293 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Таран Олег Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури, психологія творчості, поезика.

«ЛЯ-СІ (ВГОРУ) – РЕ-ФА-СІ (УНИЗ)...»: ПОЕТИЧНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ ВЕРТИКАЛЬНО- РУХЛИВОГО КОНТРАПУНКТУ ЯК СПОСІБ ОМУЗИЧЕННЯ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ «СОНЯЧНОКЛАРНЕТНИХ» ТВОРІВ П. ТИЧИНИ)

Марія ФОКА (Кіровоград)

У статті досліджується поетичне перекодування вертикально-рухливого контрапункту як спосіб омузичення тексту (на матеріалі віршованих творів П. Тичини, що увійшли до збірки «Сонячні кларнети»).

Ключові слова: поезія, музика, перекодування, музичний засіб, вертикально-рухливий контрапункт, поліфонія.

The poetic code translation of the vertically shiftable counterpoint as the method of the making musical a literary text (on the basis of the poetical works by P. Tychna which have included in the collection of the poetry "The Sunny Clarinets") is investigated in this paper.

Key words: poetry, music, code translation, musical method, vertically shiftable counterpoint, polyphony.

Про неперевершену музичність поетичного слова П. Тичини написано багато, зокрема іномистецький первень розкривали А. Ніковський [2], Л. Новиченко [3], С. Тельнюк [6], Г. Клочек [1] та ін. Проте музичність творчості лірика залишається й дотепер не висвітленою, що можна пояснити поліаспектністю природи музичного начала та способів його кодування в поетичному слові. Так, одним із невивчених методів уведення музики в літературний текст є використання митцем специфічних засобів вираження. У цьому полягає **актуальність** пропонованого дослідження. У статті ставимо за **мету** проаналізувати функціонування музичних засобів і прийомів вираження як спосіб омузичнення тексту на прикладі розгляду поетичного перекодування вертикально-рухливого контрапункту в віршах лірика, які ввійшли до збірки «Сонячні кларнети».

Звернення П. Тичини до музичних засобів вираження в поетичних творах пояснюється прагненням митця (як свідомим, так і підсвідомим!) до адекватного самовияву. І не стільки природжене тонке музичне світосприймання й відчуття, здобута добра музична освіта й глибокі знання з музикознавства, гарні музичні здібності й професійний музичний досвід зумовлювали використання музичних способів вираження на літературному рівні, скільки мислення Тичини-композитора позначилося на його ліриці (маловідомо, що митець навіть писав власні музичні композиції в юності, але був до них дуже критичний, і можливо, саме тому підписував їх псевдонімом Лялич, і очевидно, саме тому збереглися лише ті записи, із якими він виступав прилюдно).

У цьому зайвий раз переконуємося, гортаючи його щоденникові записи, нотатки й спогади, де автор знаходить своїм враженням і думкам музичні аналогії, використовує музичну термінологію, аналізує музичні твори тощо, у яких відчувається бачення композитора. Придивімося до такого запису: «По радію чув я 20/IV – 62.

Жан Д'Естьє (?) виконував по радію «Дике полювання» Ліста.

Н виконув[ав] Баха – етюд ре дієз мінор, часами прорізавши октави, немовби вони незадоволені були, а часами октави гримлять і б'ють...

Етюд Рахманінова....

У півтона, недоговореність, яка на педалях закрита часто.

«Думку» Чайковського – у виконанні кварте[ту] ім. Шопена.

Слов'янські ходи – майже церковні інколи. Часом у ній і лірницькі ходи чути... Всередині (чи перед кінцем) на квінті розробка, та й закінчення таке ж – на квінті...» [9, с. 202–203].

Чи заворожує музичним супроводом таке споглядання П. Тичини: «По березі гуси – білим *ritardanto*. Гуси – біле *ritartando*, – кажу я, – чого ви не вгамуете?».

Сад стоїть унизу, а вітер з ним якусь п'єсу розучує.

На 9/8 така складна пістрява п'єса, а як придивишся – уся з трикутників.

Підбіжить до горіхів – горіхи ронять пожовклі ноти, співати розучились, до акації шугне – акації вже надто поспішають. Бур'ян кричить: а я? а я? Вітер розсердився, накинувся на акації на жовті; співати ви не годні. Бур'ян кричить: голубчику, а я? а я?

Та вітер вже аж в Листопадовому, млини йому фразу крещендо, крещендо» [8, с. 90].

Переконані, що композиторське чуття й бачення образу виявляло себе і в процесі написання поетичних творів, коли П. Тичина уводив музичні засоби в нетипову й неприродну для цих прийомів мистецьку сферу, перекодовуючи їх на вербальний рівень.

Зазначимо, що процес прочитання й осмислення такого роду елементів є надзвичайно складним, бо вимагає від реципієнта гарних знань і тонкого відчуття не лише слова, але й музики. Саме ця взаємодія двох різних мистецтв значно ускладнює процес сприймання літературного твору. Серед інтерпретацій, які є дотичними до питання функціонування музичних засобів і прийомів у творах поета, хочеться згадати неперевершене дослідження А. Ніковського – літературознавця, що один із перших відчув і розкрив музичне начало в «сонянокларнетному» слові поета [2]; та проникливе спостереження П. Козицького – відомого композитора, який обґрунтовано пояснив функціонування музичних засобів вираження в поемі «Похорон друга» [4, с. 51–56].

Одним із недосліджених прийомів омузичнення літературного тексту є свідоме введення П. Тичиною вертикально-рухливого контрапункту в його «сонянокларнетні» поезії, зокрема «Закучерявилися хмари...», «Подивилась ясно...», «З кохання плакав я...», «Я стою на кручі...», «Там тополі у полі...», «Десь надходила весна...».

В одному із щоденникових записів митця читаємо: «Звідки в моїх віршах з'явилися «вертикальні ходи»?

Насамперед хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про ці так звані мною «вертикальні ходи», – знаходимо в записі П. Тичини «До книги «Як я писав». – В моїх віршах вони з'явилися у вірші «Закучерявилися хмари». Там під час розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклиняється запитання, а за ним і відповідь – другої, іншої думки... Я ці два місця запитання й відповіді відзначаю тут у своєму прикладі жирним шрифтом:

Закучерявилися хмари. Лягла в глибіню блакить...

О м и л и й д р у ж е, – **знов недуже** –

О л ю б и й б р а т е, – **розіп'яте** –

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз)...

Знаю: не один із композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знавєць теорії музики, та отаке ось стверджую» [9, с. 300].

Очевидно, ідеться про вертикально-рухливий контрапункт. У музиці – це вид поліфонічного викладу, що заснований на переміщенні голосів перетворенням верхнього голосу в нижній, і навпаки. Отже, власне музичний прийом адаптований до літературного й спроектований у поетичному тексті. Він стає одним із засобів, що створює ефект поліфонії, стає музичним супроводом основної теми вірша.

Зосередимося на поетичних рядках вищеназваного вірша («**Закучерявилися хмари...**») [7, с. 38]: перша «думка» «...О милий друже.../ О любий брате...» і друга «думка» «...знов недуже.../ ...розіп'яте», що органічно доповнюють основну тему: «Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить... / ...Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить. / Закучерявилися хмари...». Таке переплетення думок і вражень нюансує й збагачує почуття та емоції ліричного героя. До того ж обрамлення п'ятивірша словами «Закучерявилися хмари...» увиразнює створену музичну поліфонію «вертикальними ходами» та додає нових музичних тонів.

Відповідно «музично» сприймаємо й інші рядки цього вірша. Наприклад, основна тема наступних п'яти рядків розкривається у словах «...Женуть вітри, мов буйні тури! Тополі арфи гнуть... / З душі моєї смутки, жалі мов квітоньки ростуть. / Женуть вітри, мов буйні тури», що перериваються й доповнюються двома змістовими лініями: «...З душі моєї... / ...Ростуть прекрасні» і «...мов лілеї / ...ясні, ясні...».

«Вертикальні ходи» П. Тичина застосував і в поезії «**Подивилась ясно...**» [7, с. 44], де цезурою відокремлюються дві змістові лінії, які їх утворюють. Звернімо увагу на перший катрен:

Подивилась ясно, – **заспівали скрипки!** –

Обняла востаннє, – **у моїй душі.** –

Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.

Заспівали скрипки у моїй душі!

Застосований вертикально-рухливий контрапункт створює ефект поліфонічного викладу, що виражається через уведення двох змістових ліній, верхнього й нижнього голосу: «Подивилась ясно... / ...Обняла востаннє...» і «...заспівали скрипки... / ...у моїй душі». Додатковим підкресленням змісту й значення рядків «вертикального ходу», музичним прийомом, який виражає стан і почуття ліричного героя, стає останній рядок катрена «...Заспівали скрипки у моїй душі!», у якому вповні відчувається сила багатоголосся, що був «розірваний» у перших двох рядках, подаючись через цей контрапункт, і в кінці звівся в єдине цілісне речення, сформульовану думку. Таким чином розкривається й відчувається процес переходу голосу від верхнього до нижнього, і навпаки, та їхнє

«злиття» в кінці. До того ж П. Тичина не лише застосовує музичний прийом, він передає саму музику. Тож стає зрозумілим, що частина «заспівали скрипки!» виконується форте (голосно, високо), що виражається знаком оклику, а «у моїй душі.» – нижче, піано (тихо), чи навіть мецо-піано (звучання середнє між форте й піано), бо в кінці стоїть крапка. Вочевидь, на низьких тонах (піано) буде виконуватися третій рядок катрена, відповідно до змісту («Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді»). Яскраве посилення музики (форте) відмічаємо в останньому рядку: «Заспівали скрипки у моїй душі!».

Аналогічно сприймається наступний катрен: перша змістова лінія («Знав я, знав: навіки... / ...Більше не побачу...») і друга («...промені як вії!... / ...сонячних очей»). І знову друга змістова лінія зливається в одне цілісне речення в останньому рядку катрена: «Промені як вії сонячних очей!».

Принцип вертикально-рухливого контрапункту простежуємо й у поезії «З кохання плакав я...» [7, с. 45], де також створюється поліфонічний ефект через наявність двох змістових ліній. Пригляньмося до перших рядків:

З кохання плакав я, ридав.

(Над бором хмари муром!)

Той плач між нею, мною став став –

(Мармуровим муром...)...

Отже, перша змістова лінія – «З кохання плакав я, ридав. /Той плач між нею, мною став...» і друга – «...(Над бором хмари муром!). / ...(Мармуровим муром...)» доповнюють одна одну. Підкреслимо, що кожний четвертий рядок катрена є уточненням другого: рядок «...(Мармуровим муром...)» є уточненням до рядка «...(Над бором хмари муром!)», «...(Кучерявим дзвоном...)» – до «...(Вернися з сміхом-дзвоном!)» і «...(Вранішня вишня...)» – до «...(Весна! – світанок – вишня!)».

Відповідно сприймаємо й інші катрени. Погляньмо: «...Пливуть молитви угорі. / **(Вернися з сміхом-дзвоном!)** / Спадає лист на вівтарі – / **(Кучерявим дзвоном...)** / Уже десь випали сніги. / **(Над бором хмари муром!)** / Розбиті ніжні вороги – / **(Мармуровим муром...)** / Самотна ти, самотний я. / **(Весна! – світанок! – вишня!)** / Обсипалася душа твоя – **(Вранішня вишня...)**». До того ж повтор рядків із другої змістової лінії в першому й третьому чотиривірші (а саме: «...(Над бором хмари муром!) / ...(Мармуровим муром...)») увиразнює музичний первень.

Зазначимо, що музика поетичних рядків досить виразна. Зокрема, нам виявляється такий музичний малюнок: друга змістова лінія складається й взаємодоповнюється форте першої частини (на синтаксичному рівні – знак оклику в кінці) й піано другої (на синтаксичному рівні – три крапки), а також мецо-піано першої змістової лінії.

Подібну поліфонічну композицію можна виділити й у вірші «**Я стою на кручі...**» [7, с. 47], де першу змістову лінію утворюють перший та третій рядки кожного катрена, а наступну – другий і четвертий. Звернімося до перших рядків:

Я стою на кручі! –

За рікою дзвони:

Жду твоїх вітрил я –

Тінь там тоне, тінь там десь...

Ефект багатоголосся посилюється, музичне оркестрування збагачується за рахунок повтору другої змістової лінії першого й третього («...За рікою дзвони: / ...Тінь там тоне, тінь там десь...») та другого й четвертого («...Сум росте, мов колос: / Сумно, сам я, світлий сон...») катренів. Тим часом перша змістова лінія розвивається в «сюжетному» плані: «Я стою на кручі!.. / ...Жду твоїх вітрил я... / ...Впливають хмари... / ...Хмари хмарять хвилі... / ...Вірю яснозорно... / ...Сню волосожарно... / ...Припливеш, приплинеш... / ...З піснею про сонце!..».

Спробуємо відтворити музику поезії: форте початку («Я стою на кручі!...») та кінця («З піснею про сонце!»), мецо-форте середини (...Жду твоїх вітрил я... / ...Впливають хмари... / ...Хмари хмарять хвилі... / ...Вірю яснозорно... / ...Сню волосожарно... / ...Припливеш, приплинеш...») першої змістової лінії; піано другої змістової лінії («...За рікою дзвони: / ...Тінь там тоне, тінь там десь... / ...Сум росте, мов колос: / ...Сумно, сам я, світлий сон... / ...За рікою дзвони: / ...Тінь там тоне, тінь там десь... / ...Сум росте, мов колос: / ...Сумно, сам я, світлий сон... »).

До того ж повтор рядків із другої змістової лінії в першому й третьому (а саме: «...За рікою дзвони: / ...Тінь там тоне, тінь там десь...») та в другому й четвертому (а саме: «...Сум росте, мов колос: / ...Сумно, сам я, світлий сон...») катренах увиразнює музичний первень.

Імовірно, вертикально-рухливий контрапункт застосований і в поезії «**Там тополі у полі...**» [7, с. 48]. Основна тема вірша доповнюється додатковою думкою та емоцією (кожний другий рядок катрена, що синтаксично виділений дужками), яка зливається в єдине змістовне ціле в кінці поезії («...(Хтось на заході жертву приніс)... / ...(Гасне день, облітає, мов мак)... / ...(Ой там хмара похмура з півдня)... / ...(Креше небо і котить свій гнів)...») і водночас увиразнює загальний «сюжет». Зазначимо, що ці рядки настільки органічно вписується в чотиривірш, що не одразу самостійна друга змістова лінія виокремлюється в окреме ціле в кінці прочитання твору. Наведемо для прикладу останній катрен:

Моя пісне, вогниста, шалена

(Креше небо і котить свій гнів),

Ах, розбийся на світлі акорди,

Розридайсь – і затихни, як грім...

На перший погляд саме *пісня* «креше небо і котить свій гнів», проте цей рядок органічно пов'язаний із другим рядком попереднього катрена («... (Ой там хмара похмура з півдня)...»), тобто саме *хмара* «креше небо і котить свій гнів». Підтвердженням цієї думки становить синтаксичне оформлення поезії, про що вже було зазначено вище. Очевидно, що друга змістова лінія звучить нижче, скажімо, на рівні піано, ніж перша, що вище за своїм звучанням, скажімо, на рівні мецо-форте.

Подібну музичну композицію має вірш «**Десь надходила весна**» [7, с. 41]. Так, перша «Десь надходила весна... / ...Наливалися жита... / ...Почали тумани йти... / Зажурились під снігом гай...» й друга («...Я сказав їй: ти весна!.. / ...Я сказав їй: золота!.. / ...Я сказав: не любиш ти!.. / ...Я сказав їй: що ж... прощай!») змістові лінії, що відокремлені цезурою, становлять свою «сюжетну» єдність на тлі всієї поезії. І в поліфонічну гру гармонійно вливається третя змістова лінія, що є ніби доповненням другої, своєрідною відповіддю, – останні чотири рядки кожного п'ятивірша. Зокрема, до перших рядків другої думки «...Я сказав їй: ти весна!..» є рядки-реакція «...Сизокрилими голубками / У куточках на вустах / Їй спурхнуло щось усмішками – / Їй потонуло у душі...»; до «...Я сказав їй: золота!..» – «...Гнівню брівоньки зламалися. / Одвернулася. Пішла. / Тільки довго оглядалася – / Мовби кликала: іди!..»; до «...Я сказав: не любиш ти!..» – «Стала. Глянула. Промовила. / От і осінь вже прийшла. / Так любить? – кажи. – Та швидше ж бо! – / Блиснув сміх їй, мов кинджал...»; до «...Я сказав їй: що ж... прощай!..» – «...Враз сердечним теплим сяєвом / Щось їй бризнуло з очей... / Сизокрилою голубкою / На моїх вона вустах!».

Напевно, що для П. Тичини «вертикальні ходи» були музично конкретизовані: він чув звуки, мелодію, тони. Про це свідчить той факт, що, пояснюючи принцип функціонування цього музичного прийому у вищенаведеному щоденниковому записі, він уточнив: «Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз)...» [9, с. 300]. В уяві постає поет, який награв ля-сі, ре-фа-сі на піаніно, і зважає кожне слово, рядок, поезію відповідно до мелодії, що чує. Можливо, саме ці неповторні «вертикальні ходи» пощастило почути сусідам чи перехожим, адже «кожен свій твір він звиряв на музиці. І вдома та й сусіди по будинку на вулиці Репіна, 5, де він жив у третій квартирі, вже знали, що коли Павло Григорович сідав за рояль, то у нього визрів задум і співець у своєму натхненні шукає потрібної інтонації, тембру активного ритму, художньо-емоціонального змісту для вираження своєї поетичної ідеї» [5, с. 115].

Отже, поетичне перекодування вертикально-рухливого контрапункту в «сонянокларнетних» поезіях П. Тичини значно омузичнюють текст, що творять органічний синтез слова й музики. Використання музичного засобу на літературному тлі методом перекодування специфічного прийому на вербальний рівень пояснюється прагненням адекватного самовираження

лірика-композитора, що виводить словесно-музичні композиції П. Тичини на полімістецький рівень.

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...»: поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К.: Дніпро, 1986. – 368 с.
2. Ніковський А. Павло Тичина // Павло Тичина Соняшні кларнети: Андрій Ніковський *Vita Nova*. – К.: Київський університет, [2006 ?]. – С. 63–84.
3. Новиченко Л. Поезія і революція: книга про Павла Тичину. – К.: Дніпро, 1979. – 368 с.
4. Про Павла Тичину: статті, нариси, спогади / [упор. Г. П. Донець]. – К.: Рад. письменник, 1976. – 296 с.
5. П'янов В. Я. На струнах вічності: нарис та есеї. – К.: Укр. письменник, 2002. – 220 с.
6. Тельнюк С. Молодий я, молодий...: поетичний світ Павла Тичини (1906–1925). – К.: Дніпро, 1990. – 421 с.
7. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т. 1: Поезії 1906–1934. – 736 с.
8. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 7: Проза. – 408 с., іл.
9. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 11: Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали. – 552 с.: іл.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фока Марія Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: синтез мистецтв у літературному творі, поетична творчість П. Тичини.

ОБРАЗ АВТОРА В РОМАНТИЧНІЙ ПІРЦІ АМВРОСІЯ МЕТПІНСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕЗІЙ ЗБІРКИ “ДУМКИ І ПІСНІ ТА ЩЕ ДЕЩО”)

Олександра ЦЕПА (Кіровоград)

У статті акцентовано на ключових засадах романтичного світогляду. Обґрунтовано художньо виражений у творах українського поета-романтика А. Могилу індивідуальний досвід – авторське бачення, осмислення та ставлення до довколишнього й власного “я” в ньому. Окреслено основні інтереси, уподобання, риси образу автора.

Ключові слова: романтизм, художній світ, проблема автора, категорія “образ автора”, концепція інтегрованого підходу, індивідуальний досвід, авторське бачення, осмислення, ставлення до довколишнього, образ власного “Я”.

The key principles of the romantic world outlook have been emphasized in the paper. The artistically marked in the works by the Ukrainian poet-romanticist A. Mogyla individual experience (the author's view, comprehension, and attitude to the surroundings and the personal “I” in it) has been substantiated. The main interests, inclinations, features of the author's image have been described.

Key words: romanticism, artistic world, the author's problem, “the author's image”, the concept of holistic approach, the individual experience, the author's view, comprehension, attitude to the surroundings, the personal “I”.

У своїй головній філологічній праці “Історія української літератури (від початків до доби реалізму)” Дмитро Чижевський зазначав, що, “виходячи з опозиції до світогляду просвіченості, романтика розвинула свій власний світогляд, без якого неможливо зрозуміти ідеологічний зміст творів романтиків та навіть романтичної поезици” [28, с. 406]. На нашу думку, художньо виражена у творчості романтиків авторська особистість і є тим кодом, розшифрування якого дозволить якнайповніше з’ясувати ключові аспекти вищезгаданого світогляду.

Оптимальної результативності в такому дослідженні на матеріалі української романтичної творчості можна досягти, якщо врахувати погляди літературознавців, зокрема С. Єфремова [11], М. Зерова [13], Д. Чижевського [28], П. Хропка [15], Т. Комаринця [17], Т. Бовсунівської [3], М. Наєнка [19] та ін., стосовно історичних і національних особливостей розвитку романтизму в контексті європейського літературного процесу, його ідейно-естетичних основ, специфіки поетичної теорії та практики. Особливої уваги потребуватимуть уже усталені твердження щодо суб’єктивізму романтичного художнього світу, місця та ролі в ньому постаті автора (Див: [4, с. 151], [5, с. 85], [9, с. 36], [21, с. 179], [22, с. 28] та ін.). Належно узагальнивши та систематизувавши вищевказаний науковий досвід, у межах цієї статті не лише запропонуємо власну концепцію дослідження авторського образу в текстах поетів-романтиків, але й проілюструємо її на матеріалі українських поезій збірки А. Метлинського “Думки і пісні та ще дещо” (1839) [24].

Отож, індивідуальні цінності, ставши істотними для суспільства XVIII століття, звісно, не тільки спростовували переконання античних філософів Платона, Аристотеля про пасивність автора у творчості, але й заперечували пріоритетні на той час у класицизмі об’єктивність та раціоналізм зображення. І таку тотальну зміну орієнтацій як в естетичній думці, так і в художній практиці демонстрував уже романтизм. Його представники, як відомо, ідею особистості брали за основу мистецтва, а сам твір визнавали “результатом авторського досвіду, квінтесенцією авторської індивідуальності” (Ф. Шлегель) [Цит.: 5, 95]. Відповідно, для художнього світу романтиків як суб’єктивізм, так і “присутність авторської особистості” [20, с. 8] були й закономірними, й органічними. Уважається, що найвищий ступінь згаданої присутності – своєрідний “образ автора”, котрий, за словами В. Виноградова, накладає власний відбиток на “весь зображений світ, а також і на світ зображених персонажів” [4, с. 151]. У поезици й стилістици романтизму, частково преромантизму, таке поняття, за науковцем, уже було “суб’єктивною нормою або ідеалом художника” [4, с. 151].

Згадані аспекти романтичних творчих засад, безперечно, стали визначальними у формуванні нашої концепції дослідження образу автора. Однак ми врахували й те, чому й суб’єктивізм, і так зване “культивування”

автора ставали для представників інших напрямів, скажімо реалізму, предметом суперечки, а той відвертої опозиції, суть якої свого часу прокоментував Д. Чижевський наступним чином: “Плани та наміри, мрії, сновиди часто ставлять вище за дійсність. Нестримна фантазія, нехтування конкретною, “низькою” дійсністю заводять романтичних поетів у сферу фантастики, з якої вони лише з великими труднощами можуть повернутися до реального життя, а той назавжди залишаються в цій сфері втраченими. Не менша небезпека – плекання почуття, настрою; і тут часто переживання, душевний настрій вважається вже досягненням, – романтик обмежується ним, не думаючи вже про здійснення своїх ідеалів, мрій у реальному житті” [28, с. 412].

На нашу думку, саме читач або дослідник, сприймаючи романтичну творчість, здатен віднайти там окремі “прикмети” авторської присутності (“змодельоване” емпіричним поетом/письменником уявлення про себе) і на їхній основі сформулювати свою думку про автора, котрий функціонує в межах художнього світу й підпорядкований його естетичним законам. Безперечно, “побачити” й проаналізувати образ автора – досить складний і відповідальний дослідницький процес. Усе ж досягти певного результату можна, якщо вдало поєднувати лінгвістичний, літературознавчий та психологічний інструментарій (Див. детальніше про концепцію інтегрованого підходу: [26, с. 31–43]).

Переконані, витворений автором художній світ міститиме його бачення й осмислення довколишнього (окремих подій, фактів, людей, докільця і т.п.) та власного “я” в ньому. Реципієнт, осягнувши ці взаємозумовлені образи – зовнішнього й внутрішнього світів – сформує уявлення про авторську індивідуальну картину світу, а відтак і про самого творчо представленого автора.

Ефективно дослідити зовнішній світ (фактично, мисленнєвий образ його) можна, з’ясувавши виражений механізм мислення автора – що саме бачить, як глибоко розкриває, чим зумовлений інтерес (Див. відповідні теоретико-практичні напрацювання, наприклад, В. Ганзена [6], М. Ігнатенка [14], Г. Клочка [16] та ін.), а також його “суб’єктивно-оцінні індивідуально-вибіркові ставлення” [2, с. 9–10] до зображеного, зокрема їхній пізнавальний та емоційний аспекти. Систематизація та аналіз презентованих поетом компонентів довколишнього дасть змогу виразити змістову, часово-просторову характеристику образу зовнішнього світу, а обґрунтування особливостей авторського осмислення й ставлення до них – окреслити інтереси, уподобання, цінності та якості художньо втіленого автора. Окрім висвітлення авторського бачення, осмислення, ставлення до довколишнього, авторський образ не буде повнокровним без урахування специфіки жанрово-композиційної організації, особливостей стилю, поезики тощо. При цьому максимально необхідно враховувати й психофізіологічні особливості творчої натури, і ступінь реалізації

основоположних художніх принципів та завдань напряму, течії, угруповання, школи, що до неї він належить, і сформоване на цій основі індивідуальне творче кредо.

Образ авторського “я” (внутрішній світ) варто пізнавати, виходячи з розробленої в психології так званої “Я-концепції” (Див.: В. Бахур [1]; Ф. Горбов [8]; І. Кон [18] та ін.), що містить “уявлення про себе як об’єкта самостереження й самооцінки” [10, с. 520]. Проаналізувавши художньо виражену систему самопрезентувань автора (самозображення, самооцінку й самоочікування), матимемо інформацію як про його набутий життєвий досвід, так і про заплановані способи самовдосконалення й зросту.

У межах цієї статті сформуємо уявлення про презентовану в поетичній збірці А. Метлинського “Думки і пісні та ще дещо” індивідуальну картину світу – авторське бачення зовнішнього світу й власного “я” в ньому. А відтак, беручи до уваги особливості осмислення й ставлення до довколишнього (окремих постатей, предметів, образів природи тощо), самопрезентування, окреслимо основні інтереси, уподобання, риси художньо вираженого автора, закодованого у творах поета-романтика Амвросія Могили. Новизна такого дослідження є беззаперечною, зважаючи на те, що у відомих працях та розвідках про Метлинського увага, зазвичай, приділялася або його біографічній постаті, або ж загальним аспектам його творчої діяльності (Див.: [11, с. 345–349], [15, с. 372–389], [13, с. 75–78], [7], [12], [23] та ін.).

Отож, кого й що бачить митець, як осмислює та ставиться до зображеного? Зосередимось лише на тих компонентах довколишнього, що, на нашу думку, є найсуттєвішими для пізнання поетично закодованої авторської особистості. Серед останніх чільне місце, відповідно до ідейно-естетичних пріоритетів романтиків, безперечно, належить саме образам людей.

З’ясувалося, що найчастіше в поле авторського зору потрапляють саме козаки, котрі презентують колишню боротьбу нашого народу з монголо-татарськими та польсько-шляхетськими нападниками (“Бандура”, “Степ”, “Кладовище”, “Спис”. “Чарка”, “Козак та буря”, “Підземна церква” та ін.). У постатях запорожців, що вмiли однаково й боротись (“Текла червона ріка, // ... Вогонь, і кров, і дим! // Шаблі бряжчали, // Списи тріщали! // Трошили кістки копитами, // Мостили містки головками...” [24, с. 125]¹), і розважатись (“Срібна чарка по столові вп’ять ходила, // Громадонька веселенька гомоніла!..» (112)), відображена дієва й доблесна доба Січі: «Поки жили козак, списи й шаблюки, // Не добував нічого даром лях! // Вже стерпів і козак чимало муки: // Вмирав на палях він і в кайданах...// Так і в чужій крові пополоскав він руки // Й попанував в лісах і по степах!» (114). Подібне осмислення передає не тільки авторське зацікавлення козацтвом,

Примітка. Далі, посилаючись на це видання, у круглих дужках зазначаємо тільки сторінку.

але й засвідчує здатність усвідомити його доленосну роль, а відтак і належно оцінити цей період нашої історії. Відповідно, у зображенні минулого відчувається авторське захоплення національною свідомістю, звитягою козацтва. Органічною в цьому зв'язку є й певна гіперболізація козацької сили, відваги, самопожертвності (чуприною “з України нечисть...змітали, // Тільки що із головою її віддавали» (111)) та надзвичайних здібностей (“де стане – // І земля там потане? // ...де гляне – // І трава там зов'яне?” (113)).

Порі доблесного козацтва автор, зазвичай, протиставляє сучасність, у якій “вже з якого часу нема того війська, // ...Вже з якого часу всюди тихо-глухо...» (112), “не стало списа і ручниці, // Прийшлося здать і стіни, і бійниці!” (114); «...Вже край втихомирився... // Не пахне вже ворога дух, // Немає вже вражого трупу... // Як на гробовищах в ніч глузу, // Де смерть все розсипала в пух...» (121–122). Через осмислення постатей бездіяльних та безпам'ятних сучасників – “вражих дітей” (111) – автору вдається не лише осягнути різні грані пасивного суспільства, але й усвідомити природу та наслідки духовних руйнівних процесів у ньому, що, безумовно, дає змогу говорити не тільки про його патріотизм та активну громадянську позицію, але й про певну прозірливість.

Хто ж із довоколишніх і чим саме зумовив авторську тривогу та розчарування? Якщо говорити загалом, то це ті сучасники, чие нівелювання певних зовнішніх атрибутів козацтва (“чуприни одцурались” (111)) є дзеркальним відображенням їхньої внутрішньої неготовності продовжувати традиції та доблесну боротьбу предків за Україну. Серед них, наприклад, батько, про славному козацьку молодість якого нагадує лише “гострий спис”, що “на стіні повис” (111). Збайдужілий до минулого, а відтак і бездіяльний (“Лихий його (списа – Ц.О.) нам приніс”, – // Батько каже й сумно поглядає...” (111)), він позбавлений усвідомлення необхідності передати своєму синові й усю правду про козацькі часи, і бойовий запал (свою ще гостру зброю!) для продовження колишньої визвольної боротьби. Таке історичне безпам'ятство стає дуже вигідним силам, ворожим нашому народові. В образі сотника, що на коні зі списом “всю ніченьку в пущах носився...” (111) втілено ту чужу владну структуру, котра підтримує власні інтереси гігантською силою козацького духу, занедбаного пасивними українцями.

Душевний біль (“серце ние, заниває, // Мов на серце сирий туман тяжко-важко налягає!” (112)) відчуває автор і через колишнього козака, чия сила стала пропашою, не знайшовши адекватного застосування: “Як про військо він згадає, // Він по повній наливає // Й за все військо випиває... // І куняє, й випиває, // Й випиває, і куняє: // Отак віку доживає!..” (112). І в поезії “Пішли навтікачі” аналогічні авторські емоції пов'язані з тими запорожцями, котрі втратили здатність боротися (“з'їла уже ржа списи і шаблюки” (116)) та занедбали хліборобські традиції предків (“огидло

ходить за волами”(116)). Їхня духовна порожнеча (віру “зруйнували” “вороги-гадюки” (116)), не даючи змогу критично оцінити власне становище, зрештою породжує хибне уявлення про кращу долю на чужині (“з України утікали, // ...мов від кари»(115)).

У цьому зв'язку доречно звернутися до авторської оцінки того, хто добровільно, не усвідомлюючи трагізму вчиненого, «свою віру, ...край свій покине» (109). Поет, презентуючи свою непримиренність і пристрасність, удається до грізних прокльонів, що є одночасно словами-застереженнями від неминучих душевних та тілесних руйнувань зрадника: «Хай той на чужині серця не має», «Хай той без роду на чужині згине, // Згасне його око, душа почорніє, // Замре його голос, серце зотліє!», «Він об бога долі не знатиме, // Тільки од бога кари він ждатиме!»(109). Натомість, зовсім іншим є авторське ставлення до героя, що насильно відірваний від рідного краю. Митець зі властивими йому філософічністю та патріотизмом осмислює ностальгію “червонорусця” (“...тяжко-важко на чужині: // Чужина мя не родила і не колихала, // Мя не годувала, може, й не бажала!» (121)), акцентуючи на тому, що лише спогади про батьківщину здатні бути розрадою для його змученої душі: “Край в сю пору згадує мі ся частенько, // Де густі луги, садочки зелененькі, // Де святки з колядкою... // І такі чудні казки...” (121).

Виявляючи певні лідерські якості, автор звертається до своїх пасивних сучасників та закликає їх не прислужувати духовно деградованим “панам...великим” (109), від яких “не чувати дідівської мови” (108), а “на волі, на просторі” зі зброєю в руках шукати собі долі та слави, “ворога губити» (109). Претендуючи на роль духовного провідника, розкриває очі тим, хто поки що не бачив далі «панського порога» (109). Неодноразове називання “дядьків” «братцями» є увиразненням прихильності до тих, котрі здатні змінити своє бездіяльне рабське існування на дієве майбутнє. У цьому зв'язку варто звернути увагу й на назву поезії “До Вас”: займенник другої особи множини як форма вияву пошани свідчить також про закладене в авторських мріях сподівання на духовне переродження покійного “дядька” на доблесного “братця”.

Не залишене без уваги й трагічне буття соціально незахищених верств населення: і “смутної” та “тихої” (119) дитини-сиротини, котра не знаходить ні співчуття, ні милосердя з боку людей; і пригніченого “лихою годиною” “чумака-неборака” (112), що відправляється на чужину – “з нікчемного краю та до моря” (113), передчуваючи свій трагічний кінець; і “старця з торбиною, сивого, старенького” (122), який не тільки змалку відчув на собі людську жорстокість (“злі люди прогнали з хатини // І старцем пустили малого мене” (122)), але й все життя страждав від черствості й байдужості довколишніх (“Схиляю головку старому й дитині, // Мені й ненароком ніхто не кивне!..»), “По селах тиняюся, спілю коло тину; // Нерідні, чужії і хати, і тин!” (122)). Людянність і душевність автора

роблять його небайдужим до тривоги та відчуття приреченості таких маргіналів.

Осмилюючи сучасне йому суспільство, автор, звісно, зосереджує свій погляд і на тих, хто викликає в нього захоплення та пошану. Скажімо, особлива авторська прихильність належить творчим особистостям, чия свідомість є духовним перехрестям минулого, сучасного та майбутнього. Добре пам'ятаючи уроки колишнього, вони здатні критично оцінювати теперішнє і провіщати прийдешнє, тим самим виконувати важливу роль у формуванні громадянської та національної свідомості сучасників. До таких неординарних постатей варто віднести, наприклад, “старого козака-співака” – талановитого носія пам'яті про козаче життя, чия “бандура, схоче він, завіє... й вороном закряче, // Мов та дитина, жалібно плаче...” (108). Віртуозна гра, розмаїтий репертуар, душевність та емоційність творчості, безумовно, знаходять відгук у серцях слухачів різного віку та соціальної приналежності (“Жаль візьме дитину, візьме і бурлаку” (108).

Вагоме ідейне навантаження має і образ старого бандуриста, котрий гине, щиро сподіваючись, що його “пісня з вітром ходитиме, // Дійде до серця, серце палитиме; // Може, й бандуру ще хто учує, // Й серце заніє і затоскує... // І бандуру, і мене // Козаченько спом'яне!” (134). Митець нестерпно страждає через усвідомлення гіркої правди – руйнуються духовні підвалини його народу: “Грім напусти на нас, боже, спали нас в пожарі, // Бо і в мені, і в бандурі вже глас замирає! // Вже не гримітиме, вже не горітиме, як в хмарі // Пісня в народі, бо вже наша мова конає!...” (134).

Обидва бандуристи, як бачимо, презентують авторські роздуми про призначення митця, його роль у суспільстві, пам'ять про нього нащадків. Художньо виражений світ кобзарів-співців передає поетову стурбованість проблемою збереження самотності народу через утрату ним духовності й відсутність пошанування митців – носіїв історичної пам'яті, національної свідомості, вікової мудрості (“Смерть бандуриста”, “Бандура”). Захоплюючись талантом, неординарністю бандуристів, автор закликає до цього й сучасників: “Вспом'янім лиш його йому ж в дяку! // Бо вже які й чули, позабували...” (108). Очевидними в ставленні до зображених непересічних особистостей є й авторська чуйність та вразливість: “Сльози поллються, серденько ниє” (108).

На окрему увагу заслуговує образ “самотніх співців” (118) в однойменній поезії – “той пустився в сине море, // Той на темний чужий край” (119). Саме їх автор закликає до активної суспільної діяльності задля добробуту рідної землі. На відміну від поезій “Бандурист” та “Смерть бандуриста”, тут мають місце зовсім інші ідеологічні авторські уявлення: стверджується необхідність служити “розумному” та “великому” монарху та зміцненню його володінь: “Є в нас віра, цар і мова”; “Край не малий в нас, великий в нас цар!”; “Скелями-валом вrostи б нам, співці! // Були б ми царству вал замість плотини...” (119). Така художньо увиразнена імперська

орієнтація разом із національно свідомим авторським розумінням ролі митця й мистецтва в суспільстві (поезії “Бандурист”, “Смерть бандуриста”) презентують співіснування у творчості А. Метлинського, за словами М. Зерова, “общерусско”-патріотичних од та елегій” з “романтичною закоханістю у минулому” [13, с. 78].

Водночас поезія “Самотні співці”, на нашу думку, може розглядатися і як глибоко прихований бунт проти впроваджених імперською системою правил і заборон, філігранною формою авторської іронії – узвичаєного в романтиків способу неприйняття реальної дійсності. “Зазвичай митець-романтик, – пише В. Пахаренко, – спочатку з наївно вірою одержимо прагне примирити, згармонізувати опозицію “людина (“Я”) – світ”, “людина – суспільство”; силиться відкрити очі людям на неприродність, потворність їхнього способу життя, запропонувати свій рецепт удосконалення світу. Але досить швидко переконується у марності своїх зусиль. І тоді його світогляд починає визначати т.зв. “романтична іронія”, тобто неприйняття реального стану речей, наявного життєустрою. Цьому суєтному реальному світові романтик протиставляє буття ідеально досконале, прекрасне, яке – він це інтуїтивно відчуває – існує в іншому вимірі. Через неймовірне духовне страждання митець усвідомлює цілковиту несумісність дійсного і належного, ту величезну прірву, що розділяє дійсне і належне” [21, с. 180]. Подібне тлумачення уможливорює висновок не лише про інтелектуальність автора, філософічність його мислення, але й про певну амбівалентність його світоглядної позиції.

Загалом процес осмислення вищезгаданих людських образів минулого та сучасного передає глибокий інтерес українського романтика до “мистецьких засобів народної поезії” [28, с. 413]. Свідченням фольклорності та образності мислення автора, його розвиненої уяви й фантазії є, наприклад, численні художні засоби, що ними послуговується митець: епітети (“високі хати” (108); “чорний ворон” (109); “вражі діти” (111); “чужий край” (113) тощо); порівняння (плаче, “мов та дитина” (108); “гомін, як в бурю” (111); “крикне, мов в серце спис встромився!” (111) і т.п.); метафори, зокрема персоніфікації (“буря виє, завиває” (133); “пісня з вітром ходитиме” (134); “застогнало в небесах” (135) і т.д.); символи (“могила” (110); “спис” (111); “Дніпро” (115); “орел” (122) та ін.); паралелізми (“Як же то вранці // В червоній хмарці // Сонце впливає, // Чи не з чужини // Та до дівчини // Козак приїжджає?” (113); “Що ж то в долині? Чи дуб рясний ліг?.. // Ні, козаченько найкращий поліг!” (114)) тощо.

Багатство вербально-емоційної сфери митця передане через розмаїття художніх форм вираження авторських уподобань. Скажімо, нами спостережено, що поетове ставлення до козацтва, бездіяльних сучасників, маргіналів, творчих особистостей виявляється на морфемному (“братця”, “серденько” (108), “козаченьки” (112)); лексичному (“злії кари каратимуть” (110); “нечисть...змітали” (111); “вороги-гадюки” (116)) та інтонаційному

рівнях (“Де ж ти дівався, та старий співаче, // Ой заспівай нам про життя козаچه!” (108); “Старую бабусеньку згадаю!” (117)).

За словами Д. Чижевського, «... душевне життя людини залежить, з одного боку, від тілесної сфери, з іншого – здатне підноситися до надлюдського. Людина так само сповнена таємничих сил, як і весь світ; це таємниче з погляду світла розуму є «несвідоме», усякі збочення від «нормального», розумного ходу душевного життя: божевілля, сон, екстаз, надхнення, передчуття, «нічна сторона» душі і т.д. – всі такі переживання відкривають людині вихід зі сфери звичайного її буття до інших сфер, почасти вищих, і мають тому глибоке значення» [28, с. 407]. На нашу думку, вищеописану приналежність людини до різних світів у поезіях А. Метлинського ілюструють і постать Творця, й образи-символи довколишнього, і пейзажні картини.

Відповідно до релігійних народних уявлень автор осмислює Бога та його роль у житті людини. У поезіях “Зрадник”, “Підземна церква”, “До гостей”, “Старець” Творець постає найвищою інстанцією, що справедливо судить грішних і праведних (“Тільки од бога кари він ждатиме!” (109); “Хто що в світі діяв, в бога ся зостане; // Бог так каже... Як він каже, так і стане!” (128)) та обдаровує таланом-безталанням (“...чи доля, чи недоля, - // ...од бога все...” (114)).

“Коли за дійсністю, за цим світом стоїть інший, вищий, то кожний об’єкт, кожний елемент буття в цьому світі вказує, натякає на вищий світ, є його образом, символом” [28, с. 411]. Така специфіка бачення романтиків, безперечно, зумовлює необхідність з’ясувати, які саме образи-символи, що їх використовує А. Могила в збірці “Думки і пісні та ще дещо”, суттєво доповнюють образ аналізованого зовнішнього світу, а відтак, безперечно, сприяють глибшому розкодуванню поетового художньо вираженого світоглядного та емоційного життєпростору.

Підтвердженням вищезгаданих національної свідомості, активної громадянської позиції автора, філософічності його мислення тощо є, на нашу думку, образ “списа” (111), що неодноразово трапляється в поезіях “До вас”, “Кладовище”, “Спис”, “Козак, гайдамак, чумак”, “Підземна церква”, “Пішли навікачі”, “Бабусенька”, “Гулянка” та ін. Варто наголосити, що в окремих випадках, скажімо в поезії “Кладовище”, авторська інтерпретація “шаблюки при боці” (111) як утілення величі й гідності, доблесті й звитяги козацтва, його самотності збігається з народнопоетичним тлумаченням. Однак контекст інших творів привносить у таке традиційне сприймання індивідуальне авторське уявлення й розуміння. Наприклад, “гострий спис” у поезії “До вас” – це надія змінити рабське паразитування сучасників на життя, сповнене самостійних пошуків власної долі; у “Списі” та “Пішли навікачі” – відображення незреалізованості духовного та дієздатного потенціалу нащадків козацтва; у

“Бабусеньці” – нагадування про трагічні сторінки історії українського народу тощо.

Важливим для розуміння авторської емоційної сфери є, на нашу думку, образ-символ бандури в однойменній поезії та у творі “Смерть бандуриста”. Перед нами постає не лише засіб музичного супроводу, але й утілення частки духу самого митця. Гармонійний синтез чуттєвої палітри слова-співу та розмаїття звуків інструмента (“плаче... // ... бандура ... завие, // ... вороном закряче, // Мов та дитина, жалібно плаче” (108)) забезпечує й максимальне творче вивільнення кобзаря, і потужний рівень активізації слухацького інтересу, що в сукупності є суттєвими для “підживлення” духовного потенціалу талановитої особистості. У таких роздумах, безперечно, очевидною є здатність автора відчувати, розуміти й гідно оцінювати мистецтво слова, співу й музичного виконання. Уміння живописати слухові вібрації бандури свідчить про витончений музичний слух автора, його емоційність та душевне багатство.

Репрезентантами українського міфологічного світу, а відтак і окремих нюансів авторського мислення та системи цінностей є й наступні образи-символи: “чорний ворон” (109) як уособлення страшної покари людської плоті після смерті (“Зрадник”, “Бабусенька”, “Козачая смерть”); “дорога” та “кінь” (109) як утілення самореалізації та незалежності свідомих громадян (“До Вас”); “степ” (110) як метафізичний простір визвольних звершень (“Степ”), “степ-поле” (117) як завершеність людського життєсвіту (Бабусенька), “степ-земля” (123) як місце кривавої розправи над визволителями, трагічного смутку за загиблими (“Козачая смерть”); “могила” (110) як спомин про дієве минуле народу (“Степ”) та місце спочинку доблесного козацтва (“Кладовище”, “Бабусенька”); “хрест” (110) як здійснення Божої волі (“Зрадник”, “Дитина-сиротина”) та пам’ять про християнську душу (“Кладовище”); “церква” (119) як місце духовного спілкування зі Творцем (“Дитина-сиротина”, “Старець”, “Гулянка”), “підземна церква” (114) як нагадування нащадкам про втрачену самотність; “дзвони” як символ братерського єднання (“Кладовище”) та духовної руйнації (“Підземна церква”) тощо.

Важливим компонентом художньо вираженого авторського світу, безумовно, є й природа, котру романтики, зазвичай, «бачать... як живу та всюди відкривають і підкреслюють її живий взаємозв’язок з людиною» [28, с. 409]. У поезіях А. Метлинського подібне ідейно-естетичне навантаження мають таємничі й загадкові пейзажні картини світанку (“Шинок”), недільного ранку (“Дитина-сиротина”), ночі (“Ніч”, “Глек”, “Степ”, “Кладовище”, “Гетьман” та ін.), нічної негоди (“Смерть бандуриста”, “Гулянка”, “Козак та буря”) тощо. Ряд зорових (“Дивляться з неба ясненько срібні зірки” (111); “Як же то вранці // В червоній хмарці // Сонце випливає...” (113) і т.п.) та слухових образів (“Гомін, як в бурю, і грім – луною кругом” (111); “Вітер засвистів і з півнем заспівав...” (127) та ін.)

дають змогу говорити про авторські живописні й музичні здібності, його розвинене естетичне чуття.

Відповідно до запропонованої нами концепції, сформувати уявлення про образ внутрішнього світу автора можна, висвітливши, яким бачить та оцінює себе художнє “Я”, на що сподівається – самозображення, самооцінку та самоочікування. У такому дослідженні, безперечно, варто пам’ятати, що романтизму властиве, за словами Р. Габітової, “звеличення власної індивідуальності”: “суб’єкт трактується як ізольований, відданий самому собі... Суб’єктивне Я романтика – це Я, що стало в той же час для себе об’єктом” [5, с. 85].

Нами спостережено, що в поезіях збірки “Думки і пісні та ще дещо” індивідуальний авторський досвід презентований головним чином лише самозображенням “Я”: яким він є і хто цьому сприяв. Натомість, практично відсутні спроби оцінити себе чи продемонструвати власні очікування та мрії. Принагідно зауважимо, що у творчості, скажімо, Тараса Шевченка навіть окремо взятого періоду всі вищевказані компоненти образу внутрішнього світу презентовані досить повно та розмаїто (Див.: [27]; [25]). Подібне зіставлення художнього самовираження в межах романтичного напрямку переконує, що ступінь авторської присутності зумовлений і психофізіологічними особливостями митця, і специфікою його творчого кредо.

У поезії А. Метлинського “Підземна церква” художнє “Я” презентує свою національну свідомість, розповідаючи про власний непідробний інтерес до колишніх часів та до носіїв пам’яті про них: “Випитував я декого з старих, // Котрі ще ляха й унію видали, // Як діялося, що колись було... // А що, миряни, слухати б бажали? (114). Громадянська небайдужість автора увиразнена потребою передавати сучасникам почуті оповіді про минуле українського народу.

Будучи знавцем ментальності, традицій, звичаїв предків, відчуваючи гордість за гостинність і милосердність української вдачі, “Я” усвідомлює необхідність збереження духовної культури народу як запоруки його самобутності: “Тільки не внось свого, гостю, звичаю... // Батько казав, що, як свій оддамо, // Ми і дітки наші пропадемо” (115).

Подібний акцент на родинній атмосфері, що сприяла формуванню його світоглядних та етичних цінностей неодноразово зустрічаємо у творах аналізованої збірки. Скажімо, у поезії “Степ” батько виховує в синові почуття національної гідності та гордості, розповідаючи йому про доблесні визвольні змагання українців: “Колись, мій синку, ми в тії могили // Злих ворогів, було, спати клали...” (110). Зі спогадів про бабусю дізнаємося, що саме вона прищепила малому внукові любов до рідного слова і пісні: “Вона мене кохала: піснями пеленала, // Рідним словом кормила, рідній мові учила...” (117). Очевидно, не тільки інтерес, але й вдумливе ставлення до минулого зумовлювали співи бабусі й “про того козака ... // Про якого

могила з вітром говорила...”, чий “коник в степу скаче, // Над ним чорний ворон кричє...” (117); і про те, “як чорная година списи, шаблі троцила // І довгую чуприну в крові помочила // Та й в глибокую могилу зарила” (118). А повчання дідуса – носія простої народної моралі та життєвої мудрості – розвивали набожність (“...від карі лихий // Не втече; таки бог покарає святий, // Хоч зайшов би, де вітер не здума повіять... // Так, по-моєму, лучче лихого не діять” (116)) та вміння поводитись серед людей (“Як що в серце заляже, // Коли хоч, щоб не визнав того чоловік, // Не кажи і билинці, не тільки що жінці, // Бо в жінок, знає світ, дуже довгий язик...” (116)). Тим часом остаточне формування і релігійних цінностей, і здатності до філософського осмислення відповідальності людини за скоєне, тлінності всього земного, вічності та всюдисущості Творця, проблем гріха й покари художнє “Я” пов’язує з дяком – носієм книжної мудрості, котрий навчав: “Колись світ так зов’яне, розтане ! // А хто вмер, той устане, погляне: // Уже сонця немає, // І землі вже немає! // Тільки те, що він на світі діяв, коли доброго що там посіяв, // Зійде в небі, й зіркою засвітить, // І до бога стежечку освітить... // Хто посіяв лихо, тому лихо зійде: // Темно, темно... і до бога він не дійде! // ... Бог так каже... Як він каже, так і стане!” (128).

Таким чином, образ зовнішнього світу презентований у поезії А. Метлинського головним чином постатями минулого (козаки) й теперішнього (бездіяльні сучасники, маргінали, співці-бандуристи), образом Творця, предметами-символами та пейзажними картинами. Аналіз специфіки бачення й осмислення довколишнього (розуміння ролі козацтва в історії народу; усвідомлення природи та наслідків духовних руйнівних процесів у сучасному суспільстві; увага до ролі митця і мистецтва; інтерес до фольклору і т.п.) дозволяє говорити про патріотизм автора, його активну громадянську позицію, інтелектуалізм, амбівалентність світогляду, образність мислення, живописні та малярські здібності, розвинене естетичне чуття тощо. Ставлення до зображеного передає авторську вразливість, чуйність, пристрасність, його людяність і душевність. Образ внутрішнього світу, презентований головним чином через самозображення автора, підтверджує його національну гордість і гідність, увиразнює філософічність, релігійність мислення тощо.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахур В.Т. Это неповторимое «я». – М.: Знание, 1986. – 189 с. – (Индивидуальность. Самосознание).
2. Бех І.Д. Категорія “ставлення” в контексті розвитку образу “я” особистості // Педагогіка і психологія. – 1997. – № 3. – С. 9–21.
3. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму: посібник для вузу з теорії українського романтизму. – К.: Київський ін-т “Слов’янський ун-т». – Ч. 1: Етногенез і теогенез, 1997. – 155 с.
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи: Учеб. пособие для филол. специальн. ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с. – (Б-ка филолога).

5. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. – М.: Наука, 1989. – 159 с. – (Романтизм. Нем. философия, 18–19 вв.).
6. Ганзен В.А. Системное мышление // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. – 1992. – Сер. 6. – вып.1. – С. 78–85.
7. Гнідан О.Д. Мотиви лірики Амвросія Метлинського (Аналіз в аспекті творчого методу) // Гнідан О.Д. Історія української літератури ХІХ – поч. ХХ ст.: Практичні заняття. – К., 1987. – С.29–43.
8. Горбов Ф.Д. Я – второе Я [Текст]: Научное издание. – М.: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та; Воронеж: МОДЭК, 2000. – 222 с. – (Психологи Отечества).
9. Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе ХІХ-ХХ вв.. – М: Наука, 1991. – 379 с. – (Автор (лит). Образ художественный. Русская лит., 19–20 вв.).
10. Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А. Психологический словарь-справочник. – Мн: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 576 с. – (Библиотека практической психологии).
11. Єфремов С.О. Історія українського письменства. – К.: “Феміна”, 1995. – 688 с.
12. Задорожна Л. Метлинський Амвросій // Українська література у портретах і довідках. Давня література – література ХІХ ст. – К., 2000. – С. 124–137.
13. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2007. – 586 с. – (Cogito: навчальна класика).
14. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – 285 с. – (Художнє мислення).
15. Історія української літератури (Перші десятиріччя ХІХ століття): Підручник / За ред. П.П. Хропка, О.Д. Гнідан, П.І. Орлик та ін. – К.: Либідь, 1992. – 512 с.
16. Ключек Г. Художнє мислення письменника як системо/формо/ стилетворчий чинник // Наукові записки. – Випуск 61. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. – С. 3–17.
17. Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: (Проблема національного й інтернаціонального). – Львів: Вища школа. Вид.-во при Львів. ун-ті, 1983. – 223 с.
18. Кон И.С. Открытие «Я». – М.: Политиздат, 1978. – 367 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
19. Наєнко М.К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. – 2-ге вид., зі змін. й доп. – К.: Просвіта, 2000. – 379 с.
20. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка // Слово і Час. – 2007. – № 2. – С. 3–16.
21. Пахаренко В. Українська поетика. – [вид. 2-ге, доп.]. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
22. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. – К.: КГЛУ, 2001. – 305 с.
23. Свириденко О.М. Романтична парадигма творчої діяльності Амвросія Метлинського: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.М. Свириденко; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.
24. Українські поети-романтики: Поет. твори / Упоряд. і прим. М.Л. Гончарука; Вступ. ст. М.Т. Яценка; Ред. тому М.Т. Яценко. – К.: Наук. Думка, 1987. – 592 с. – (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр. літ).
25. Цєпа О. Авторська самооцінка в поезіях Тараса Шевченка 1837–1847 років: фольклорно-романтичний образ “Я” // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 381–388.
26. Цєпа О. В. Еволюція образу автора в поезії Тараса Шевченка (1837–1847): дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.01. – Кіровоград, 2008. – 208 с.

27. Цєпа О. В. Самозображення (“образ Я”) в поезіях Тараса Шевченка 1837–1847 років // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): Збірник наукових праць. – Випуск 7. – Дніпропетровськ: Пороги, 2007. – С. 461–473.

28. Чижевський Д. Історія української літератури. – К: ВЦ “Академія”, 2008. – 568 с. – (Альма-матер).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цєпа Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблема образу автора в літературознавстві.

УРОК МИЛОСЕРДЯ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ Т. БОРДУЛЯКА «ЖЕБРАЧКА»)

Ганна ЦЕРНА (Кіровоград)

Об’єктом дослідження статті є новела Т. Бордуляка “Жебрачка”. Аналізується проблема милосердя, розкривається художня майстерність автора у створенні образів.

Ключові слова: милосердя, жебрачка, мистецтво, художник, портрет, життя.

The object of the study is a novel by T. Bordulyak «A Begger». We analyse the problem of compassion and explore the artistic ability of the author to create literary characters.

Key words: compassion, begger, art, artist, portrait, life.

Несприятливі умови розвитку української літератури в дожовтневий період (цензурні переслідування, брак друкованих органів, роз’єднаність українських земель) зумовили нерівномірність еволюції жанрів, особливо роману. Але мала проза таїла в собі велику силу. Це, насамперед, стосується новелістики, яка активно розвивалася, створюючи свої традиції, особливо на зламі XIX і XX століть.

Складні перипетії суспільно-політичного життя на межі століть впливали на світогляд письменників, давали їм для художнього освоєння все новий і новий матеріал, який вимагав художніх пошуків у зображенні дійсності.

При освоєнні нових пластів життя у своїх наймобільніших, всепроникних формах мала проза виявилася особливо функціональною. Вона відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує вияви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі суспільні прошарки. «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часу, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого

таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [11, с. 524].

Вимушена спеціалізація українських прозаїків на малих формах сприяла вдосконаленню новелістичного мистецтва.

У кінці XIX – на початку XX століття українській новелістиці були притаманні всі закономірності розвитку, характерні для найрозвиненіших літератур світу. Однак, зображуючи життя українського народу, вона нерідко набирала трагічного тону, що зумовило народження оповідань долі й трагічних новел, які виникали на зіткненні особистості із жорстокою дійсністю.

Особливої уваги потребує новелістика Галичини. Вона відзначилася великою кількістю талановитих письменників, які працювали в цьому жанрі. Це відзначали І. Франко та Леся Українка. Так, 1901 року Франко писав: «В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям оґрітих оповідань Тимофія Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея» [11, с. 524].

Свою нішу в галицькій літературі гідно зайняв Тимофій Бордуляк. Він належав до групи західноукраїнських прозаїків-реалістів, які відображали життя галицького селянства. Кращі його оповідання високо цінувалися вже згаданими вище І. Франком, Лесею Українкою, О. Маковеєм, П. Грабовським, про його оповідання тепло відгукувалися тогочасні критики.

Життєвість, довговічність літературних творів Т. Бордуляка визначається їхньою правдивістю, народністю, мистецтвом слова.

Життєвому й творчому доробку цього українського письменника присвячено чимало статей, наукових праць, авторами яких є О. Галич, Ж. Дмитренко, Л. Лисенко, О. Петраш, Я. Пархомчук, Л. Савків, Г. Сім'я, П. Сорока, Д. Шеремета, Т. Яценко, М. Герета.

Будучи сам вихідцем із села, Бордуляк свої твори присвятив темі життя галицького селянства. І сам неодноразово це підтверджував: «А позаяк життя селянське найлучче знаю, бо й сам походжу з селянського стану і в ньому обертаюся, тож і понайбільше беру теми з життя селянського» [3, с. 89]. Його оповідання – це щирі розповіді про долю селян, їхню працю в поті чола на вузьких убогих нивках, злидні й щоденну журбу. Його майстерність полягає в умінні художньо розкрити щирість, доброту, людяність й благородство селян.

Новели Т. Бордуляка, дійсно, відрізняються своєю простотою і невишуканістю. Але саме в тому і полягає вся суть таланту письменника: через простоту і зрозумілість показати складність буття, складні колізії людського існування, прекрасне і потворне, високе і низьке, темні й світлі сторони людської душі.

Серед творів Тимофія Бордуляка, на наш погляд, не можна оминати увагою новелу «Жебрачка», яка навряд чи залишає когось байдужим і не спонукає до роздумів.

Наше завдання – висвітлити ту проблему, яку порушує автор у творі, показати його художню майстерність у створенні образів і розкрити головну ідею твору.

Сюжет твору дуже простий, взятий із повсякденного життя галицького міста. Але під прискіпливим поглядом письменника розкриваються серйозні морально-етичні й духовні проблеми.

Автор не вказує нам, де і коли розгортаються події, не подає назви міста, в якому живуть герої. Все узагальнено. Події охоплюють лише кілька годин одного із звичних днів життя галицького панства. Але за цей короткий проміжок часу розгортається панорама глибинних проблем людської спільноти і людської душі. Ту головну проблему, якої торкається письменник у новелі, можна віднести до ряду «вічних». Це проблема милосердя. Скільки часу існує людство, стільки й існує ця проблема.

У картинній галереї міста, де розгортаються події, серед інших витворів мистецтва найбільшу увагу публіки привертав портрет старої жебрачки, що намалював один молодий талановитий художник. Портрет був намальований «з такою реальною правдою, що видці чудувались і не могли начудуватись, хвалили і не могли нахвалитись молодого артиста...» [12, с. 241].

Аби дати загальний портрет тієї публіки, автор ніби висмикнув з того натовпу трьох осіб і на прикладі їхніх емоцій, почуттів, вражень та поведінки розкрив духовні проблеми тогочасного суспільства, дав йому характеристику й оцінку. Але не вони є головними персонажами новели. Вони є лише тлом, на якому вимальовується образ жебрачки. Саме вона є центральною фігурою новели й тим мірилом духовного розвитку суспільства, що просвічує людські душі, ніби рентгеном, не залишаючи нічого прихованим. Коли в суспільстві існує таке явище, як жебрацтво, то це хворе суспільство.

Письменник не дає детального опису зовнішності трьох відвідувачів картинної галереї, які милувалися витвором мистецтва. Але ті скупі, проте дуже виразні штрихи до портретів персонажів дають нам певне уявлення про них, про їхній соціальний стан. Це був ще досить молодий чоловік, молода гарна і вбрана за найновішою модою пані та її молодша сестра, теж гарна і зі смаком убрана панночка – типове міське панство.

Варто відзначити, що для творчості Т. Бордуляка характерне майстерне використання автором художньої деталі.

Портрет жебрачки вразив відвідувачів. Автор звертає нашу увагу на очі героїв, аби ми зрозуміли їхній емоційний стан: «З їх очей так і пробивався німий зачуд і те остовпіння, в яке чоловіка деколи вправляє правдиве діло штуки» [12, с. 241]. У цьому моменті якраз і розкривається той постулат, що

справжнє мистецтво має силу впливати на свідомість людей, а не просто бути засобом відображення дійсності.

Кожен із персонажів намагається поділитися з іншими своїми враженнями. У обох панянок це відчуття захоплення, вони, здається, співпереживають і співчують жебрачці, зображеній на полотні: «Здаєсь, она так і дивиться на нас своїми старечими очима і леда хвиля промовить жалісним голосом: «Дайте шажок, Христа ради! – додала молода панночка і тяжело зітхнула» [12, с. 242]. Молодій панянці шкода старенької... Споглядання чужого горя, поневірянь і страждання, на перший погляд, викликають у неї щире тяжке зітхання і сум.

Трохи по-іншому поводить себе пан. Узявши на себе роль екскурсовода й мистецтвознавця, він із гідністю і менш емоційно, ніж його супутниці, намагається допомогти жінкам зрозуміти суть і призначення мистецтва: «Втім, власне, лежить суть штуки. Представити річ так, як она в дійсності єсть, влити в неї життя, а крім того, осінити її певною мірою ідеальності» [12, с. 242].

Виходячи з того, як грамотно пан пояснює принцип написання портрета жебрачки, техніку виконання, як уміло звертає увагу супутниць на ті деталі картини, котрі несуть у собі основне ідейне навантаження, як точно розуміє мету художника в написанні полотна, можна припустити, що ця людина є обізнаною з мистецтвом, цікавиться ним, розуміється на його специфіці.

Тимофій Бордуляк настільки майстерно за допомогою мови одного з персонажів новели подає нам словесний портрет жебрачки, що ми можемо легко побачити цю нещасну жінку у своїй уяві. Справляється враження, що не те панство, а ми стоїмо перед полотном і споглядаємо риси обличчя жебрачки: «Дивіть! З якою вірністю віддані всі його черти, ті старечі, давнього блиску позбавлені очі, тая сіть безчисленних морщин... або ті уста, напівотворені, беззубі, здаєсь, они ніби порушаються...» [12, с. 242].

Пан навдивовижу правильно розуміє мету, яку поставив перед собою художник, малюючи портрет старої жебрачки: відтворити дійсність такою, якою вона є, й оживити її на полотні, вдихнути в неї життя. А ця дійсність сконцентрована в постаті жебрачки, вона несе в собі правду життя.

Всесвітньовідомий художник Сальвадор Далі так пояснював поняття живопису: «Увидел – и запало в душу, и через кисть пролилось на холст» [9, с. 388]. Його твердження правдиве. Адже справжній художник все, що хоче й повинен сказати, говорить пензлем. Митець, малюючи картину, співпереживає, пропускає через себе той сюжет, який відтворює на полотні; кожен мазок фарбою, кожен штрих наповнений або болем, або радістю. Художник проживає те, що малює. «Для художника каждое прикосновение кисти к холсту – целая жизненная драма» [9, с. 428]. І автору портрета жебрачки вдалося пропустити через себе, прожити життєву драму старої жінки, яка щодня стояла з протягнутою рукою біля картинної галереї. І

свідченням того є посилена увага відвідувачів галереї до цього портрета. У ньому сконцентрувалась уся правда й трагедія людського життя: «Біда, нужда, голод, а, може, ще й слабкість, одним словом: жите» [12, с. 242]. І цю правду художник зумів відтворити за допомогою лише двох основних деталей портрета: обличчя, на яке художник вилив «цілий сноп сонячного проміння», аби всі риси обличчя було видно якомога краще, і витягнутої за милостинею руки жебрачки. Саме вони несуть в собі головне смислове навантаження картини й впливають на свідомість глядачів. І на цьому наголошує пан двом жінкам, які його супроводжували: «Она (рука – прим. Г. Ц.) з виразом лица творить гармонію, сказати б, одну цілість...» [12, с. 243]. І очі, і рука жінки на портреті становлять єдність у вираженні страждання й благання про допомогу. Очі «говорять», а рука довершує той монолог рухом уперед.

Обидві панночки з величезною увагою й захопленням слухають розповідь свого супутника про майстерність художника, як слухняні діти, виконують усе, що він просить: одна оглядає портрет через трубку, зроблену з паперу, інша – через долоні, складені в трубку. Вони під впливом таланту митця, їхні репліки дуже емоційні: «Ах, так! Я навіть почуваю в тій хвилі якесь неописане зворушене в грудях, а до очей тиснуться мені сльози... на правду!» [12, с. 243]. І підтверджують свою вразливість тим, що хусточкою витирають сльози на обличчі.

Мета художником досягнута: його витвір мистецтва викликав відповідну реакцію в людей і зворушив їхні серця. Портрет жебрачки в старшої пані викликав почуття милосердя, і вона своїми враженнями ділиться із супутниками: «В сій хвилі здаєсь мені, що я почуваю милосерде. Се дійсно штука: за помічю образу викликати в людині подібне почуванє...» [12, с. 242]. Разом із почуттям милосердя вона, здається, збагнула й мету мистецтва.

Проте, коли всі троє вийшли з картинної галереї на вулицю, їхні одухотвореність і бажання бути милосердними одразу зникли. Забувши про високе, усі занурились у буденне й звичне: мозок молодій пані вже був зайнятий думками про купівлю шовкової матерії на сукню. І саме з цього моменту починається кульмінація твору. Як тільки всі троє попрямували в бік базару, на їхньому шляху зустрілася жебрачка з простягнутою рукою. Вона просила милостиню в тих, хто щойно, стоячи перед талановитим витвором мистецтва, захоплювався талантом художника й зізнавався в бажанні бути милосердним. Жебрачка говорила фактично ті самі слова, які читали відвідувачі галереї в очах, рисах обличчя й позі старої жінки на портреті: «Ах, ласкаві панство! Я ще нині нічого не їла... я така голодна, така хора... змилосердіться над нещасливою, подайте милостиню, Христа ради!..» [12, с. 244].

Порівняймо слова пана, що оглядав портрет: «Чи не говорить з того лица біда, нужда, голод, а може, ще й слабкість, одним словом: жите? Здаєсь,

та старуха своїми очима, своїми морщинами, своїми посинілими губами просить нас, благає о поміч...» [12, с. 242]. І слова жебрачки, і слова пана подібні за своїм змістом, тому що в них криється благання про допомогу й милосердя. І саме це хотів відтворити художник на полотні.

Автор новели зосереджує нашу увагу на реакції панства щодо слів жебрачки на вулиці. «Любителі» мистецтва просто не звертали на неї увагу й поважно йшли далі. Письменник дає нам пояснення такої поведінки персонажів: «І нащо їм звертати на неї увагу? Кілька-то таких самих жебрачок не стрічають вони щодня на улицах міста?» [12, с. 244]. Явище жебрацтва для них є звичним, воно їх не дивує й не торкається їхніх душ, не викликає співчуття до знедолених. Навпаки, це їх дратує, бо коли жебрачка торкнулася руки однієї з панянок, «щоби тую красну рученьку поцілувати», це викликало у пані хвилю негативної реакції: «Ах, Боже мій! Недобре мені робиться, серце б'ється!» [12, с. 244].

Панство в обуренні наділяє жебрачку такими словами, як «якась огидна баба», «ті нероби», «сей нагніток суспільності». Вони вже не почувають у душі того милосердя, яке відчували, стоячи біля портрета. Та сама панночка, яка в галереї із захопленням говорила: «Ах, що за злуда! Чоловік хвилями забуває, що се полотно, і ось-ось готов сягнути до калитки, щоби втиснути в ту руку милостиню...» [12, с. 243], тепер із обуренням називає жебраків неробами. Подібним чином поводить себе й пан. Із виглядом людини, яка розуміється на проблемах життя, він у галереї із пафосом промовляв слова про милосердя: «Здаєсь – від нашого милосердя зависить її спасенє, її істнованє...» [12, с. 242]. Проте забував про милосердя, коли в газетах звертав увагу магістрату на явище жебрацтва, що нібито «непокоїть спокійних людей». Саме через зображення такої суперечливої поведінки панства в галереї й на вулиці автор викриває його лицемірну мораль у ставленні до знедолених.

Письменник звертає нашу увагу на одну деталь у поведінці жебрачки: стоячи під стіною, вона дивилася на браму, що веде до галереї образів. Чому саме туди вона дивилася, коли просила милостиню в панства? Розгадка криється в тому, що саме ця жебрачка була моделлю талановитому художнику. Але те панство, яке висловлювало почуття захоплення портретом, не помітило цього. А не помітило тому, що на портреті стара жебрачка була «осінена певною мірою ідеальності». А в реальності в особі жебрачки містилася правда життя, позбавлена ідеальності. І цієї життєвої правди панство не приймало, тікало від неї й уважало нагнітком суспільства.

Можемо тільки здогадуватися, які думки були в жебрачки, коли вона дивилася на галерею. Можливо, вона розуміла, які емоції викликав її портрет у відвідувачів, і сподівалася, що вони проймуться співчуттям і милосердям і до неї – реальної, живої, а не намальованої. Але цього не сталося.

У листі до Осипа Маковоя Т. Бордуляк писав: «Питаєтесь дальше звідки я беру теми чи сюжети... Теми беру з життя, а властиво, они мені самі приходять, пхаються» [3, с. 93]. Творам цього письменника притаманна життєва правда, глибоке проникнення у світ людської психології, художня виразність образів.

Будучи священником, Бордуляк не міг не любити людей. Він жив для людей, проймався їхнім болем, лікував їхні душі. І ця любов перейшла в письменницький талант. Як сказав його онук, теж Тимофій Бордуляк: «Він любив народ, робив усе для рідного народу і як священник, коли виконував душпастирські обов'язки, і як письменник, і як громадянин» [7, с. 3].

У новелі «Жебрачка» Т. Бордуляк подає нам урок милосердя. Милосердя справжнього, щирого, а не показного й лицемірного. Ця проблема є актуальною і в наш час. Ми живемо в епоху, коли матеріальні цінності витіснили цінності духовні, коли замість добра в людських душах панує зло, замість милосердя – байдужість і жорстокість, коли дружба ґрунтується на користі.

Зараз дуже модним стало серед забезпечених людей займатися благодійністю. Зовні це похвально. А якщо була б можливість нам зазирнути в душі цих «благодійників», чи побачили б ми там те світло, те тепло, які породжують бажання робити добро людям, допомагати нужденним. Навряд чи побачили б... Бо жоден з них, сховавшись за темним склом дорогих авто, не зупиниться й не подасть милостиню старенькій бабусі, яку жорстоке життя змусило вийти на паперть з протягнутою рукою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галич О. Штрихи до творчого портрета Тимофія Бордуляка // Вітчизна. – 2002. – №7–8. – С. 141–149.
2. Дмитренко Ж. Трагізм і комізм буднів: Про одне з оповідань Т. Бордуляка // Слово і час. – 2001. – №10. – С. 30–35.
3. Лисенко Л. Листування Тимофія Бордуляка // Укр. літературознавство. – 1985. – Вип. 45. – С. 88–96.
4. Петраш О. «Пишу, і то інтенсивно пишу...» // Вільне життя. – 2003. – 18 лютого.
5. Петраш О. Непрочитані сторінки: Нове про Т. Бордуляка // Жовтень. – 1985. – №9. – С. 88–96.
6. Пархомчук Я. Він творив нас українцями // Свобода. – 2003. – 11 лютого.
7. Савків Л. «Він так дивився на людей, наче хотів їм неба прихилити...» // Свобода. – 2003. – 1 лютого.
8. Сім'я Г. Із сузір'я митців талановитих // Вільне слово. – 1993. – 30 січня.
9. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. – М.: СВАРОГ і К», 1998. – 464 с.
10. Шеремета Д. Вирвати село з упадку закликав Тимотей Бордуляк // Просвіта. – 1993. – Вип. 8.
11. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Збір. Творів. У 50-ти т. – Київ, 1984. – Т. 41. – С. 524.

12. Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття. Оповідання, новели, фрагментарні форми. – Київ: Наукова думка, 1989. – С. 241–245.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Церна Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, кафедра соціально-гуманітарних дисциплін ПВНЗ «Соціально-педагогічний інститут Педагогічна академія».

Наукові інтереси: творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі.

ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ЯК СПОСІБ МИСЛЕННЯ: ІДЕЙНІ МАКСИМИ І. ДЗЮБИ

Надія ЧАСТАКОВА (Кіровоград)

У статті здійснюється аналіз світоглядної системи І. Дзюби з позицій філософії шістдесятництва. Через аналіз таких моральних максим, як свобода, правда, людина, нація, розкривається елітарний характер особистості вченого.

Ключові слова: світоглядна система, свобода, правда, людина, нація, моральний імператив, національна самосвідомість, знаки елітарності.

The article is devoted to analysis of I. Dzuba's ideology from the point of the philosophy of the 60-th. The analysis of such moral categories as freedom, truth, man, nation, demonstrates elitist I. Dzuba's scientific personality.

Key words: ideology, freedom, truth, man, nation, moral imperative, national consciousness, signs of elitist.

Українське шістдесятництво – явище феноменальне. Його представники – носії елітарності, які своєю світоглядною основою мали докорінно новий тип мислення. Вони несли в собі іскру таланту. Оскільки шістдесятники «...духовно присутні у соціокультурному контексті епохи, – як зауважує Л. Тарнашинська, – маємо підстави говорити не про повернення шістдесятників історії, а про їхнє живе буття у духовному просторі сьогодення та про резонансну – нелінійну – *рецепцію* у свідомості наступних поколінь...» [27, с. 154].

Іван Михайлович Дзюба – один з найбільш яскравих представників покоління шістдесятників. Феноменальність І. Дзюби полягає в тому, що він, увібравши загальнолюдський моральний потенціал філософії Т. Шевченка, народного етикету, звичаїв – того, що надає поняттю еліти живого змісту, а отже, засвідчує справжність таланту, – постав у своїй етико-світоглядній основі як особистість елітарна.

Проблема шістдесятництва як вихідного критерію світобачення І. Дзюби складна й не досліджена. Частково цього питання торкалися у своїх монографіях Р. Корогодський і Л. Тарнашинська. Чільне місце відводиться зазначеній проблемі в студіях Б. Бердиховської, О. Зінкевича, М. Павлишина, О. Пахльовської, Є. Сверстюка. Складність порушеної теми зумовлена кількома чинниками. По-перше, кінець 50-х і початок 60-х років – це час становлення молодого дослідника – «...гарячого, – як зауважує М. Жулинський, – полемічного, безкомпромісного критика, на виступи якого збігалися і ті, хто ним захоплювався, і ті, хто його боявся» [9]. Відповідно можемо стверджувати,

що світоглядні основи І. Дзюби активно розкриті в елітарному характері його критики, закорінені в естетику шістдесятництва як способу мислення.

По-друге, оскільки в зазначені роки не тільки виходять одна за одною критичні студії І. Дзюби, а й відбувається активне самовираження й самореалізація представника молодого інтелігенції через протест, через бунт і неприйняття дійсності, можемо говорити про його твори цього періоду як про документ часу і як про відкритий вияв бунту – ознаку елітарної особистості. Адже штучно створені обставини й ситуації, що, здавалося, мали б якщо не знищити, то, принаймні, злякати й зупинити шістдесятників, навпаки підсилювали їхній протест. Стосовно цього актуальним є спостереження Л. Тарнашинської: «...у з'яві хвилі українського шістдесятництва первинною все ж була спонука *екзистенційна*, яка, покликавши до життя право людини зробити власний вибір, виштовхнула назовні потужну енергію художнього творення, аби дати можливість зреалізуватися непересічним особистостям» [28, с. 228]. Отже, можемо говорити, що І. Дзюба як критик основою своєї естетики має площину буттєву, а потенційної реалізації досягає через протест.

По-третє, І. Дзюба відіграв неабияку роль у формуванні шістдесятництва як руху. Ми маємо на увазі роль критика у формуванні інтелектуальної платформи. Є. Сверстюк наголошував: «За моєї пам'яті не було українського імени, яке б так чисто і повсюдно згадувалося, особливо в 60-ті й на початку 70-х» [26, с. 538]. Р. Іваничук називає літературознавця «лідером шістдесятників» [13, с. 53]. За висловом Б. Бердиховської, І. Дзюба був «провідником усього покоління шістдесятих років» [1, с. 7], а на думку І. Жиленко – «володарем дум і звістовником правди» [8, с. 45]. Наведені характеристики дають підстави говорити про знакову роль особистості вченого в шістдесятих роках.

Усі названі чинники зумовлюють *актуальність* нашого дослідження, *метою* якого є осягнення світоглядних максимумів раннього періоду творчості І. Дзюби в контексті шістдесятництва. Для реалізації поставленої мети необхідним є виконання таких *завдань*:

- проаналізувати світоглядні максими, декларовані шістдесятництвом;
- з'ясувати особливості етики шістдесятництва в осягненні І. Дзюби;
- простежити, яким чином відбувається формування світогляду літературознавця в час шістдесятництва.

Сьогодні в науці про літературу існує багато різних думок про те, що таке шістдесятництво й хто його представники. О. Зарецький розглядає шістдесятництво як «культурно-ідеологічну опозицію» [10, с. 122], що виявлялася як «політичний, ідеологічний, національний чи індивідуальний спротив, психологічне несприйняття системи» [10, с. 122]. Р. Корогодський виділяє дві тенденції оцінки шістдесятництва – *елементарну*, що зводить усіх шістдесятників до націоналістів, і *заперечливу* як «реакцію на тотальне захвалювання деякими активними шістдесятниками самих себе (...). Тут і новітнє – апостольство, і месіанство, і фетишизація самого поняття...» [16, с. 11]. Говорячи про концепцію шістдесятництва, літературознавець

зауважує, що «...вирішальний її сенс у моральному критерії. Далі. Чин!» [17, с. 5]. А. Дністровий виокремлює дві протилежні за ідейним і світоглядним наповненням лінії шістдесятництва: «шістдесятництво масове, «низьке», народоцентричне» і шістдесятництво, «родовід якого починається від Стуса-поета», «високе, елітарне, мистецьке» (Курсив наш. – Н.Ч.) [7].

Іван Дзюба – один із тих, хто презентує саме цю лінію шістдесятництва, найважливішою рисою якої, на думку О. Зінкевича, є те, що ця генерація «у внутрішній боротьбі не перейшла через жахіття тотального червоного терору і не потахла в страху, що був питоменний для старшої радянської інтелігенції» [12, с. 8]. Дискутуючи з приводу того, хто є шістдесятниками, М. Мачківський заперечує думку М. Наєнка про хронологічну обмеженість генерації: «Шістдесятництво» – це моноліт, хоча й рухливий, неоднозначний, і аж ніяк не постмодернізм (...). Це – назва літературного процесу, що не вимірюється одним десятиріччям» [19, с. 5]. Цю позицію підтримує В. Яременко. На думку вченого, шістдесятниками є всі, хто «виявив спротив не лише літературі соцреалізму, а в різних формах – всій тоталітарній комуністичній системі» [30, с. 6], а шістдесятництво – це «українська форма світового антикомуністичного руху» [30, с. 6]. І. Дзюба характеризує шістдесятництво як «наростання побунтівничому настроєних і по-новаторському естетично зорієнтованих культурних та літературних сил» [3]. Також літературознавець зауважує, що поняття «шістдесятник» і «шістдесятництво» спочатку «асоціювались з певним еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності й етичної відповідальності» [6, с. 511], актуалізуючи таким чином проблему сучасного осягнення цього феномена: «термін з суспільно-оцінювального став хронологічним» [6, с. 511]. Наведені І. Дзюбою риси шістдесятництва, – «естетична зорієнтованість культурних і літературних сил» [3], «громадянська сміливість, інтелектуальна незалежність, етична відповідальність» (Курсив наш. – Н.Ч.) [6, с. 511] – це ознаки української еліти, представником якої є і сам учений.

Шістдесятництво І. Дзюби починається раніше, ніж настають 60-ті, його шістдесятництво позачасове: має місце ще на початку шляху й не припиняється як хронологічно обмежений простір. У 60-ті І. Дзюба переносить свій ідеологічний протест, прагнучи відкрито відстоювати ідеал правдивої критики. Тому в атмосферу 60-х молодий дослідник увійшов не як спостерігач, а як співтворець нового світогляду. Має рацію М. Павлишин, іменуючи кінець 50-х років «підготовчим» періодом творчості І. Дзюби, оскільки серед «віртуозних критичних етюдів у межах марксистсько-ленінської та радянської ортодоксальності» [22, с. 21], представлених кількома рецензіями на твори сучасників, відбувається активне формування критеріїв оцінки літературного твору, виробляються певні світоглядні максими, які своєї повної реалізації досягнуть у 60-х.

І. Дзюбі випало входити в літературу в часи, коли, як зауважує Є. Сверстюк, «скуте фальшивою скромністю і тенденцією до рівності,

советське літературознавство забуло про оригінальний талант, який може себе реалізувати в умовах свободи» [26, с. 573]. Ось чому чи не найважливішою світоглядною категорією для вченого, як і для всієї когорти шістдесятників, була категорія свободи, особливо свободи духовної, що трансформувалася в прагнення незалежності як засобу існування й самореалізації. В умовах пригнічення та обмеження спроба досягти свободи реалізовувалася через протест, поступово набуваючи ознак бунту. У студії «Філософія покоління як публічна свідомість» Л. Тарнашинська з цього приводу відзначає, що «...екзистенціалізм опановувався шістдесятниками не як філософія знання, а як *філософія чину*» [29, с. 176]. Якщо говорити про «філософію чину» І. Дзюби – на практиці вона виявилась у його активному нонконформізмі стосовно системи, що неминуче перейшов у дисиденство. Молодий критик не міг обрати інший шлях для себе, адже ключовими для нього, як і для більшості шістдесятників, були орієнтації на моральний максималізм просвітництва, ідеали відродження.

У контексті таких моральних максим, як гуманізм, інтелектуалізм, націоналізм, космізм, українські інтелектуали виробляли опозиційну наявному режиму систему цінностей, яка, попри активний вплив заходу, досягалася шістдесятниками в річищі філософії серця Г. Сковороди та П. Юркевича, витворюючи таким чином український вимір екзистенціалізму, ідейною основою близький до камюсівського, проте відмінний своєю акцентуацією на моральному вимірі буття. Отже, філософія серця як свідчення моральної вишуканості покоління 60-х була основою екзистенції його речника.

Кожне покоління, спираючись на існуючу систему цінностей або ж відкидаючи її, будує власний простір, яким вимірює свою епоху. Система цінностей шістдесятників, в основі якої такі вихідні поняття, як добро, людина, правда, свобода, стала виразником духу шістдесятництва в І. Дзюби, стала для нього, як і для багатьох його колег, органічною. Це виразно позначилося на його особистості, оскільки, як уже ми говорили вище, молодий критик увійшов у 60-ті, будучи готовим і відкритим до тих моральних максим, сповідуючи які, можна було вистояти супроти системи й зберегти в собі іскру таланту як знак еліти. На основі спогадів І. Дзюби про своє життя, уміщених у «Спогадах і роздумах на фінішній прямій», ми можемо зробити висновок, що соціальна філософія Т. Шевченка, усвідомлена молодим дослідником ще з дитячих літ як символ та оберіг українськості, народна мораль, узята від рідних, ідеал невігданої простоти й щирості українців, сумлінність у праці, сквородинівська жага пошуку – це неповний перелік рис морального й інтелектуального обличчя вченого.

Зважаючи на поведінковий код, фіксований у літературознавчій та суспільно-політичній діяльності І. Дзюби (насамперед ми маємо на увазі ключові праці 50-60-х років – «Звичайна людина» чи міщанин?» (1959), «Інтернаціоналізм чи русифікація» (1968), у яких чітко відбито позиції вченого і на основі яких ми можемо говорити про ступінь розвитку інтелектуально-

моральних якостей дослідника цього періоду), можна стверджувати, що критик випереджував свій час і психологічно, і морально. Тому його шістдесятництво не закінчилося, воно триває в реальному часопросторі, виявляючись у знаках елітарності вченого: активній позиції до сучасних суспільних і політичних подій, нонконформізмі як вияві готовності діяти.

На нашу думку, ключовими для розуміння світогляду І. Дзюби моральними максимами є *свобода, правда, людина, нація*. У поєднанні з органічним для шістдесятників інтелектуалізмом як «аполлонівською» формою буття» [23, с. 67], який, на думку О. Пахльовської, був «основною рисою нової ментальності, і суспільної, і естетичної» [23, с. 67], названі максими становлять комплекс ознак елітарності шістдесятництва, а отже, презентують його речника як представника коду українськості. Ці поняття є основоположними в прочитанні філософії шістдесятників у цілому, проте наділені індивідуалізмом як виявом внутрішньої сутності особистості. Кожна з названих максимум розглядається нами як основа стійкої світоглядної ідеї І. Дзюби, найбільш повно актуалізованої саме в 60-ті.

Зупинимось докладніше на кожній із них.

Свобода. Категорія *свобода* залежно від семантико-ідеологічного контексту утворює різні корелятивні пари. Зокрема, у потрактуванні свободи з позицій філософії протилежною до неї категорією є *необхідність*, а з етико-культурологічного погляду свобода протистоїть категорії *відповідальності*.

На думку Е. Касіррера, свобода не є природженою рисою людини, адже, «щоб володіти свободою, треба діяти як вільна людина» [24]. Філософ говорить, що індивід, живучи за своїм природним інстинктам, не може боротися за свою свободу, оскільки для нього найлегшим є шлях залежності від інших, ніж шлях самостійного мислення і прийняття рішень. Тому, на думку Е. Касіррера, «і в індивідуальному, і в соціальному бутті свобода часто розглядається як ноша, а не як привілеція» [14].

Вихідною точкою світогляду шістдесятників дослідники визначають категорію свободи, адже «саме зі свободи вибору – цієї основоположної засади екзистенціалізму – і починається шлях *індивідуалізації* творчого Я, немислимий, ясна річ, без постійного супровідного процесу *індивідуалізації* особистості» [28, с. 230], – зазначає Л. Тарнашинська. Дослідниця наголошує також на важливості міри естетичної свободи митця, оскільки, на її думку, це «шлях до національного самоусвідомлення й *національної самоідентифікації*» [28, с. 228]. Аналізуючи концепцію свободи, сформовану шістдесятництвом, О. Пахльовська відзначає, що свобода «спричинилася до вироблення ще одного «суспільного почуття», якому судилося відіграти велику роль і в політиці, і в культурі України: *почуття незалежності*» [23, с. 75].

Для І. Дзюби свобода є закономірною необхідністю самореалізації і постає найперше в етико-естетичній площині його студій, присвячених темі героїзму в сучасній літературі. У статтях «Діло і слово героя» (1958), «За духовно багатого героя» (1958), «У праці зростають герої (1959), «Сучасність і література» (1959),

що увійшли до книги «Звичайна людина» чи міщанин?» (1959), звучить виклик сучасній ученому ідеології – утвердженню принципу позитивного героя, порушується питання майстерності прозових творів сучасних авторів. У цій позиції молодого критика реалізується його право свободи як бажання заперечити канон сучасної літератури. Актуальною стосовно цього є думка Т. Масловської: «Домінуючим у літературному процесі 50 – 60-х років було вивільнення творчої індивідуальності від особливо одіозних ідеологічних догм, причому це зовсім не заперечувало діалектики особистого і суспільного, громадянського» [18, с. 35].

Утілення свободи як ідеалу вимагало готовності й відповідальності шістдесятників. Проте за умов, коли свобода досягається не як волевиявлення, а як життєва необхідність, коли людина потрапляє в межову ситуацію, свобода набуває ознак категорії екзистенційної. З цього погляду, на нашу думку, актуально говорити про свободу як результат стійкості, витривалості, вірності своїм переконанням. Є. Сверстюк зауважує: «Якби якийсь європейський інститут мав змогу обстежити нервовий стан Алли Горської, Василя Стуса, Івана Дзюби чи інших людей, які ніколи назовні не показували, що діється в їхній душі, ніколи не скаржились і не нарікали, то мав би небезпечну картину меж людської витривалості» [26, с. 550]. Отже, свобода для І. Дзюби є ознакою волевиявлення, що за несприятливих умов режиму стає екзистенційною потребою, набуваючи форми протесту й неминуче переростаючи в ситуацію бунту як засобу подолання межовості й відновлення внутрішньої свободи. Внутрішні й зовнішні прикмети бунту зосереджуються в площині естетичній («Звичайна людина» чи міщанин?»), але закономірно виявляються й на рівні суспільно-політичної позиції І. Дзюби («Інтернаціоналізм чи русифікація?»).

Індивідуалізм є передумовою свободи. Індивідуалізм І. Дзюби виявляється у відстоюванні індивідуальної свободи, незалежності суджень від суб'єктивної критики. Однак його індивідуалізм не абстрагований від суспільства, а ймовірніше протистоїть його суспільно-політичному устрою – режиму, що нівелює особистісне, у тому числі свободу особистості.

Правда. У світоглядній системі шістдесятників правда була свідченням моральності особистості, яка, за висловом Р. Корогодського, «стала паролем» [12, с. 11].

У той час, коли, як зазначає Л. Медвідь, «Постійний ідеологічний спротив винищив це покоління (шістдесятників – Н.Ч.) і водночас поставив у безвихідний стан, коли опір, як політичний, так і мистецький, став неможливим» [20, с. 123], правда для когорти шістдесятників стає чимось більшим, ніж моральна максима. Правда, чесність, справедливість – це ті ознаки життєдіяльності, за наявності яких можна було говорити про рівень людяності. Відсутність правди тією мірою, якою вона була необхідна в 60-х, цілком природно викликав спротив.

Правда внутрішня вимагала правди зовнішньої. Поняття правди й справедливості як засобу її відновлення у світоглядній системі шістдесятників

посідає чільне місце. Актуальною стосовно цього є думка Л. Тарнашинської: «...шістдесятництво – це справді «дискурс справедливості» [27, с. 161]. Ніби контраст до цього деформованого морального простору І. Дзюба постає як цілісна особистість. «З появою цього провідника правди родом з Донбасу, – так характеризує І. Дзюбу А. Перепада, – різко міняється пейзаж українського письменства, доти як і здатного щось приносити, то тільки розчарування» [24, с. 122].

Правда як світоглядна максима І. Дзюби ототожнюється з поняттям справедливості. Це не просто категорія, це один зі стрижневих складників морального імперативу вченого. І. Дзюба не тільки вимагає правди, уболіває за правду й справедливість у судженнях, взаєминах, суспільному устрої. Дослідник прагне бути максимально правдивим у своїх пошуках, справедливо та об'єктивно оцінювати факти. Ця риса великою мірою властива як творам раннього І. Дзюби, так і сучасного, що дає підстави для висновків про особисту й наукову порядність дослідника.

Критика І. Дзюби того часу відверто спрямована на розвінчування культу позитивного героя. Правда вченого полягає в тому, що позитивний герой і герой ідеальний – це різні речі. І. Дзюба критично оцінює сучасних йому письменників, зокрема Л. Дмитренка, В. Собка, В. Петльованого, за їхнє прагнення у своїх творах ототожнити поняття справжнього героя із культом особи.

Критик відкрито не поділяє думку про те, що звичайна людина – це людина примітивна, яка не може бути наділена героїчними якостями. «В житті «звичайна людина» зовсім не є чимось примітивним, елементарним, обмеженим. – зауважує І. Дзюба. – Звичайна людина – людина складна, з багатими задатками, з внутрішньою потенцією незвичайного» [4, с. 21]. У цьому полягає художня правда для критика. На його думку, «...в розкритті всієї незвичайності, героїзму, чарівності звичайної людини, в розкритті перспективи її зростання – ось у чому справжній гуманізм, справжня любов до простої звичайної людини. А зовсім не в протиставленні простої, звичайної людини – героєві-ідеалу» [4, с. 21].

Міщанин не може бути ідеалом для критика, оскільки він штучний. І. Дзюба – борець супроти міщанства, борець проти неправдивих художніх концепцій. Власне поняття «міщанин» І. Дзюба тлумачить не в руслі радянської критики, чим теж засвідчує безпосередній протест. Його «неміщанство» не тотожне звичайності, це реакція на зломпенізований народ, який, хоча й був проголошений творцем історії, насправді був виразником пасивності. І. Дзюба це тонко відчуває, а тому здатен поцінювати справжню вартість творів О. Довженка, котрий заперечував загальноприйняте поняття героя в тогочасній літературі. Власне, здатність правдиво поцінювати талант поза часом і поза ідеологією – ознака порядності вченого й свідчення його елітарності.

Людина. Визначаючи гуманістичну ідею як одну з провідних у світогляді шістдесятництва, Н. Зборовська зауважує: «Симоненкові слова – («Ти знаєш,

що ти – людина») – звучали як своєрідний маніфест шістдесятників» [11, с. 75]. Звідси характерними є ідеї гуманізму як утвердження моральних цінностей і права людини на самореалізацію й космізму як визнання людської свідомості центром всесвіту на протигагу класовій та марксистській теоріям.

Людина як цілісна й морально стійка особистість стає світоглядним ідеалом представників творчої інтелігенції 60-х років. Тому закономірним є те, що шістдесятництво, як зауважує О. Пахльовська, «створювало матерію культури на протигагу антиматерії культури» [23, с. 67] як органічну атмосферу для повноцінного становлення людини.

Людина як моральна максима для І. Дзюби є метою. Його рання критична творчість проіннята ідеєю гуманізму. Він закликає сучасне йому письменство відкривати людський потенціал у «звичайних людях», осягаючи крізь призму їхньої простоти небуденність як ознаку справжності. Для І. Дзюби категорії *людина, правда, свобода* органічно пов'язані між собою, оскільки справжність, правдивість (а отже, моральна цілісність) – це риси його ідеалу, найбільш повного розвитку яких людина досягає в процесі самореалізації, що, у свою чергу, можлива тільки за наявності свободи. Ключовий вияв свободи полягав у тому, що «...опозиція української інтелігенції була першим рухом протесту проти режиму в Радянському Союзі і в кожному разі стала потужною частиною першої хвилі протесту в цілому у Східній Європі, – зауважує О. Пахльовська. – Це засвідчує громадянську і політичну зрілість інтелектуальної еліти України, яка мала мужність розпочати процес демократичної трансформації суспільства в часи, коли сам Захід вів цілком двозначні ігри з країною, що однозначно бачилась як радянська «Росія» [23, с. 66]. Ця «демократична трансформація суспільства» була розпочата з перетворення духовного світу людини, із відродження системи моральних цінностей. В. Мороз зазначав, що прихід шістдесятників був епохою, оскільки «вони повернули втрачену вагомість словам і поняттям, заставили людей знову повірити у реальність духовного світу» [21, с. 6].

Активна позиція І. Дзюби, що виявилася в активних пошуках альтернативи загальноприйнятому, у відході від стереотипів художнього змалювання дійсності, у розмежуванні понять «позитивного» й «ідеального» в образі героя, засвідчила елітарний характер мислення молодого вченого. Виступаючи проти оспівування тільки позитивного в людині, І. Дзюба зауважує, що в такий спосіб відбувається псевдоідеалізація, бо ж насправді до ідеального варто прагнути, а не штучно створювати. Ідеальним героєм для І. Дзюби є «звичайна людина», і «ця людина і повинна бути головним героєм нашої літератури» [4, с. 147]. Тільки такий персонаж, на думку І. Дзюби, буде по-справжньому духовно багатим, а тому виконуватиме естетико-виховні функції.

Важливим для критика є усвідомлення сучасними письменниками того, що звичайна людина є насправді незвичайною, що її треба вміти відкривати – і

тільки в цьому виявляється художнє обдарування письменника й гуманістична естетика його творів.

Тому людина як моральна максима може бути осягнена на рівні втілення гуманізму й космізму як вихідних положень етико-світоглядної концепції І. Дзюби.

Нація. Нація як порушена справедливість, як нівеляція українського на рівні культури, політики, історії постає як драма нереалізованості ідеалу шістдесятництва. Настільки неадекватне й хиже ставлення до всього національного в історії спостерігалось хіба що в доіндустріальну епоху в Римі, коли про націю говорили як про певну групу чужинців, що не мали тих прав, якими були наділені римляни. У 60-ті, коли після «відлиги» в СРСР було поновлено антинаціональну політику стосовно України, національне питання як таке нівелювалося. Насамперед це виявлялось у мовній і культурно-освітній галузях – спершу як русифікаторська, а потім як антиукраїнізаторська діяльність. В епіцентрі цього процесу опинилися представники української інтелігенції – особистості переважно національноцентричні, самоідентичні, цілісні, для яких прийняття насадницької політики було неприпустимим. Актуальною стосовно цього є думка О. Пахльовської: «Українська еліта 60-х є спадкоємцем тої специфічної української традиції, в якій інтелектуал незмінно перетворюється на незламного опозиціонера держави, що є виразником того чи того насильницького зовнішнього втручання» [23, с. 67]. Це є ознакою часу й світоглядною домінантою речників 60-х. Крім того, важливою рисою руху опору є те, що його процеси істотно вплинули на формування сучасного нашої держави. Важко не погодитися з думкою Г. Касьянова, що опозиційний рух 60-х – 80-х років є «своєрідним генетичним кодом подій, які привели до незалежності України» [15, с. 5].

Нація як соціокультурне, як світоглядно-ментальне оформлення етносу з чіткою потенцією до національної самоідентичності є максимою І. Дзюби, котру можна розуміти з кількох позицій. По-перше, перед нами свідомий борець за відстоювання національного питання, за визнання української мови і культури, а тому й за визнання народу. По-друге, вагомою складовою морального імперативу І. Дзюби є *національна самоідентичність* не як ідеал, а як норма. У своїй критично-публіцистичній і суспільній діяльності вчений реалізується як повноцінна особистість, виступаючи проти антиукраїнської русифікаторської політики.

Це виразно простежується на прикладі його активної позиції щодо суспільного життя: участі у вечорі, присвяченому пам'яті Лесі Українки, організації вечора з нагоди 30-го дня народження В. Симоненка, публічні виступи під час демонстрації кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Про це свідчать і документи – пояснювальні записки, колективні листи-звернення. Як слушно зауважує з цього приводу А. Дністровий, «шістдесятництво як жива й динамічна реальність (...), маючи у своїй основі *національний імператив* (Курсив наш. – Н.Ч.), сформувало цілісний мономіф,

який невдовзі, по суті, ніби «розмив» чіткі межі між культурою (літературою) та політикою» [7].

Справді, у протистоянні української інтелігенції межа між літературою і політикою була невідчутною. Свідченням того є студія І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», котру Є. Сверстюк охарактеризував як «перехід Івана Дзюби від літератури до активного національного самозахисту» [26, с. 548]. У цій праці на першому місці для її автора – відверта критика в інтересах повноцінного суспільного розвитку, спрямована на оборону української культури, мови, нації від тиску русифікаторської політики. Молодий учений усвідомлював неправдивість думки, що «...національне питання посідає в автентичному марксизмі третьюрядне місце» [5, с. 64] і що на це «спиралися і спираються націонал-ліквідатори» [5, с. 64]. Глибоко національний у своїй етико-світоглядній основі І. Дзюба був переконаний у помилковості інтерпретації марксистсько-ленінського поняття нації. «Ідея асиміляції націй, ідея про майбутнє безнаціональне суспільство – це не ідея наукового комунізму, – писав І. Дзюба, – а того «комунізму», який Маркс і Енгельс називали «казарменним» [5, с. 77]. Аргументація критиком своєї позиції стосовно асиміляції націй засвідчила об'єктивність й актуальність його думок: «Є велика політична і психологічна різниця між загальним об'єднанням людства, народів у «вселюдство», тобто між асиміляцією націй на **вселюдській** основі і асиміляцією одної нації іншою, поглинанням однією нацією інших, асиміляцією кількох націй на базі однієї **національної культури**» [5 с 79].

У цій праці вчений наводить реальні статистичні й фактичні свідчення того, що «Можна любити Україну як поняття етнографічне і одночасно ненавидіти як поняття національне» [5, с. 125]. Тому трактат, надісланий ним разом із листом до ЦК КПРС, був аргументованою спробою відкритого діалогу з урядом стосовно питань національної політики для її поліпшення. Проте, будучи виданий кількома мовами за кордоном СРСР, трактат «Інтернаціоналізм і русифікація?» спричинив неймовірний резонанс, що, за висловом Є. Сверстюка, «поставив автора в ситуацію політичного лідера, чого він сам, звичайно, не прагнув» [26, с. 548]. За це невдовзі І. Дзюба зазнав переслідувань. Його було відчислено зі Спілки письменників, заарештовано й після написання ним покаяльного листа позбавлено можливості самореалізації на теренах українського радянського простору. Це була глибока драма українського інтелігента, до вчинку якого шістдесятники ставилися неоднозначно. Більшість трактувало це як зраду (В. Стус, В. Мороз, В. Нагірний), хтось намагався зрозуміти й співчувати (М. Прокоп, І. Світличний, Є. Сверстюк).

На наше переконання, слухною з цього приводу є думка М. Прокопа, який, порівнюючи І. Дзюбу з М. Хвильовим, зазначав: «...в перспективі історії і майбутнього, і Хвильовий і Дзюба входять в народну скарбницю боротьби незалежно від виявлених ними слабостей» [25, с. 89], адже все, що написано й зроблено І. Дзюбою після його заяви переконливо доводить: він не зрадив своїм ідеалам гуманізму, справедливості, свободи, він є прикладом живого втілення

гена національної самоідентифікації. Це свідчить про його елітарну основу в цілому й про феноменальність руху представників української інтелігенції 60-х загалом, адже, як слушно сказано Я. Василюшин, «...оборона честі й гідності відкрила просту істину: людина нового часу – національна» [2, с. 16].

Етико-світоглядні засади шістдесятництва об'єднали в русі опору справжніх інтелігентів, на прикладі яких ми можемо спостерігати формування української еліти. Ці засади сприяли утвердженню у свідомості І.Дзюби чи не найбільш значущих для світового суспільно-історичного розвитку моральних максим: свободи, справедливості, людини, нації. Це дає змогу говорити про органічність І. Дзюби як особистості.

У сповідуванні цих максим перед сучасним дослідником літпроцесу 60-х–80-х рр. І. Дзюба постає як знак елітарності, як свідчення того, що українська еліта, маючи в ідейній основі український екзистенціалізм як філософію серця в розумінні аспектів моральної вишуканості людини, будучи при цьому самоідентичною в національному плані, відіграла неоціненну роль у становленні сьогодення. З цього приводу слушною є думка Л. Медвідь: «...маємо визнати шістдесятництво як певну *месійну модель* сучасного часопростору, яка досі впливає на політичний та культурний розвиток держави» [20, с. 107].

Отже, І. Дзюба на деформованому культурному просторі 60-х – 80-х років постає як уособлення потенціалу, спрямованого на відновлення й відтворення його цілісності. Будучи творцем дійсності, а не її імітатором, учений сповідує ідейний імператив шістдесятництва як етико-естетичний ідеал, демонструючи всупереч тодішнім догмам незаангажований, аргументований, об'єктивний та актуальний для часу дискурс української критики.

БІБЛЮГРАФІЯ

1. Бердиховська Б. Шістдесятники: бунт покоління / Б.Бердиховська // Українська мова та література. – 2006. – №14 – 15. – С.3–11.
2. Василюшин Я. Домінанта національного в боротьбі шістдесятників/ Я.Василюшин // Дивослово. – 2003. – №12. – С.16 – 17.
3. Дзюба І.М. Від автора: з відстані чверті століття (передмова до публікації в журналі «Вітчизна») [електронний ресурс] / І. М. Дзюба. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Іван-Дзюба/24288/ВІД-АВТОРА-З-ВІДСТАНІ-ЧВЕРТІ-СТОЛІТТЯ>.
4. Дзюба І.М. «Звичайна людина» чи міщанин? / Дзюба І.М. – К. : Радянський письменник, 1959. – 277 с.
5. Дзюба І.М. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Дзюба І.М. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. – 336 с.
6. Дзюба І.М. Спогади і роздуми на фінішній прямій. / Дзюба І.М. – К.: Криниця, 2008. – 928 с.
7. Дністровий А. «Шістдесятники» – «дев'ятдесятники»: тяглість, розриви, конфронтація? [електронний ресурс] / А. Дністровий. – Режим доступу: <http://www.kritiki.net/2001/10/22/shistdesyatniki-dev'yatdesyatniki-tyaglist-rozrivikonfrontaciya-chastina-1>.
8. Жиленко І. Homo feriens / І.Жиленко // Сучасність. – 1997. – №9. – С. 12–87.

9. Жулинський М.Г. Драматизм високої долі, та чи знаєте ви, що означає моральний авторитет [електронний ресурс] / М.Г. Жулинський // День. – 2006. – №122. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=165831&mainlang=ukr>
10. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР / О.Зарецький // Сучасність. – 1995. – №4. – С. 113 – 125.
11. Зборовська Н. Шістдесятники / Н.Зборовська // Слово і час. – 1999. – №1. – С. 74–80.
12. Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба у джерел модерної української критики / Зінкевич О. – Балтимор, Торонто: Смолоскип, 1967. – 243 с.
13. Іваничук Р. Моє слово про лідера шістдесятників / Р.Іваничук // Дивослово. – 2006. – №7. – С. 53 – 54.
14. Кассирер Э. Техника современных политических мифов [електронний ресурс] / Кассирер Э. // Вестн. МГУ. Сер. 7, Философия - 1990. – №2. – С. 58 — 65. – Режим доступу: http://society.polbu.ru/political_science/ch65_all.html
15. Касьянов Г. В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 80-х років. / Касьянов Г.В. – К.: Либідь, 1995. – 224 с.
16. Корогодський Р. Хто є шістдесятниками? / Р.Корогодський // Українська мова та література. – 2002. – №35. – С. 11.
17. Корогодський Р. Шістдесятники поза пафосом / Р.Корогодський // Українська мова та література. – 2003. – №39 – 40. – С. 3 – 7.
18. Масловська Т. Ще раз про шістдесятництво / Т.Масловська // Слово і час. – 1999. – №11. – С. 33 – 37.
19. Мачківський М. Згадаймо всіх поіменно: надто цікаве явище – українське літературне шістдесятництво / М.Мачківський // Літературна Україна. – 2008. – 20 листопада. – С.5.
20. Медвідь Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору / Л.Медвідь // Молода нація. Альманах. – 2000. – №3. – С. 103 – 124.
21. Мороз В. Серед снігів. / Мороз В. – Торонто: Старшина Пластової Станиці, 1972. – 31с.
22. Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба, критик / Павлишин М. // Іван Дзюба – талант і доля / [бібліограф-уклад. Заморіна Т.М.]. – К.: ВАТ «Видавництво Київська правда», 2005. – 120 с. – (Серія: Шістденсятництво: профілі на тлі покоління ; вип. 2). – С.9 – 47.
23. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О.Пахльовська // Сучасність. – 2000. – №4. – С. 65–84.
24. Перепадя А. Володар дум молоді / А.Перепадя // Сучасність. – 2001. – №7–8. – С. 122–123.
25. Прокоп М. Трагедія і тріумф І.Дзюби / М.Прокоп // Сучасність. – 1974. – №1 (157). – С. 83–90.
26. Сверстюк Є. Талант і доля // На святі надій: Вибране. / Є.Сверстюк – К.: Наша віра, 1999. – С. 538–581.
27. Тарнашинська Л.Б. Аберация явища у постмодерному прочитанні // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. / Л.Б. Тарнашинська – К.: Вид. дім «Києво-могилянська акад.», 2008. – С. 154–175.
28. Тарнашинська Л.Б. Свобода вибору – єдина форма індивідуалізації особистості // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. / Л.Б. Тарнашинська – К.: Вид. дім «Києво-могилянська акад.», 2008. – С. 226–233.
29. Тарнашинська Л.Б. Філософія покоління як «публічна свідомість»: пролегомени до філософського дискурсу // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. / Л.Б. Тарнашинська – К.: Вид. дім «Києво-могилянська акад.», 2008. – С. 175–189.

30. Яременко В. Задушене відродження в історії і в сучасності / В. Яременко // Літературна Україна. – 2009. – 23 квітня. – С. 6.

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.

ДОМІНАНТИ ДУХОВНОГО ДИСКУРСУ У ТВОРЧОСТІ В. БЛИЗНЕЦЯ

Олена ЧЕПУРНА (Кривий Ріг)

У статті розглядаються основні домінанти духовної біографії Віктора Близнеця, аналізується проблема літературно-критичного дискурсу творчого доробку письменника, досліджується питання поділу літератури на дитячу та літературу про дітей.

Ключові слова: літературно-критичний дискурс, духовна біографія, дитяча література, література для дітей.

In the article the problem of V. Blysnets' prose critical analyses is investigated. The issue of distinguishing between literature for children and about children is analysed. The dynamic of critics' discourse is characterised. The main modi of V. Blysnets' prose are named.

Key words: literary-critical discourse, spiritual biography, childful literature, literature for children.

Постать В.Близнеця є малодослідженою. У 60–70-х роках з'явилися рецензії, відгуки, кілька статей, вдалий початок його творчої біографії відзначив В. Дончик у восьмитомнику з історії української літератури [10]. А.Кондратюк, навпаки, у журналі “Вітчизна” за 1973 рік називав першу збірку оповідань “Ойойкове гніздо” “літературними вправами” [12, с. 201]. Виходили статті в періодиці М. Слабошпицького [22], О.Моторного [16], Г.Олексенка [17]. Кілька праць про В.Близнеця було надруковано в збірнику літературно-критичних статей про дитячу літературу “Література. Діти. Час” (М.Слабошпицький [23], Ю.Косенко [14]). З цього приводу М.Слабошпицький констатував, що критика відводила В.Близнецю місце “на периферії своїх об'єктів” [24, с. 3].

Причиною такої неувagi, як не парадоксально, була, напевне, духовна чистота Близнецевої творчості, її доброта й людяність, увага до “маленьких” проблем “маленької” людини. У літературі як у дорослій, так і в дитячій, у пошані була глобальність, дотримання ідеологічних норм. Герої дитячої літератури підпадали під штамп дорослої, де існував чіткий розподіл на позитивних і негативних персонажів, з однією лише відмінністю – у дорослій негативних знищували, а в дитячій – перевиховували. Така “стовідсоткова типовість” призвела до схематизму зображення, перенасиченості виховними епізодами (“Дуже добре”, “Золота медаль” Олеся Донченка). У творах для дітей єдиним завданням було

виховати людину-функцію, людину-маріонетку. Я.Корчак писав: “...Усе сучасне виховання спрямоване на те, аби дитина була зручною, послідовною, крок за кроком, намагається приспати, подавити, винищити все, що є волею та свободою дитини, непохитністю її духу, силою її вимог” [13, с. 74].

Для тогочасної критики твори В. Близнеця були занадто складними, вони вимагали серйозної роботи розуму й серця. В. Брюховецька нарікала на брак соціального загострення, на живописання негативних персонажів у творах письменника. “Чи варто їх надто живописати?” – питала дослідниця. Фантазію в повісті “Женя і Синько” вона називала “надто сконструйованою” [6, с. 14]. Ю.Косенко безкомпромісність Сашка-Мовчуна з повісті “Мовчун” пояснював тимчасовістю окупації: “Адже тільки та дійсність, захищати яку пішов батько і яка тепер там, за лінією фронту, – справжня” [14, с. 175].

В. Панченко напише, що поверхове прочитання творів викликало у В. Близнеця нарікання на глуху стіну між письменниками та авторами статей і рецензій. “Настрої бувають похмурі, аж до чорної депресії, коли хочеться на все, на все, махнути рукою” [18, с. 180]. “...Було чимало рецензій, мене за щось хвалили і лайали, а я читав, і за душу смоктало, не те, не те, не те... Все це пусте, дрібне, побіжне – і те, за що хвалять, і те, за що лають.

Невже не розуміють? Чи я бачу у своїй книзі більше, ніж у ній насправді є, або воно було у задумі, в почуттях, у свідомості, у пальцях, а на папір так і не вилилось, або випарилось разом з чорнилом?” [3, с. 121]. Характерно, що через це боліла душа й у Гр. Тютюнника: “Скільки не читав статей про свої оповідання, крім кількох зауважень, всі слабкі і неточні. Таке: хоч самому сідай і пиши” [15, с. 31]. Саме це спробував зробити В. Близнець у своєму інтерв'ю газеті “Літературна Україна”, де підкреслив, що маленьких героїв його творів не можна відокремлювати від всього народу: “...Мені здається, необхідно і підкреслювати зараз, і наголошувати, що ми єсть діти одного народу, однієї матері, нашої Вітчизни...” [27, с. 1].

Пізніше, по смерті митця, літературознавці спробують переглянути свої погляди стосовно художнього світу В. Близнеця. Небуденним явищем став вихід 1987 року збірки літературно-критичних нарисів про В. Близнеця “Як звук павутинки”. Але час від часу виникали питання щодо адресата. В.Костюченко назвав В. Близнеця саме дитячим письменником [25], разом з тим О. Гончар зауважував, що проблематика творів В. Близнеця не вкладається в норми суто дитячої літератури, наголошуючи на тому, що митець створює загальнозначущі художні цінності [7]. На правдивості прози письменника наголосив П. Перебийніс, зауважуючи, що В. Близнець “просто відтворював життя. Саме тому усе написане ним однаково цікаве й жадане читачам старшим і молодшим” [21, с. 59–60]. В. Агєєва пов'язала цікавість Близнецевих творів із “загальною значимістю моральних

проблем”, “оригінальністю характерів”, “довірчою щирістю авторської оповіді” [1, с. 230]. Духовну чистоту прози В.Близнеця, як і Гр. Тютюнника та Є.Гуцала, відзначив і В. Панченко: “Саме Гр.Тютюннику, Є. Гуцалу, В. Близнецю судилося доповнити художню епопею, що відтворювала життя народу в ті чотири грізні роки, показавши весь драматизм становища маленької людини, яка не тільки бореться за можливість вижити у страшному воєнному вирі, а й усупереч обставинам утверджує силу людяності, доброти, справжності” [19, с. 123–124]. Г. Ключек також помітив серйозність художнього вирішення “дитячої” теми у творах письменника [11]. Дослідники Д. Чередченко В.Базилевський, Ю. Ярмиш, М. Слабошпицький, М. Турчин, В. Маковецький В. Панченко, А. Гурбанська зауважують, що совість – чи не найголовніша якість, яка була властива В. Близнецю. “Рицар совісті” – так назве його В. Базилевський у передмові до збірки повістей “Хлопчик і тінь”. У статті в “Літературній Україні”, присвяченій сімдесятиріччю від дня народження прозаїка, він написав: “Таку світлоносну книгу, як “Звук павутинки”, міг написати тільки він, Віктор Близнець, і ніхто інший. За морального обвалу за вікном, раннього спустошення й оцінічення умів – годі й думати про слово такого чистого дихання” [2, с. 3]. В. Івченко називає цю повість чистою і чесною, “мов подих немовляти” [9]. Дм. Чередченко писав: “Віктор був кристально чесний, щирий, відвертий, безкомпромісний. Він не йшов на ніякі угоди з совістю. Душевно ставився до людей старшого призову, до молодих” [26, с. 118].

В. Панченко, помічаючи автобіографізм його творів, говорив, що “переважна більшість з написаного Віктором Близнецем з’явилася із обов’язку пам’яті, із совісті пам’яті” [20, с. 8]. На цій рисі В. Близнеця наголошував і М.Слабошпицький, згадуючи, як письменник ставився до своєї видавничої роботи, роботи зі словом: “Віктор належав до рідкісного, як на сьогодні, типу людей: усе, що він робив, робив совісно. Пам’ятаю, як іронізували над ним у видавництвах, коли Близнець приносив туди відрецензований рукопис. Усі знали, що його “закрита” рецензія – це неодмінно десять-п’ятнадцять сторінок, це скрупульозність і доскіпливість...” [24, с. 68]. Так совісно й доскіпливо В. Близнець ставився й до своїх творів. “Він кохався у незачовганому слові, вибирав його вимогливо і дбайливо, щоб кожне було справді на своєму місці, щоб якнайточніше передавало суть того, що говорить автор. Тому й лишився одним із найвибагливіших стилістів у нашій прозі” [24, с. 68].

А. Гурбанська надзвичайно точно помітила: “Інтелегентність натури Близнеця, його совісність, делікатність, вразливість, пам’ять дитинства та внутрішнє усвідомлення, що воно є синонімом до поняття “моральність”, визначили магістральну філософську позицію письменника: минуле і теперішнє, майбутнє і вічне перетинаються у точці дитинства, що має властивості “загального еквівалента” духовності” [8, с. 70]. Дослідниця

пов'язує два погляди щодо творчості В. Близнеця як письменника дитячого і дорослого, зауважуючи, що митець допомагає маленькому читачеві сформулювати “гуманні помисли” й дає духовний орієнтир, а дорослого “застерігає від втрати свого першокореня та моральної основи, оскільки це рівноцінно деградації” [8, с. 70].

Для В. Близнеця дитинство – це світ простий і зрозумілий, “нелукавий світ”, “чистий, свіжий ранок, світ радості, гри, поетичної казки” [4]. Цей світ пов'язаний з образом батька, який був “першою книгою, першою школою” [5, с. 298], “увібрав у душу ціл епоху” [5, с. 298], “відкривав для нас землю батьків, її родильні муки і весільні торжества. Для нас, малих, це було як причастя до святині, до таїни нашого земного бога” [5, с. 298]. Своїми духовними батьками він вважає О. Довженка та Ю. Яновського. “Треба бути каменем, травою, лущинням, щоб мати такого батька, такий степ, такі вершини літератури, як “Зачарована Десна” і “Вершники”, – і не спробувати самому писати” [5, с. 298], – скаже

В. Близнець. Отже, “пам'ять дитинства” стала важливим чинником його появи в літературі: “А пам'ять дитинства намогливо стукає в груди і примушує, і спокушує: пиши...” [26, с. 190]. З епістолярії та щоденникових записів В. Близнеця відомо, як воювали в його душі дві різні особистості, але перемагала пам'ять дитинства, совість дитинства: “Я прислухаюсь до себе, а там, в глибині, у всі рупори кричить моя служба, глаголить офіційна велемудрість, вимагає квартиру жінка, себелюбство нашіптує: підмасти, пропхайся!

І тільки десь там, глибоко-глибоко, тенькає, ледь-ледь схлипує моє дитяче донкіхотство, і каже: плюнь на все! Дивись – в житті є щось важливіше цієї товкучки – є краса, казка, совість...” [3, с. 121]. У його дарчому написі Ю. Ярмишеві є така фраза: “Творчість – то єдине, що зв'язує нас із життям...” [28, с. 3]. Образ дитини у творах В. Близнеця – це уособлення совісті українського роду, того почуттєвого чинника свідомості, що не дозволяє здичавіти, вимагає бути достойним представником свого народу, “сином своєї матері”, знати й завжди пам'ятати, хто ти є.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В.П. Нові виміри воєнної прози // Діалектика художнього пошуку / Літературний процес 60–80-х років / В.П.Агеєва. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 207–247.
2. Базилевський В. Вольфрамів нить душі / В.Базилевський // Літературна Україна. – 2003. – 10 квітня.
3. Базилевський В. 138 листів Віктора Близнеця / В.Базилевський // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №99–100. – С. 121–135.
4. Близнець В.С. Діти війни і книги про них / Віктор Близнець // Література. Діти. Час.: 3б. літ.-критич. ст. про дитячу літературу. – К.: Веселка, 1980 – Вип 5. – С. 28–35.
5. Близнець В.С. До антології української літератури для дітей / Автобіографія // Хлопчик і тінь: Повісті / Віктор Семенович Близнець. – К.: Молодь, 1989. – С. 297–300.

6. Брюховецька В. На те вона й правда! / В.Брюховецька // Література. Діти. Час.: Збірник літературно – критичних статей про дитячу літературу. – К.: Веселка, 1984. – Вип. 9. – С.14–21.
7. Гончар О. Т. Як звук павутинки / Олесь Терентійович Гончар // Як звук павутинки: Збірник літературно-критичних статей, нарисів про В. Близнеця. – К.: Дніпро, 1987. – С. 5.
8. Гурбанська А.І. Звук павутинки / А.І.Гурбанська // Дивослово. – 2003. – №4. – С.69–74.
9. Івченко В. На тлі вікна у літо / Владислав Івченко // Віктор Близнець: Профіль у листах. – Київ. – 1998. – №1–2. – С.127–128.
10. Історія української літератури: у 8 т. / [упоряд. Б.С. Буряк та ін.]. – К.: Наукова думка, 1967–1971. – Т.8: Література післявоєнного часу. – 486 с.
11. Ключек Г.Д. Висока чутливість душі / Г.Д.Ключек // Як звук павутинки: Збірник літературно-критичних. статей, нарисів про В. Близнеця. – К.: Дніпро, 1987. – С. 154–155.
12. Кондратюк А. Прикмети художнього відкриття А.Кондратюк // Вітчизна. – 1973. – №1. – С. 201–202.
13. Корчак Я. Как любить детей / Януш Корчак. – Минск: Народна освіта, 1975. – 96 с.
14. Косенко Ю. Герої Віктора Близнеця / Ю.Косенко // Література. Діти Час. Збірник літературно-критичних статей про дитячу літературу. – К., 1978. – Вип. 3. – С. 174–178.
15. Мовчан Р. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника / Р.Мовчан // Слово і час. – 1993. - № 8. – С. 28 – 35.
16. Моторний О. Коли мрійники ставали бійцями О.Моторний // Вітчизна. – 1966. – № 6. – С. 202 – 204.
17. Олексенко Г. На воскреслій землі / Г. Олексенко// Літературна Україна. – 1967. – 13 жовтня.
18. Панченко В.Г. Із школи Юрія Яновського / Володимир Григорович Панченко // Як звук павутинки: Збірник літературно-критичних статей, нарисів про В. Близнеця. – К.: Дніпро, 1987. – С. 176–183.
19. Панченко В.Г. Сага Григора Тютюнника / Володимир Григорович Панченко // Енергія пошуку: Літ.-критич. статті та нариси. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 121–124.
20. Панченко В. Сила пам'яті (Штрихи до портрету Віктора Близнеця) / Володимир Панченко // Українська мова та література в школі. – 1982. – №3. – С. 8–18.
21. Перебийніс П. Поки живе людина / Петро Мусійович Перебийніс // Як звук павутинки: Збірник літературно-критичних статей, нарисів про В. Близнеця. – К.: Дніпро, 1987. – С. 58–61.
22. Слабошпицький М. Вийшов з дітей війни / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. – 1980. – 25 березня. – С. 3.
23. Слабошпицький М. Ф. Дитинству віддана / Михайло Федотович Слабошпицький // Література. Діти. Час. Збірник літературно- критичних статей про дитячу літературу. – К.: Веселка, 1980. – С. 28–35.
24. Слабошпицький М. Душа і пам'ять / Михайло Слабошпицький // Дивослово. – 2003. – №4. – С. 67–71.
25. Українська дитяча література: хрестоматія критичних матеріалів / [упорядник М. Ф. Борщевський]. – К.: Радянська школа, 1962. – С. 129.
26. Чередченко Д. Окрушини: Спогад про В. Близнеця /Д.Чередченко // Київ. – 1987. – №4. – С.115–119.

27. Чисті плеса творчості // Літературна Україна. – 1980. – 18 листопада.
 28. Ярмиш Ю. Випробування майбутнім / Юрій Ярмиш // Літературна Україна. – 2003. – 10 квітня.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чепурна Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, декан гуманітарного факультету Криворізького інституту КУЕІТУ.

Наукові інтереси: дитяча література, творчість Віктора Близнеця.

ЄВГЕН МАЛАНЮК І ПОЛЬЩА

Сергій ШЕВЧЕНКО (Кіровоград)

У 1920–1923 та 1929–1944 р.р. у Польщі мешкав видатний поет української діаспори Євген Маланюк. Там він написав низку своїх відомих поезій. Поет налагодив тісні творчі й приятельські стосунки з Я.Івашкевичем, Л.Подгурським-Окуловим, Ю.Тувімом, М.Домбровською, Ю.Лободовським та іншими польськими письменниками. У заокеанській еміграції український майстер красного слова згадував варшавський період, стежив за літературними здобутками колег із західнослов'янської країни, яка опинилася по інший бік політичного бар'єра між Заходом і Сходом.

Ключові слова: Маланюк, творчість, Польща, письменники.

In 1920–1923 and 1929–1944 the prominent poet of the Ukrainian diaspora Eugen Malanyuk lived in Poland. There he wrote the row of the known poetries. A poet set close creative and friendly relations with Ya.Ivashkevichem, L.Podgurskim-Okulovym, Yu.Tuvimom, M.Dombrovskoy, Yu.Lobodovskim and other writers. In transatlantic emigration Ukrainian master of red word remembered the Warsaw period, watched after literary successes of colleagues from a zapadnoslavyanskoy country, which appeared for other side of political barrier between the West and East.

Key words: Malanyuk, creation, Poland, writers.

1920 р. поразка в національно-визвольних змаганнях зумовила залишення Батьківщини значною частиною української політичної, військової, наукової, творчої еліти. На чужині емігрантам довелося долати адміністративні, ідеологічні, фінансово-побутові, етнічні, ментальні та інші бар'єри й перешкоди в процесі реалізації себе на рівні особистостей, патріотів своєї нації, активних діячів діаспори в країнах Європи та Америки. Майже 90 років тому цей шлях розпочав військовик Євген Маланюк, ставши найвідомішим поетом в екзилі. На його два періоди життя й творчості в сусідній державі, зв'язки із західнослов'янськими письменниками звернемо пильнішу увагу в цій статті, використавши поезику й прозу видатного майстра слова, опубліковані за кордоном [1; 2; 3; 4] і в Україні [5; 6], побудовані на архівних, а також мемуарних джерелах літературознавчі й біографічні дослідження маланюкознавця Леоніда Куценка [7–13].

Євген Маланюк народився 20.01.1897 р. у Новоархангельську [14, арк. 2 зв.]. Його бабусею по маминій лінії, як згодом зазначав у автобіографії, була полька Марія Ліщинська. Донька останньої Варвара вийшла заміж за поляка М. Звольського, високопосадовця Товариства пароплавства й торгівлі в Одесі. Це дало підстави припустити кіровоградському

літературознавцю Л. Куценку, що знайомство майбутнього українського поета з “польщиною” відбулося досить рано [11, с. 11–12]. Спілкуватися з поляками Євген міг у 1906 – 1914 рр. в Єлисаветградському земському училищі, серед учнів якого були й римо-католики, викладав ксьондз. У XIX ст. тут працювали або навчалися представники родин Хороманських (православні), Шимановських, Блуменфельдів, Пржишиховських, Бочковських [15]. Серед популярних авторів книг училищної бібліотеки в часи Є. Маланюка була полька Е. Ожешко [11, с. 58]

На початку 1920-х Є. Маланюк, як старшина УНР, був інтернований у таборах Польщі. Він три роки перебував у Ланцетті, Піотркуві, Трибунчівському, Щипйорно, Каліші (тут редагуватиме таборовий літературний місячник “Веселка”, опублікується в “Альманасі трьох” – “Озимина”). У таборах пише, перекладає, знайомиться з письменниками Польщі. Аналізуючи творчість поетів-модерністів із літературного об'єднання “Скамандер”, українець зазначав: “Певно тримають руки А. Слонімського – стяг “Skamandera” – стяг поезії майстерності. Йому допомагає, по-перше, – Я.Івашкевич – літератор *par excellence*. Іноді, як дужий порив вітру, крізь журнал проходить могутня й дика поема Ю. Тувіма, залишаючи на сторінках запах моря і земель, що пахнуть не нашому пекучим сонцем. У Каліші Є. Маланюк знайомиться з уродженцем Білорусії, польським поручиком, письменником Л. Подгурським-Окуловим, під час відвідин тим таборового театру, де саме йшла українська вистава. Поети часто прогулювалися (що не схвалювалося начальством польського військовика) напівзруйнованим ще на початку першої світової війни містом [4, с. 335 – 336]. “Любому співремісникові Леонардові” Є. Маланюк згодом присвятить поезію “Померлих піль пустельний подих...”. З його вірша візьме й епіграф (“*Ta sala Ewangelja pol...*”) до цього твору [10, с. 18, 107]. Приятелювання з колегою, який допоміг Маланюку дістати дозвіл на поїздку до Варшави [16, с. 19], дає можливість степовику познайомитися й з іншими польськими письменниками-“скамандритами”: Лехонем, Слонімським, Венжинським, пропагувати рідну літературу, зокрема, поезії П.Тичини. На майстерності останнього він акцентував увагу 2 грудня 1922 р., розповідаючи у варшавській “Таверні поетів” про стан української літератури по обидва боки польсько-радянського кордону. Цього вечора Л. Подгурський-Окулов познайомив Є. Маланюка з Ю. Тувімом. З останнім українець часто вів дружні розмови за “окоцімським”, потім – листувалися. Маланюк присвятив Тувіму цикл віршів “*Ars poetica*” (1930 р.) [17, с. 20].

Тривалий час зв'язувала дружба Є.Маланюка з Я. Івшкевичем. На сторінках “Скамандера” 1923 р. поляк напише: “Набагато спокійніший, миліший – Євген Маланюк. Зрівноважена задума, сконцентроване осягнення – то його характеристичні риси. Можливо, занадто монотонний у формі, може забанальний в римі, однак не раз зумів схвилювати істинно поетичним словом” [9, с. 71]. У свою чергу, українець писав про творчість

поляка. Потім письменники мали зустріч у Празі, де тимчасово жив Маланюк. У другий польський період українець неодноразово бував у будинку та на дачі Івашкевичів [6, с. 247]. Поет мав можливість спілкуватися з уродженцем Єлисаветграда Ю. Дараганом, котрий, зокрема, у липні 1922 р. надрукував у згаданій “Веселці” поезію “Вечір” із присвятою Є. Маланюку [18, с. 15]. Останній присвятив землякові (березень 1923 р.), як і М. Рильському, поезію зі збірки “Стилет і стилос” [6, с. 211].

Перу Є. Маланюка належить відгук (під псевдонімом “Військовик”) у журналі “Наша Зоря” на книгу В. Січарова “Значення та доля старшин в армії”, яка побачила світ 1922 р. в таборовому видавництві “Чорномор” у м. Каліші як посібник для українських курсів. Восени цього року в таборі Щипйорно ветеран визвольних змагань пише статтю “Євген Мешковський”, де, зокрема, згадує свій непростий шлях від офіцера російської армії Першої світової війни до старшини війська УНР [11, с. 86, 89]. У польських таборах Є. Маланюк сумував за своїм київським коханням – Г. Редер, якій слав листи-сонети (зокрема, у липні, вересні 1921, лютому 1922 р., 1923 р.), на які отримував відповіді [12, с. 18–19, 21–22]. Серед останніх таборових творів поета були “Псалми степу” восени 1923 р. [5, с. 53–55]. У цей польський період було підготовлено його першу збірку поезій “Гербарій”, яка побачить світ лише через кілька років. Професор Л. Куценко зазначав, що саме завершальне таборове півріччя можна вважати часом остаточного утвердження Є. Маланюка як українського поета-історіософа. У перші емігрантські роки закінчиться його романтичний етап самоусвідомлення. Активна публіцистична праця не вивела письменника на шлях діючого політика (у цій царині вже було “затісно” і від старшого покоління), проте дала відповідь Маланюку щодо його місця в тому житті: “На хресті слова розіп’ятий / Цвяхами літер...” [13, с. 19].

Потім був чехословацький період життя емігранта, після якого він переїжджає до Варшави, де мешкали Н. Лівичка-Холодна, Ю. Липа, активно співпрацює з українськими осередками, друкується в щорічнику головної управи Українського центрального комітету в Польщі. Автори УЛЕ, називаючи Маланюка найбільшим поетом української літературної еміграції, зазначають, що він засновує літгрупу “Танк”, співробітничав в журналі “Вісник” [19, с. 272]. Євген Филімонович пише статті, присвячені Т. Шевченку, М. Гоголю, І. Франку, з цікавістю читає М. Хвильового, М. Зерова, М. Куліша, відвідує Галичину, Волинь, Полісся. 1933 р. е тижневику “Відомості літераске” друкується його поезія “Біля пам’ятника Міцкевичу” в перекладі Ю. Тувіма під назвою “Варшава”. Українець високо цінував не лише поетичний геній “вартівничого із бронзи Адама”, а й визначав його духовне лідерство в польській нації часів боротьби за незалежність. Є. Маланюк пише цикл “Мазовше” та інші твори. 1934 р. публікується книга поезій “Земна Мадонна”, 1939 р. – “Перстень

Полікрата“. Цим періодом датуються “Вибрані поезії“. У перекладі Ч. Ястшембця-Козловського виходить “Hellada Sterova“.

У нотатниках Маланюка цього часу із сумом констатується “агресія ментальності Польщі щодо України, яку не змогли переорієнтувати Матейко і Бобжинський (почасти Висп'янський), як і Краків взагалі...“. Зрештою, і сам переїзд поета до Варшави в часі майже збігся з процесом згортання українських програм у Польщі [8, с. 20, 148–149]. Уже не письменник, а історіософ записує наприкінці 1936 р. в щоденнику: “На шулерство “шляхти“ була відповідь – гайдамацтво “холопа“; “Може, ціле нещастя воскреслої П[ольщі] в тім саме, що Україна впала. Бо звідкіля ж була п[ольська] музика, Словацький, Костюшко? Врешті багатство (цукор і т.д.); “Кожен староста повітовий ненавидить, скажімо гетьм. Дорошенка, як свого особистого, нинішнього ворога... Пригадую, з якою люттю згадував якийсь професор... про Антоновича“ [13, с. 35–36]. (Через два десятиліття поет згадуватиме, що у Варшаві в часи польської держави діяв стаціонарний російський театр за гроші волинських поміщиків, нащадків козацької старшини, продавалася російськомовна преса, української ж не було [1, с. 442]). Але, на відміну від тих українських письменників, які намагалися на той час дистанціюватися від польських майстрів пера, Маланюк активно співробітничав з місцевими письменниками, видавцями, журналістами. Друкується в “Бюлетені Польсько-Українському“, “Всхуді“, “Зеті“, “Атенеумі“, “Мархольті“, “Паметніку Варшавськи“, “Думці Польській“. Він зібрав твори Марка Вороного з різних видань для публікації їх окремою книгою. Але, щоб ще більше не погіршити становище українського засланця в Карелії, відклав цей намір, а під час Варшавського повстання в Другій світовій війні матеріал був втрачений [4, с. 341].

Українець підтримував дружні стосунки з Марією Домбровською, Станіславом і Єжи Стемпковськими, Юзефом Чапським, Юзефом Лободовським, Яном Лехонем, Казимиром Венжинським, Антонімом Слонімським, Юзефом Чеховичем. З Ярославом Івашкевичем, уродженцем України, Євген Филімонович мав можливість спільно згадувати Єлисаветград, де поляк навчався в класичній гімназії. У 30-х рр. вони обмінювалися своїми творами, посвятами, світлинами, листами. “Коханим земляком, любим другом“ і “старим приятелем“ називав українець колегу у своїх посланнях. 1944 р. датований останній лист Маланюку від Івашкевича, після чого їх розвели нові політичні кордони світу. У Варшаві Маланюк познайомився і зі своєю майбутньою дружиною (другою) секретаркою чехословацького посольства Богумілою Савицькою. 21.04.1930 р. їхній шлюб було освячено в кафедральному соборі Св. Марії Магдалини. Сім'я мешкала на Алеї Неподлеглості. У цьому будинку на світ з'явився ще один Маланюк – син Богдан. Професор Дж. Кіршбавм, котрий тривалий час в Європі й за океаном приятелював з Є.Маланюком, згадував,

як у перший день їхнього знайомства 1934 р. він після гостин в українця ходив з його сім'єю вулицями столиці Польщі. Поет тоді ділився мріями про повернення до незалежної України, розповів про долю новоархангельського роду Маланюків у добу УНР, зупинився на обставинах власного життя в ті часи, подарував студенту Варшавського університету збірку своїх поезій та книжку про Т.Шевченка. Уже через кілька місяців під час одних із щонедільних відвідин гостинної сім'ї письменника юнак приніс старшому товаришу свою статтю про Кобзаря в словацькому журналі, чим викликав невимовну радість господаря. 1939 р. Євген Филімонович з окупованої німцями Варшави писав приятелеві в Словаччину, шукаючи можливість туди переїхати [4, с. 346–348].

Євген Маланюк працював у міському відділі меліорації при міністерстві реформ рільництва, водогосподарському відділі Варшавської округи, викладав в Академії Генштабу польської армії й Українській православній семінарії, підробляв перекладами текстів для кінохронік, а потім залишався без роботи [7, с. 45]. Сім'я придбала землю для будівництва власного обійстя. Господар висадив там сад. У часи німецької окупації поет написав I акт лібрето до опери українського варшавського композитора й музикознавця Й.Хоминського “Ярослав Осмомисл” про події 1164–1170 р.р. Війна перешкодила реалізації задуму II – III актів, як і постановці твору у Львові [3, с. 69–70]. Війна перешкодила й подальшим життєвим планам Є.Маланюка. Пересунення соціалістичних кордонів у Європі в повоєнний час на захід позбавило його можливості жити в ПНР, розлучило із сім'єю, позбавило багатого власного архіву. Лише одного разу, 1960 р., він приїхав зі США до Варшави на зустріч із колишньою дружиною Богумілою, яка мешкала в цей час у Празі. Запросила їх обох до Польщі сестра останньої Яніна. Відвідав поет і письменницю М. Домбровську. У той же час голова Спілки польських письменників, депутат сейму Я.Івашкевич відмовився прийняти гостя, що, очевидно, обумовлювалося контролем спецслужб за приїжджим, ідеологічним бар'єром між Сходом і Заходом, по обидва боки якого жили колишні елісаветградські учні, друзі-поети [10, с. 109].

За океаном українець Є. Маланюк і надалі аналізує процеси в польській літературі, стежить за новими книгами. 1947 р. в статті “Зовсім інші”, характеризуючи бурхливі процеси в світовій літературі на зламі XIX–XX ст., він зазначає, що “у поляків вибухнув цілий космос протиріч – Млода Польська, в якій одночасно співжили Виспянський, Пшибишевський, епігони позитивізму і навіть пізній Сенкевіч” [1, с. 323]. Маланюк відзначає вагомий внесок в українську школу в польській літературі Б. Залеського, А. Мальчевського, Ю. Словацького, вважаючи, “що українськими елементами в його творах (у драмі “Мазепа”, у поемі “Беньковський” чи в драмі “Срібний сон Саломеї”) не може нехтувати ані історія нашої культури, ані історія нашої літератури” [20, с. 64]. 1954 р. у

своєму нотатнику українець запише: “Вийшла книжка відомого польського поета (і маловідомого блискучого публіциста) Юзефа Лободовського під нав’язаним до традиції заголовком “Złota Hramota“. Не в чисто-літературнім аспекті лежить майже “історична“ вага цієї польської публікації: про літературну вартість книжки великих дискусій не може бути – то є твір справжнього поета. Як політичний жест поета, книжка мала б викликати враження, отже ряд статей і відгуків. Але ... мовчання. Особливо... зі сторони поетових компатріотів. Хто зупинявся над т. зв. польсько-українськими проблемами, того те мовчання ... особливо не здивує. У Варшаві існував постійний російський театр... Але, коли захоплений Л. Українкою, той самий Юзеф Лободовський, перекладаючи “Лісову пісню“, просив мене, українця (!) намацати ґрунт у театральних колах Варшави, щоб ту річ виставити, то при всіх моїх зв’язках у мистецькому світі, навіть ліберально-соціалізуючий бл. п. Я. Ярач (тоді режисер Робітничого Театру) на те не рішився... Є речі в “польсько-українських“ взаємовідносинах, що вимагають – саме – чуда. Не менше. А в чудо спроможні вірити лише, поети. Хай же Бог допоможе Юзефу Лободовському заховати цю віру поета “до кінця“. Талановитий представник української школи в польській літературі Ю. Лободовський підготував до друку збірку “Пісні про Україну“, яка побачила світ 1959 р.“ [16, с. 20].

Юзеф Лободовський теж уважно стежив за публікаціями Євгена Маланюка, високо оцінював його поетичний хист. Наприкінці 1930-х рр. у польських виданнях поруч з перекладами інших українських письменників він друкує й твори Маланюка. Згодом доробок українця регулярно перекладатиме для празького польського місячника “Культура“. Йому Лободовський присвятив підготовлену до друку чотиритомну антологію української поезії “Скитська Елада“. В інтерв’ю, записаному в Мадриді 1978 р., поляк скаже: “вже багато років тому центр української літератури перемістився в еміграцію... є дуже багато видатних письменників, багато з них, з тих найвидатніших, повмирали, наприклад, якщо мова про поетів, то перш за все Євген Маланюк...“ [21, с. 12, 15, 85–86].

Лише в роки незалежності України вперше відвідав Новоархангельськ і Кіровоград – місця дитинства та юності батька, інші населені пункти – уродженець Польщі Богдан Маланюк. На землі своїх предків, неподалік мальовничої Синюхи пражанин у присутності гостей із Канади, Чехії, Словаччини, різних регіонів України відкрив погруддя Євгену Филімоновичу.

2001 р., отримавши стипендію Фонду заохочення польської науки та Каси, виїздив до сусідньої держави доц., канд. філол. наук Л. Куценко. У Варшаві кіровоградець відвідав православний храм, де вінчався Маланюк, парк Лазенки, Алею Незалежності (місце проживання Маланюків), зустрічався з місцевим українським письменником А. Середницьким, старшою донькою поета Я. Івашкевича Марисею, донькою знайомих сім’ї

Є. Маланюка А. Вешковською. Остання розповіла, що під час приїзду поета до Варшави 1960 р. за ним постійно стежили, схилили до співробітництва із спецслужбами [22]. Саме через контроль з боку останніх колишня дружина українця Богуміла не зважилася передати тоді йому привезений нею із Чехословаччини його архів. Лише на поч. 90-х років матеріали повернулися до Праги Богдану Маланюку, в т. ч. і варшавські щоденники поета, які згодом підготує до друку Л. Куценко. Прикро, що видавці “Нотатників” Є. Маланюка 2008 р. не вказали в бібліографії прізвища Леоніда Васильовича [13]. Л. Куценко відвідав і музей А. та Я. Івашкевичів у Ставиському, де зокрема демонструвалися й зберігалися світлини варшавського періоду з Є. Маланюком, його автографи, листи та ін. [23].

Ряд привезених із Польщі Л. Куценком копій світлин поповнили фонди Кіровоградського літературно-меморіального музею І. Карпенка-Карого. А зібраний науковий матеріал став важливою складовою джерельної бази захищеної ним докторської дисертації з філології про творчість Є. Маланюка, виходу у світ низки книг і статей. В одній з них кіровоградський письменник описує побачене на вулицях, якими ходив колись Євген Филімонович (і фіксував враження від асортименту в газетних кіосках): “Здивувала величезна кількість книжкових магазинів. Чи не в кожному будинку, я вже не згадую книжкові розкладки. На них майже виключно польська книга, мистецької видавничої вартості, фантастичної, як для нас, ціни, але поляки книги купують... Варшава. Листопад 2001 року” [9, с. 80].

Два польських періоди відіграли важливу роль у житті й творчості Євгена Маланюка. У західнослов'янській країні в українця прийшло усвідомлення свого головного покликання в еміграції – реалізації літературного дару. Там у нього сформувалося близьке коло письменників-приятелів. Активний інтерес до їхньої творчості й творчості їхніх наступників, молодих польських поетів український майстер красного слова зберіг і в заокеанській еміграції після Другої світової війни. Гадаємо, ще належить детальніше вивчити взаємовпливи творчості Є. Маланюка й польських колег.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Т. 1. – Торонто: Гомін України, 1962. – 527 с.
2. Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Т. 2. – Торонто: Гомін України, 1966. – 480 с.
3. Маланюк Е. Серпень. Поезій книга ІХ. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської групи, 1964. – 72 с.
4. Маланюк Є. Земна Мадонна. – Братислава: Словацьке педагогічне видавництво, 1991. – 450 с.
5. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті. – К.: Веселка, 1997. – 318 с.

6. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів: Світ, 2005. – 496 с.
7. Куценко Л.В. Боян степової Еллади. – Кіровоград: Вечірня газета, 1993. – 56 с.
8. Куценко Л.В. Dominus Маланюк: тло і постать. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2001. – 264 с.
9. Куценко Л.В. Євген Маланюк: дорогами втрат і сподівань. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 84 с.
10. Куценко Л.В. Князь духу: Статті про життя і творчість Євгена Маланюка. – Кіровоград: Б/в, 2003. – 184 с.
11. Куценко Л.В. “Ні, вже ніколи не покаюся...” (Євген Маланюк: історія ісходу). – Кіровоград: Друкарня газети “Народне слово”, 1997. – 112 с.
12. Куценко Л.В. “Як перший пелюсток весни...”. – Кіровоград: ДЛАУ, 2000. – 40 с.
13. Маланюк Є. Нотатники: Біографічний нарис (1936 – 1968): Документально-художнє видання. – К.: Темпора, 2008. – 336 с.
14. Державний архів Кіровоградської області. – Ф. 669, оп. 1, спр. 9.
15. Див.: Шевченко С.І. Кіровоградщина в українсько-польських зв’язках. Освіта і наука (1820-ті – поч. 2000-х рр.). – Кіровоград: ТОВ “Імекс-ЛТД”, 2008. – 76 с.
16. Войчишин Ю. “...Ярий крик і біль тужавий...”: Поетична особистість Євгена Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – 160 с.
17. Неврлий М.Я. Муза болю, гніву і боротьби // Євген Маланюк: Поезії. – К.: Укр. письменник, 1992. – С. 5–28.
18. Дараган Ю. Срібні сурми. Поезії. – Кіровоград: Б/в, 2003. – 96 с.
19. Пугач В.І., Гушак І.В. Маланюк Євген Филімонович // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. – Т. 3. – К.: “Українська Літературна Енциклопедія” ім. М.П.Бажана, 1995. – С. 272.
20. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К.: АТ “Обереги”, 1992. – 80 с.
21. Народ Безсмертний. Юзеф Лободовський про українців і поляків: Матеріали й інтерв’ю Б.Трухан / Передм. та прим. С.Стемпеня. Перекл. І.Сварника. – Перемишль – Львів: Друкарня видавництва Отців Василян “Місіонер”, 1999. – 118 с.
22. Народне слово (Кіровоград). – 2001. – 29 листопада.
23. Народне слово (Кіровоград). – 2001.. – 11 грудня.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шевченко Сергій Іванович – кандидат історичних наук, доцент кафедри всесвітньої історії КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: міжслов’янські зв’язки ХІХ–ХХ ст., історія Центральної України.

ЗМІСТ

БАЛЕГА Юрій. УЧЕНИЙ З ДУШЕЮ ПОЕТА.....	3
ЗИМОМРЯ Микола. ХУДОЖНЄ ПИСЬМО ТА ЙОГО СПОВІДАЛЬНА СИЛА	6
ДУБ Костянтин. СПОГАД ЗОРЕЦВІТНОЇ ЛЮБОВІ.....	12
КЛОЧЕК Григорій. ОПТИМАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІТЕАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ЙОГО ХУДОЖНОСТІ.....	16
МАРКО Василь. ЛЕСЯ УКРАЇНКА. “ЛІСОВА ПІСНЯ”: ВЗАЄМОДІЯ ЦІННОСТЕЙ.....	25
ГАЄВСЬКА Надія, ЛИНЧЕНКО Максим. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПРОЗІ АРХИПА ТЕСЛЕНКА	37
ГУРБАНСЬКА Антоніна. СТЕРЕОСКОПІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ЯК ЖАНРОВИЙ МАРКЕР ПОВІСТЕЙ І. ЧЕНДЕЯ.....	41
КОДАК Микола. У ТРАВМАХ ЧАСУ: ШЕВЧЕНКО, ДЕЛЬОЗ, БАЗИЛЕВСЬКИЙ	49
МАРИНЕНКО Юрій. ПОВІСТЬ В. СТУСА «ПОДОРОЖ ДО ЩАСТІВСЬКА»: КОНСТИТУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	56
ПАНЧЕНКО Володимир. ОЛТАР СЕРЕД РУЇНИ «СЯ ДРАМА ДУЖЕ ЛЕЖИТЬ МЕНІ НА СЕРЦІ...»	63
ПОЛЯРУШ Олег. ПРОБЛЕМАТИКА Й ПСИХОЛОГІЗМ НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ «ЗМОВИНИ»	78
РУСНАК Ірина. ХУДОЖНІЙ СВІТ „СУСІДІВ” ЮРІЯ СТАНИНЦЯ.....	90
ТУЗКОВ Сергій, ТУЗКОВА Інна. МІСТИКА І РЕАЛЬНІСТЬ: ПРО ЕВОЛЮЦІЮ ГОТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	99
АМБІЦЬКА Анна. НЕРЕАЛІЗОВАНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК ДЕГРАДАЦІЇ В УМОВАХ НЕВОЛІ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «СТАРОСВІТСЬКІ БАТЮШКИ ТА МАТУШКИ»)	106
БОГДАНОВА Любов. МАТЕРИНСЬКИЙ АРХЕТИП ЯК СТИЛЬОВИЙ МАРКЕР МАТЕРИНСЬКОГО КОМПЛЕКСУ В МЕГАТЕКСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО	115
БУРКУТ Інна. ДИВО МОРАЛЬНОГО ПЕРЕРОДЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ РІЗДВЯНИХ ТВОРІВ Ч. ДІККЕНСА „РІЗДВЯНА ПІСНЯ У ПРОЗІ” ТА М. ЛЕСКОВА „ЗВІР”)	124
БУРЯК Олена. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ МИЛОРАДА ПАВИЧА ”СКЛЯНИЙ РАВЛИК” У КОНТЕКСТІ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ ПОСТМОДЕРНІЗМУ	129
ВАРАВА Олена. ЛЮДИНА І ВІЧНІСТЬ: ЕСТЕТИЧНЕ Й ЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО.....	139

ВАРДАНЯН Марина. ПОЕТИКА «ДІВЧАЧИХ ПОВІСТИН»	
ІВАНА АНДРУСЯКА	149
ВОЛОКОВА Тетяна. «ПАЛІМПСЕСТИ» ВАСИЛЯ СТУСА ЯК СПРОБА	
ПОДОЛАННЯ КОНФЛІКТУ	155
ГЛАДИР Юлія. ФЕНОМЕН ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	164
ГОЛЬНИК Оксана. КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	
Є. МАЛАНЮКА.....	174
ЗАСТЕБА Ольга. ПАРАДОКС У СТРУКТУРІ РОМАНІВ	
ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПИСАР СХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ»	
І «ПИСАР ЗАХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ»	182
ЗЕЛЕНСЬКА Валентина. НАРОДЖЕННЯ ГЕРОЯ-ВОЖДЯ В ПОВІСТІ ЮРІЯ	
КОСАЧА «РУБІКОН ХМЕЛЬНИЦЬКОГО».....	194
ЗИМОМРЯ Іван. РІВЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ	
У СТРАТЕГІЇ РЕЦЕПЦІЇ ТЕКСТУ	204
ЗУБАК Любов. КОНЦЕПЦІЯ „ЦІЛОСТІ” МИСТЕЦТВА АБО	
„СЕКРЕТИ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ” В НОВЕЛІ	
ІВАНА ФРАНКА „СОЙЧИНЕ КРИЛО”	212
КОВАЛИК Марина. ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ В. ВИННИЧЕНКОМ	
ДІАЛЕКТИКИ СОЦІАЛЬНОГО І ПРИРОДНОГО В ЖІНЦІ	232
КОЗІЙ Ольга. ТВОРЧИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ І. ЧЕНДЕЯ	
В ПОВІСТІ «ЧОРНА САЛЬВА»	240
ЛАВРУСЕНКО Марія. ФОЛЬКЛОР І МІФОЛОГІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ЗНАНЬ	
ПРО ДОХРИСТИЯНСЬКЕ БУТТЯ УКРАЇНИ В РОМАНІ-ЕСЕ	
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «МИСЛЕННЕ ДРЕВО»	247
ЛЕВЧЕНКО Оксана. КОНЦЕПЦІЯ НЕОРОМАНТИЗМУ	
В КРИТИЧНИХ ПРАЦЯХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	256
ЛИМАРЕНКО Алла. АУДІОДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ	
ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ.....	260
ЛИСЕНКО Людмила. УІЛЬЯМ МЕЙКІПС ТЕККЕРЕЙ	
(ДО 200-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО	
АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА)	266
ЛУЧИЦЬКА Марина. ВСЕВІДНА ПОЗИЦІЯ НАРАТОРА-РОЗПОВІДАЧА	
В ПОВІСТІ Є. ГУЦАЛА «БЕЗГОЛОВ'Я» ЯК СПОСІБ	
АВТОРСЬКОГО ВИКРИТТЯ ЛЮДСЬКОЇ ПСЕВДОВІДВАГИ	271
МАНОЙЛОВА Ольга. СЕМІОТИКА РЕЧЕЙ ТА ОБРАЗ ДОМУ	
В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО	281
МИХИДА Людмила. У ПОШУКАХ СВОГО МОЙСЕЯ	287
ПЕТРИЧУК Наталія. ЛІТЕРАТУРА ФАКТУ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.:	
ВИХІД ІЗ МАРГІНЕСУ.....	292

ПОДИРЯКО Олена. ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ М. КОЦЮБИНСЬКОГО Й О. АПЛАКСІНОЇ: ШТРИХИ ДО ПСИХОБІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА.....	303
ПРИСЯЖНЮК Світлана. НАРАЦІЯ ЯК ФОРМА ВИЯВУ ПСИХІЧНИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖІВ (НА МАТЕРІАЛІ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА)	310
РАТУШНЯК Олександр. СЛІД ДОСТОЄВСЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ФРАНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ”): ДО КОМПАРАТИВНОГО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ І. ФРАНКА І Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО	318
СИТЬКО Олена. ЛАТИНОМОВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МИТЕЦЬ І МИСЛИТЕЛЬ ЮРІЙ ДРОГОБИЧ ТА ЛАТИНОМОВНИЙ БІЛОРУСЬКИЙ ПРОСВІТИТЕЛЬ ФРАНЦИСК СКОРИНА: ФЕНОМЕН ЄДНОСТІ СВІДОМОСТІ Й ТЕКСТУ (МІРКУВАННЯ ПРО ДЕКІЛЬКА ЗНАКОВИХ ПАРАЛЕЛЕЙ У СЕМІОПРОСТОРІ РЕНЕСАНСУ ТА БАРОКО).....	327
СУСОЛ Лілія. НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ УНІВЕРСУМІ ПОЕТИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО	336
ТАРАН Олег. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ЗБІРЦІ ОЛЕГА ПОПОВА «СОЛОДКИЙ ЩЕМ».....	345
ФОКА Марія. «ЛЯ-СІ (ВГОРУ) – РЕ-ФА-СІ (УНИЗ)...»: ПОЕТИЧНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ ВЕРТИКАЛЬНО-РУХЛИВОГО КОНТРАПУНКТУ ЯК СПОСІБ ОМУЗИЧЕННЯ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ «СОНЯЧНОКЛАРНЕТНИХ» ТВОРІВ П. ТИЧІНИ).....	353
ЦЕПА Олександра. ОБРАЗ АВТОРА В РОМАНТИЧНІЙ ЛІРИЦІ АМВРОСІЯ МЕТЛИНСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕЗІЙ ЗБІРКИ “ДУМКИ І ПІСНІ ТА ЩЕ ДЕЩО”)	360
ЦЕРНА Ганна. УРОК МИЛОСЕРДЯ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ Т. БОРДУЛЯКА «ЖЕБРАЧКА»)	373
ЧАСТАКОВА Надія. ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ЯК СПОСІБ МИСЛЕННЯ: ІДЕЙНІ МАКСИМИ І. ДЗЮБИ	380
ЧЕПУРНА Олена. ДОМІНАНТИ ДУХОВНОГО ДИСКУРСУ У ТВОРЧОСТІ В. БЛИЗНЕЦЯ.....	392
ШЕВЧЕНКО Сергій. ЄВГЕН МАЛАНЮК І ПОЛЬЩА.....	397

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається на пошану і з нагоди 50-річчя
науково-педагогічної праці та 75-річчя від дня народження
доктора філологічних наук, професора
Василя Петровича Марка*

**Серія:
Філологічні науки
(літературознавство)**

Випуск 94

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 31.01.2011. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 28. Наклад 300. Зам. № 6226.

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