

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

**Серія:
Філологічні науки**

Випуск 142

Кіровоград – 2015

ББК 80

Н 34

Наукові записки. – Випуск 142. – Серія: *Філологічні науки.* – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – 288 с.

ISBN 966-8089-24-3

У збірнику розміщено статті, в яких розглядаються актуальні проблеми сучасного літературознавства та мовознавства. У першій частині – студії на пошану і з нагоди 75-літнього ювілею літературознавця Олега Євгеновича Поляруша. У другій – праці, приурочені 135-літтю від дня народження Володимира Винниченка.

Друкується за ухвалою вченої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
(протокол № 5 від 30 листопада 2015 року).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

1. Семенюк Олег – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики, ректор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (головний редактор).

2. Клочек Григорій – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (заступник головного редактора).

3. Гурбанська Антоніна – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв.

4. Гліаді Олександр – доктор філологічних наук, професор кафедри методик дошкільної та початкової освіти Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

5. Ковтюх Світлана – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

6. Лучик Василь – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального і слов'янського мовознавства Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

7. Манакін Володимир – доктор філологічних наук, професор, декан факультету журналістики Запорізького національного університету.

8. Михида Сергій – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики, проректор з наукової роботи Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

9. Міщенко Алла – доктор філологічних наук, доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

10. Ожоган Василь – доктор філологічних наук, професор, віце-президент з науково-педагогічної (навчальної) роботи Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

11. Панченко Володимир – доктор філологічних наук, професор.

12. Парашук Валентина – кандидат філологічних наук, професор кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

13. Перзекє Андрій – доктор філологічних наук, професор центру інноваційних освітніх технологій Псковського обласного інституту підвищення кваліфікації працівників освіти (Росія).

14. Поляруш Олег – кандидат філологічних наук, професор.

15. Руснак Ірина – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

16. Таран Олег – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (відповідальний за випуск).

Статті подано в авторській редакції.

ISBN 966-8089-24-3

ББК 80

Н 34

© Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2015

СТУДІЇ НА ПОШАНУ І З НАГОДИ 75-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ ОЛЕГА ЄВГЕНОВИЧА ПОЛЯРУША

УДК 82.0

ПОВНОТА ОСЯГНЕННЯ ТЕМИ/ІДЕЇ/ПРОБЛЕМИ ЯК ЧИННИК ЦІЛІСНОСТІ ТВОРУ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

Головний пафос статті полягає в аргументації положення, що цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він виражає освоєвану тему/ідею/проблему. Саме ж осягнення теми (ідеї/проблеми) пояснюється таким ступенем її художнього вираження, яке робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творіві «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності, а значить і художності. Стверджується закономірність: істинне – значить цілісне, а цілісне – значить системне. З позиції рецептивної поетики пізнання системно-цілісного, а значить істинно-правдивого смислу відбувається як відкриття (розуміння) внутрішніх зв'язків художньо пізнаваного явища. Причому, цей процес наділений безкінечністю, постійним заглибленням і постійним відчуттям правильності руху думки. Такий процес відкриття «безодні смислу» супроводжується появою естетичних емоцій.

На матеріалі аналізу поезій Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...» та Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один» доведено, що якщо твір осягає сутність теми/ідеї/проблеми, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну цільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, що супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

Ключові слова: цілісність літературного твору, рецептивна поетика, відкритий твір, декодування

Вихідні гіпотетичні твердження

На початку зробимо одне важливе уточнення. Візьмемо до уваги, що змістові наповнення таких літературознавчих термінів, як «тема», «художня ідея», «проблематика» перебувають у постійних взаємопереходах. Відомо, наприклад, що поняття «тема» досить часто ототожнюється з поняттям «проблематика художнього твору», яке, у свою чергу, уподібнюється поняттю «ідея художнього твору». До такого термінологічного різнобою треба ставитися спокійно, «по-філософському», розуміючи, що спроби упорядкувати термінологію, силоміць канонізуючи одні терміни та ігноруючи інші, навряд чи принесуть користь нашій «неточній» науці. Тому й виходить, що можна говорити і про вичерпаність теми, і про ступінь освоєння проблематики, і про повноту вираження ідеї як про досить близькі, майже синонімічні смисли. Тому й вживаємо сполучення слів *тема/ідея/проблема* як синтезований термін.

Сформулюємо вихідне, поки що гіпотетичне твердження таким чином: **цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він осягає/виражає освоєвану тему/ідею/проблему.** Цей рідко вживаний у літературно-критичній практиці, проте досить вагомий критерій цілісності, а, значить, і художності літературного твору цікавив багатьох учених. І якщо зараз про нього треба говорити як про недостатньо розроблений, то пояснюється це відсутністю досліджень, які, переборюючи термінологічні розбіжності, узагальнили б окремо висловлені думки в цілісну концепцію.

Є чимало підстав з недовірою поставитися до поняття повноти осягнення художньому творі обраної *теми/ідеї/проблеми*. Хіба можна тему чи ж проблему остаточно вичерпати? Невже роман «Війна і мир» Л. Толстого настільки осягає тему, що вже будь-які інші художні твори про життя російського суспільства в період Вітчизняної війни 1812 року недоцільні? А як бути із «вічними» темами/проблемами чи з твердженнями про невичерпність інтерпретацій істинно класичних творів? І чи не суперечить наша вихідна гіпотетична заява про повноту осягнення твором *теми/ідеї/проблеми* як чинник цілісності твору відомим твердженням про рівноправність індивідуальних інтерпретацій твору? Бо для одного читача *тема/ідея/проблема* твору може здатися повністю осягнутою/вираженою, а для другого – ні.

Коли говоримо, що твір осягає *тему/ідею/проблему* твору, то маємо на увазі той ступінь її художнього освоєння, який робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творіві «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності. Тут вельми доречним буде нагадати відому сентенцію Олесь Гончара: «Роман – як ракета: один грам зайвої ваги – і вона не полетить». Довершений твір – це взірцево побудована річ, у якій «все на місці». Розвиваючись, вибудовуючись, він уже настільки осягнув *тему/ідею/проблему*, настільки виразив її, наскільки дозволили йому жанрові можливості. Коли ми говоримо, що, наприклад, Шевченків «Садок вишневий коло хати...» є настільки довершеним твором, що у ньому не можна змінити

жодної букви, жодного пунктуаційного знаку, що до нього нічого не можна додати і нічого від нього не можна відняти, то хіба ж це не означає, що він з максимальною для своїх жанрових можливостей повнотою осягнув тему, а отже, і вичерпав її?!

Постають запитання: чи не залежить ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* від того, наскільки сам твір осягає об'єктивну істину відображеної дійсності? І чи не можна прямо пов'язати художнє осягнення об'єктивної істини з повнотою осягнення *теми/ідеї/проблеми* художнього твору.

У центрі нашої уваги – змістовий момент поетики твору, його *художній світ*. Як відомо, «у світі літературного твору немає багато з того, що є в реальному світі» [7, с. 79]. І все, що введено автором у внутрішній світ твору, необхідне йому для вираження художнього смислу. Якщо все, що міститься у внутрішньому світі твору, тобто усі змістоформові прийоми є функціональними, такими, що «працюють» на вираження головного художнього смислу, – значить, сам «організм» художнього твору наділений енергією самозабезпечення власного «життя». У такому випадку твір можна трактувати як «певну цілісність, що містить у собі свій час і *свою енергію*» [9, с. 343] (Курсив наш. – Г. К.).

Щоправда, можна навести багато прикладів, коли з функціональністю усіх складників художнього світу ніби все гаразд, але при цьому сам твір не досягає потрібного рівня довершеності, що не дозволяє йому жити у «великому часі» (М. Бахтін). А це засвідчує, що його самозабезпеченість енергією недостатня. Ось тут і необхідно співвіднести ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблематики* твору з повнотою осягнення об'єктивної істини. *Самозабезпеченість твору енергією, що є важливою ознакою його художньої довершеності, а отже, і цілісності, визначається повнотою освоєння об'єктивної істини відображеної дійсності*. В цьому – один із найважливіших критеріїв художності. Він аргументується з кількох позицій.

По-перше, потрібно враховувати, що досягнення художньої істини є не чим іншим, як відображенням сутності художньо осмислюваного явища. Як уже відзначалось, справжній художній талант бачить сутність речей і явищ. А розуміти сутність речей і явищ – це бачити їх цілісно, з врахуванням їх внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Тут треба звернути увагу на той факт, що «об'єкт мислення постає в мисленні таким, яким він є в дійсності, тобто як система» [1, с. 99]. Можна говорити, що митець, наділений здатністю бачити сутність речей і явищ, володіє системним мисленням. І чим він краще усвідомлює системність відображеного явища, тим більше наближається до об'єктивної істини. В такому разі про осягнуту образно-художніми засобами

об'єктивну істину можна говорити як про художню.

Повнота освоєння теми/ідеї/проблеми твору як його художня енергетизація. «Мені однаково, чи буду...» Тараса Шевченка

З метою зрозуміти залежність цілісності твору від повноти засвоєння (вичерпання) *теми/ідеї/проблеми* твору, яка, у свою чергу, дає підставу не тільки говорити про повноту вираження його головного смислу, а й осягнути цей момент як могутнє джерело енергетизації тексту, тієї енергетизації, яка робить твір художнім шедевром, забезпечуючи йому – без перебільшення! – вічне життя, звернемося до поезії Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...».

Зразу ж скажемо, що головний сенс твору через свою приховану глибинність, розкривається вельми непросто. Євген Маланюк у статті «Малоросійство» наводить приклад типового нерозуміння заключних слів поезії «Мені однаково...»: «Покійний Максим Славинський, приятель Лесі Українки, довголітній співредактор західницького петербурзького місячника «Вестник Европы» і наш дипломат в часах Державності, десь у середині 1920-х рр. щиро признався був у розмові, що страшне пророцтво Шевченка –

Та не однаково мені,

Як Україну злії люде

Присплять, лукаві, і в огні

Її, окраденую, збудять, –

було для нього довгий час незрозуміле. Що то значить «присплять»? І чому «збудять в огні»? І чому «окраденую»? Як це можна «окрасти» цілу країну, цілий народ? Славинський згадував, що він (та й не він один) ту «неясну» шевченківську строфу клав на карб «слабої обробленості віршу», «малої освіти», мовляв, «самоука» і т. п., інтелігентських забобонів... І аж, як казав він, ось тепер, по всім, що було протягом 1917–20 рр., він зрозумів, яке прозріння і яка осторога містилася в тій «неясній» і «необробленій» строфі» [6, с. 245–246].

Зрозуміти головний сенс твору – це зрозуміти основну проблему нашої нації, суть якої навдивовиж точно і пророче виразив Шевченко. Йдеться про тривогу поета за можливе поступове пригасання національної самосвідомості, яке може серйозно ускладнити майбутнє національне відродження.

Дещо про історію написання цієї поезії – її знати необхідно для глибшого розуміння чинників, що породили головний смисл.

У 1945–1847 роках Тарас Шевченко став свідком і безпосереднім учасником піднесення національного життя. Треба зрозуміти, що зовсім не випадково в один час і в одному місці зібралось чимало молодих високоосвічених українців,

об'єднаних шляхетним прагненням служити Батьківщині.

Випускник юридичного факультету Дерптського університету 25-річний Микола Гулак вражав усіх, хто його знав, своєю різнобічною обдарованістю. Як юрист він мав можливість порівняти суспільно-політичний устрій самодержавницької феодальної Росії з більш розвинутими в соціальному та політичному відношеннях країнами Західної Європи. Він був одним із перших, хто в гнітючій атмосфері російського монархічного режиму відчув подих уже близької європейської «весни народів». Звідси і його глибока переконаність у праві українського народу жити в незалежній державі. Він мав намір повністю присвятити себе українській літературі. Арешт, три роки заточення у Шліссельбурзькій фортеці, заслання, багаторічний поліцейський нагляд фактично виключили цю неординарну людину з українського національного життя. Доля Миколи Гулака – яскравий приклад того, як імперія намагалася зашкодити появі та вкоріненню української інтелігенції.

Видатною особистістю був історик, фольклорист, письменник, літературний критик та публіцист Микола Костомаров. Він вражав своєю високою ерудицією, дивовижною пам'яттю (німецьку мову вивчив за 2 місяці), організованістю та працездатністю. 30-річний професор Київського університету став одним із організаторів Братства, автором його програмового документа – «Книги буття українського народу».

Чимало добрих слів можна було б сказати і про багатьох інших членів Братства – В. Білозерського, О. Навроцького, І. Посяду, М. Савича, О. Маркевича, що були цвітом українського народу.

І те, що ці молоді люди згуртувалися навколо національної ідеї, готові були самовіддано служити їй практичними справами, було першою ознакою, що українська нація почала виходити із депресивного стану. З'явилась національна еліта.

Пробудження національного життя не могло не тішити Шевченка. Як людина з винятково гострим історичним мисленням він розумів, що це тільки початок поступового нагромадження визвольної енергії його народу. У поезії «Бували війни і військовій сварі...», написаній за три з половиною місяці до смерті, поет висловив оптимістичну думку, що ті «зелені парості» все-таки виростуть і врешті-решт здобудуть Україні волю.

Поезія «Мені однаково, чи буду...» була написана у петербурзькому казематі «III отделенія» жандармерії, де Шевченка разом з іншими ув'язненими кирило-мефодіївцями тримали під слідством. Шевченко розумів, що перші обнадійливі ознаки національного

відродження були нещадно понижені. Він мав можливість ще раз, тепер зблизька, придивитись до тієї жорстокої сили, що витоптувала (і буде ще довго витоптувати) цвіт українського народу. Цю силу уособлювали слідчі «III отделенія», серед яких виділявся своєю грубістю страшний (за словами Є. Маланюка) генерал Дубельт. «І Куліш, і Костомаров в одно слово запевнюють, що Дубельт на допитах поводився невічливо, по-грубіянськи, гукав, лаявся паскудними «площадними» словами, тупотів ногами, загрожував карою на горло. ...Костомаров називає Дубельта старою лисицею. Окрім того, слідчі не соромилися уживати спокуси і підступництво. Михайло Максимович Попов, як оповідає Костомаров, часто приходив в келії до узників і всякими заходами влещував і спокушав їх, щоб на допитах говорили те, чого бажав Дубельт...» [5, с. 236]. Треба думати, що Шевченко, який так глибоко зрозумів антигуманну сутність Російської імперії («Сон», 1844), який геніально розгадав її «національну політику» і навіть продемонстрував світові, що діється в підсвідомості російського самодержавника («Кавказ»), спостерігаючи за «рботою» Дубельта і його команди, добре розумів, як навалю і безцеремонно, не гребуючи засобами, може діяти імперія, охороняючи свою «неделімость». Безперечно, Шевченко легко розгадував прийоми, якими користувалися російські самодержці з метою *приспати* національну свідомість українців, викоренити із їхньої голови бодай натяки на думку про можливість існування самостійної України. Розумів він і те, що чекає Україну, якщо Орлов, Дубельт та ще багато інших ревних охоронців Російської імперії будуть винищувати до кореня, як це сталося з Кирило-Мефодіївським товариством, всякий прояв національних здорових сил. Тоді вільно плодитимуться «землячки з циновими гудзиками», «шашелі», «дядьки отечества чужого». І не буде їм числа, і настане мить, коли відродження України вже стане неможливим...

Перебуваючи за ґратами, Шевченко як ніхто інший тоді інтуїтивно відчував, розумів та емоційно – як поет! – глибоко переживав ситуацію після розгрому братства. Його народ залишився без довгоочікуваної еліти, а значить – самотнім, приреченим на занепад. Ситуація у відчутті та розумінні Шевченка, котрий точно прогнозував майбутнє, була більш як драматичною. Ось ця болісна візія драматичного майбутнього спричиняла відчуття покинутості та занепаду рідної землі, свого народу, в якого забрали кращих синів, що мали б бути його поведирями, учителями та захисниками. Знищуючи еліту, охоронці імперії позбавляли народ інтелекту як засобу пізнання і творення ціннісних орієнтирів. Відчуття цієї загрози спричиняло той «внутрішній

тиск» почуттів, котрі творчо сублимувалися у мотив тривоги за майбутнє України.

Поетія «Мені однаково, чи буду...» свідчить, що саме ця думка найбільше турбувала Шевченка в його «казематські» дні і ночі. Аналізуючи її, ще раз пересвідчимося, з якою інтенсивністю «організм» твору «працює» на породження головного смислу.

Достатньо бути хоч трохи обізнаним із творчістю Шевченка, щоб дійти думки про лукавство поета у рядках:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.

У своїй «невольничій» ліриці поет неодноразово висловлювався, що йому зовсім не байдуже, чи буде він «жить в Україні, чи ні». В посланні «А. О. Козачковському» він писав з Орської кріпості:

І благов би я о смерті...
Так ти, і Україна,
І Дніпро крутоберегий,
І надія, брате,
Не дає мені Бога
О смерті благати.
В іншій поезії він зізнається:
...серце холоне.
Як подумаю, що може
Мене похоронять
На чужині...

Отже, у засланні поет тримався надією повернутись на Батьківщину.

Надалі фактично варіюватиметься один мотив – мотив байдужості до того, чи будуть його пам'ятати в Україні, чи ні. У розвитку цього мотиву поет виявляє неабияку творчу винахідливість: тема байдужості до можливої майбутньої слави не тільки декларується, а й показується створенням вражаючих ситуаційних моментів.

Перший момент:
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінко мені.

Ще не прозвучав вирок, в якому буде проголошено міру покарання членам Братства. Поет гадав, що його чекає заслання в Сибір або ж в якусь північну губернію Європейської частини імперії. Звідси бачення себе «в снігу на чужині». Цей ситуаційний момент завершується виразно інтонованим «однаковісінко мені».

Другий момент:
В неволі виріс меж чужими
І, не оплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру.
І все з собою заберу,
Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій – не своїй землі.

Художня сила цих рядків ґрунтується на кількох засадах. Поет звертає увагу читача на свій життєвий шлях, як шлях людини, що тривалий час

перебувала у кріпацькій неволі. Але й пізніше, коли Шевченко був викуплений з кріпацтва, все одно, твердить він, волі не було, бо довелося жити в Україні як «на нашій – не своїй землі». Не міг він почувати себе вільною людиною у той час, як його народ перебував у рабстві. «В неволі тяжко, хоча й волі, / Сказать по правді, не було», – скаже він в іншій «казематській» поезії. Вислів «на нашій – не своїй землі» хоч і не зафіксований у відповідних виданнях, все ж із повним правом вважається крилатим. Він є однією із тих знаменитих Шевченкових словесних формул, які конденсували в собі сутнісні моменти його національної ідеї. Ця формула містить внутрішню опозицію, що підсилена попереднім рядком «На нашій славній Україні». З одного боку, Україна славна, вона наша, а з іншого – вона все-таки «не своя», бо невільна, сама собі не належить. Такою є геніально сформульована «боротьба протилежностей». У цій точно визначеній і з максимальною лаконічністю вираженій опозиції – безмір смислу, що і є одним із джерел художньої енергії даного тексту. Інше джерело – у породжуваному текстом відчутті трагізму людини, яка так багато зробила для своєї Батьківщини, але зараз відчуває, що через певні обставини її праця може виявитися марною, від неї не залишиться й «малого сліду».

Один із дійових чинників художньої краси аналізованої поезії – у поступовій градації смислу. Поет, варіюючи тему особистої байдужості до своєї можливої майбутньої слави, так вибудовує текст, що кожний наступний момент у розвитку поезії хоч певною мірою і повторює попередній, все ж містить у собі принципово нову ситуацію, яка підносить заявлений першим рядком твору смисл «мені однаково» на щоразу нову емоційну висоту.

Третій змістовий момент виразно ілюструє цю думку:

І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: – Молись,
Молися, сину, за Україну
Його замучили колись.

Шевченко завжди вміло «вмонтував» образно-зорові штрихи в поетичний текст. Ось і зараз у свідомості читача з'являється образ батька і сина, який так вчасно оживляє своєю зримістю декларативний текст. Відбулась подальша варіація смислу, який піднявся ще на один щабель. Контрастно до такого піднесення звучать запевнення поета:

Мені однакою, чи буде
Той син молитися, чи ні...

Позірною все-таки є ця байдужість, не зовсім щирою... Ця заява може здатись неймовірною, бо й справді такі зіставлення, як Шевченко і лукавність, Шевченко і позірність, Шевченко і нещирість є справді неможливими. Але ж ми вже виявили певну нещирість у словах поета, коли він стверджував, що йому нібито однаково, чи буде

він жити в Україні, чи ні. І з таким же успіхом можна на прикладах із його поетичних творів довести, що він був зовсім не байдужим до своєї поетичної слави. Так, наприклад, звертаючись до своєї долі, він скаже такі проникливі слова:

Ходімо ж, доленько моя!
Мій друже вбогий, нелукавий!
Ходімо даліше, даліше слава,
А слава – заповідь моя.

Не докоряймо подумки поетові в надмірному славолюбстві, бо для нього слава – це не що інше, як можливість переконатись у дієвості поетичного слова, яке він спрямував на відродження свого народу, на повернення йому волі і гідності! Є поетична слава – слово поета живе в людях. Лукавить, здається, поет і тоді, коли пише, що «малого сліду не покину» в Україні і що його «не пом'яне батько з сином». Шевченко добре знав про той вплив, що робила його поезія на тогочасне суспільство, то можна з певністю сказати: він «знав собі ціну» і навряд чи справді думав про те, що «малого сліду не покинув» в Україні.

То ж навіщо ця «маска» ліричного героя, який робить заяви, зовсім не відповідні певним константним мотивам своєї творчості? Невже він не відчував, що таким чином може викликати у читача підозру у своїй нещирості?

На ці питання знайдемо відповідь тільки тоді, коли зрозуміємо, що всі ці, як здається, *нещирі* запевнення поета про власну байдужість до того, чи буде він жити в Україні, чи ні, чи згадуватимуть його на рідній землі, чи не згадуватимуть, – все це довершено виконаний літературний прийом, завдання якого полягало в тому, щоб із особливою силою наголосити на тому, що поетові і справді не однаково. Інакше кажучи, 23 рядки поетичного тексту дуже напружено «працюють» на те, щоб створити у читача враження особливої важливості сказаного саме в останніх п'яти рядках – і в цьому проявляється воістину максимальна мобілізованість «організму» твору на вираження головного смислу:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені.

У цих рядках, як уже зазначалось, Шевченко надзвичайно точно передбачив головну проблему української нації, що дамоклевим мечем висить над нею вже кілька століть, і яка стала чи не найбільш злободенною проблемою сьогодення.

Добре відомо, як, якими засобами була приспана національна свідомість українців. Не було рідної школи, царськими указами періодично заборонялась українська мова, переслідувались діячі національної культури, чиновники отримували спеціальну надбавку до платні за

русифікацію і т. д. – всі ці засоби були і справді лукаві, і чинились вони вельми злими для України людьми.

Потужні намагання змінити національний код людини з українського на російський призвели до масової появи деформованого людського типу – *малороса*. Малоросійство є «еквівалентом нашої окраденості» [6, с. 246] – писав Є. Маланюк. На запитання «Що ж таке малорос?» він давав таку відповідь: «Це – тип національно-дефективний, скалічений психічно, духово, а – в наслідках, часом – і расово.

На нашій Батьківщині, головним історичним родовищі цього людського типу, він набрав особливої патологічної і зовсім не такого простого характеру, як на перший погляд здавалося б.

Завдяки такому, а не іншому перебігові історичного процесу на нашій землі, тип малороса ставав (принаймні по містечках і містах) масовим, а що найгірше, традиційним.

...Малоросійство, хоч явище часте і кількісне, – найменш дотикало основну нашу національну масу – селянство (що нас не мусить тішити, бо не маса творить історію). У нас малоросійство було завжди хворобою не лише півінтелігентською, але – й передовсім – інтелігентською, отже, поражало верству, що мала виконувати роль мозкового центру нації.

І в цім – суть проблеми» [6, с. 231–232].

Ставати малоросом – це окрадати самого себе. Малорос – це людина, позбавлена Батьківщини у високому змісті цього слова. Вона втратила чи майже втратила животворні для повноцінного розумового і духовного життя зв'язки із національною культурою. Непомітно для себе вона набуває рис людини, у підсвідомість якої закладено комплекс меншовартості. Її агресивність до всього, що виявляє ознаки здорового національного життя, – це агресивність людини, що носить у глибинах своєї свідомості комплекс зрадника. Але чи не найголовніше зло малоросійства в тому, що воно не наділене державотворчою силою. Масове малоросійство – це елемент, що позбавлений інстинкту державності.

Тривога Шевченка, що Україна буде окраденою і розбудженою в огні революції, виявилась пророчою.

Чи можна сказати після аналізу цієї поезії, що поет *вичерпав тему/ідею/проблему* і, відповідно, виразив з максимально можливою повнотою її головний смисл? Тут можливі запитання на кшталт того, що з таким максималістським твердженням треба бути обережним, мовляв, якщо смисл такий глибокий, то чи не варто було поету продовжувати його художню інтерпретацію, поглиблюючи таким чином процес розуміння твору? І чи не засвідчує ця можливість подальшої

інтерпретації сумнівність твердження про вичерпаність *теми/ідеї/проблеми*? Саме зараз переконливо ілюструється твердження: досконалість, завершеність твору підтверджується тим, що його подальший розвиток є недоцільним, бо породжує згубну для його художності «зайву вагу». Йдеться про загальномистецький закон *економії засобів*. Він найкраще пояснюється з позицій рецептивної поетики, яка доводить, що рівень художності тексту визначається його здатністю викликати у реципієнта якомога більше асоціативних образних уявлень. Додаткові художньо-інтерпретаційні кроки, тобто те, що надає твору «зайвою вагу», зменшує асоціативну активність тексту, а значить і його художню енергетичність.

Проте це твердження не є завершеним, воно потребує важливого уточнення і доповнення. О. Потєбні належить думка, що має для пропонованої концепції вирішальне значення. Цілісність окремого образу можлива тільки в тому випадку, коли він відображає істину: «Все правильне – закінчене, помилкове – ще ні» [8, с. 330]. Правильне знання завжди системне, тому воно може бути виражене у формі цілісного образу чи цілісного твору. Спотворене неточне знання ніколи не зможе дати цілісний художній твір, тому що у такому випадку автору не відкриється системність зв'язків відображуваного явища. *Найменший відступ від правди (тобто відступ від об'єктивної істини) виключає можливість створити твір як високоорганізований, цілісний художній організм*. Цю закономірність на інтуїтивному рівні відчують особливо обдаровані митці. Справжній талант органічно не сприймає неправду, відчуючи «шостим чуттям», що її наявність у творі навіть у найменшій дозі, не сумісна з художністю, до якої прагне митець. Можна з певністю сказати, що тяжіння до Істини-Правди є однією з визначальних ознак художньої обдарованості. Найкраще ця теза підтверджується словами Тараса Шевченка, який буквально благав свою Музу:

Не покидай мене. Вночі,
І вдень, і ввечері, і рано
Витай за мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду.

І тут знову звернемося до рецептивної поетики, бо естетичну природу цілісного образу, так само як і цілісного твору, найкраще пояснити з позицій художнього сприймання. Добре відомо, що художня цінність твору справедливо пов'язується з його здатністю відкрити читачеві «безодню смислу», спрямувати його думку «в безконечність». Але такою здатністю твір може бути наділений тільки в тому випадку, якщо він відкриває у відображуваному явищі *системність внутрішніх зв'язків*. Сприймання такого твору є

процесом постійного відкриття все нових зв'язків, а отже, і відкриттям безконечності смислу. Так виникає естетична енергія твору, що забезпечує йому високу життєздатність. У такому випадку твір має все необхідне для свого функціонування. Такий твір функціонує як змістова невичерпна і довершена система, яка тільки тому й може існувати, що має для цього всі підстави. Джерела «життєзабезпечення» цієї системи – у ній самій.

Повнота художнього осягнення *теми/ідеї/проблеми* є одним із тих вирішальних чинників, які забезпечують цілісність твору, а значить, і його художність, від якої, як відомо, залежить здатність твору не лише протистояти руйнівному впливу часу, котрий здатний усе, що не чинить йому опору, назавжди відправляти у небуття.

Поезія «Мені однаково, чи буду...» не те, що успішно «чинила опір» часу, вона вийшла абсолютним переможцем у борні з ним, бо вже зараз можна з певністю сказати, що з його плином усе більше увиразнювалася її феноменальна художня привабливість. І якщо спробувати розібратися у її чинниках, то в першу чергу треба звернути увагу на глибину смислів, що закодовані в ній. Вище ми вже наводили спогад Євгена Маланюка, в якому він засвідчував, як один із знайомих йому інтелектуалів, навіть не дивлячись на те, що був достатньо національно свідомим, не міг зрозуміти головного смислу твору. У радянські часи ця поезія вивчалася в школі, бо навіть при всій пильності ідеологічних охоронців тогочасної політичної системи не був розгаданий її край ворожий для тогочасної політичної системи пророчий головний смисл. І навіть пізніше, уже в часи незалежності, не можна було сказати, що відбулося всезагальне осягнення повноти її головного смислу, – ні, процес наближення до нього продовжується.

Важливо зрозуміти цю закономірність: *істинне – значить цілісне, а цілісне – значить системне*. З позиції рецептивної поетики пізнання системно-цілісного, а значить істинно-правдивого смислу відбувається як відкриття (розуміння) внутрішніх зв'язків художньо пізнаваного явища. Причому, цей процес наділений безкінечністю, постійним заглибленням і постійним відчуттям правильності руху думки. Такий процес відкриття «безодні смислу» супроводжується появою естетичних емоцій.

Стосовно аналізованої поезії Шевченка рух думки в осягненні смислу поезії відбувається як відкриття зв'язків між смисловими означеннями *злії люде – лукаві – присплять – окрадену в огні – розбудять*. Це реальні, а, головне, *системні* зв'язки, істинність яких підтверджується буквально невичерпним історичним матеріалом. Але для того, щоб ці зв'язки «запрацювали» в момент сприймання твору, щоб вони

наповнювалися смислами і надавали самому процесу сприймання *ефекту відкриття*, власне того ефекту, який супроводжується появою художньої енергії, необхідно, щоб усі складові цієї системи були наповнені смислами, тобто, щоб реципієнт знав якомога більше про існуючу в російсько-радянській імперії добре сформовану систему засобів, що кілька століть були спрямовані на змалоросійщення української свідомості. Важливо, щоб він розумів, чому творці цього процесу денационалізації були *злими* людьми, чому їх прийоми були *лукавими*, яким чином *присипалася* національна свідомість, у чому виявляється *окраденість* нації і як ця *окраденість* обумовила невдалу спробу створити в огні революції 1917 року свою державність. На цьому декодування головного смислу не завершується, бо подальше проникнення у його глибини змушує осмислювати факти новітньої української історії, підніматися до розуміння того, яким чином глибоко закорінене малоросійство гальмувало розвиток уже незалежної України, чому, наприклад, результати відносно мирної Помаранчевої революції були бездарно змарновані змалоросійщеним чиновництвом і як, вириваючись із трясовини малоросійства, нація почала самоочищуватися в огні Революції Гідності.

Отже, якщо твір осягає сутність *теми/ідеї/проблеми*, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну щільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, що супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

Аркадій Горнфельд та Умберто Еко про множинність інтерпретацій твору. Проблема повноти осягнення теми/ідеї/проблеми у «відкритому творі»

Проголошені вище твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* твору як чинник його цілісності можна піддати сумніву з тих позицій, що сприймання твору є глибоко індивідуальним процесом, і через те пропонується концепція залежності цілісності, а значить, і художності твору від повноти осягнення *теми/ідеї/проблеми* є відносною – мовляв, окремі індивідууми-реципієнти переживають сильні художні враження від творів, які навіть не претендують на проникнення у суть явища. Важливим є лише те, щоб твір якимось чином збуджував індивідуальний світ реципієнта, був близьким для його внутрішнього світу, до його світогляду, до кола його інтересів і т.д.

У літературознавстві неодноразово розглядався концепт про множинність тлумачень твору – мовляв, кожний читач в залежності від

особистого життєвого досвіду, від загальної та літературно-мистецької освіченості і від багатьох інших факторів по-своєму сприймає твір. Цей концепт, як переконаємося нижче, обґрунтовувався переконливо. І якщо зараз ми розпочали про нього розмову, то це обумовлено потребою узгодити нашу концепцію про залежність цілісності твору від повноти вираження ним *теми/ідеї/проблеми* з твердженнями на кшталт того, що існує стільки варіантів одного твору, скільки у нього читачів, а це означає, що всі його індивідуальні тлумачення мають право на існування. Складається ситуація: прийнявши твердження про можливу множинність тлумачення літературного твору, ми, по-перше, повинні визнати певну проблемність нашого твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* як одного із чинників цілісності твору (бо ж кожний читач по-різному може ставитися до ступеня засвоєння проблематики твору) і, по-друге, само по собі виникає запитання про можливість чи неможливість наукової, тобто точної, інтерпретації смислового наповнення твору (бо ж кожний читач має право на свою інтерпретацію художньої змістовності твору).

Питання про індивідуалізованість сприймання художніх творів є давнім. Уперше найбільш обґрунтовано воно почало розроблятися представниками харківської школи психологічної поезики О. Потебні. З особливою проникливістю це питання розглянув її чільний представник Аркадій Горнфельд у своїй сповненій цікавих і точних спостережень статті «Про тлумачення художнього твору». Спочатку він наводить таку думку О. Потебні: «Той, хто слухає, може набагато краще розуміти те, що приховано за словом того, хто говорить, і читач може краще за самого поета осягнути «ідею» його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, як розумів його автор, а в тому, як воно діє на читача або глядача, тобто в невичерпному можливому його змісті». А. Горнфельд коментує ці слова свого вчителя таким чином: «Нема ніякого об'єктивного змісту, ні раз і назавжди даного смислу, ні ідеї художнього твору: є лише форма для всього цього, нерухомий образ, котрий породжує зміст у читача» [2, с. 6]. Ця думка варіюється у А. Горнфельда постійно: «Для теорії мистецтва всякий художній твір є символічним, – і безмежна багатоманітність його застосування, безмежна кількість тих узагальнень, для яких поетичний образ може служити іномовленням [...]. Ідею вкладає той, хто сприймає художній твір, хто його тлумачить» [2, с. 4–5].

Треба віддати належне автору статті «Про тлумачення художнього твору» – визнаючи розмаїтість можливих інтерпретацій твору, він настійно шукав виходу з цієї досить невизначеної ситуації. Твердження про надто велику свободу в

інтерпретаціях поетичних текстів вступає у протиріччя зі здоровим глуздом, бо фактично підводить до думки про неможливість об'єктивного розуміння твору. Потреба знайти більш-менш надійні способи наближення до істинних смислів явно керувала автором статті, тим більше, що він, можливо, як ніхто інший до нього розумів твір як «організм», «систему» і висловлювався у цьому цілком визначено: «Твір художника є, як ми знаємо, самостійне, закінчене, урівноважене ціле – система – і вона повинна бути витлумачена як ціле» [2, с. 18].

Шукаючи способи визначення твору як *цілого*, А. Горнфельд дійшов висновку, що необхідно наблизитися до автора – і це, на його думку, допоможе краще – об'єктивніше! – зрозуміти зміст твору. «І коли ми навчимося поважати автора, коли ми вище своїх суб'єктивних настроїв поставимо поглиблення в його справжній задум, в його особистість, у світ, котрий підказав його творіння, – тоді і для нашої законної суб'єктивності відкриються нові перспективи, коли кожне нове її завоювання буде не лише формально правомірне, але й історично стійке і творчо дорогоцінне» [2, с. 31]. До речі, правильність цього твердження переконливо підтверджена вище здійсненим аналізом поезії «Мені однаково, чи буду...», – деталізована розповідь про історію її створення, що пов'язана з «казематськими» рефлексіями Тараса Шевченка, і справді допомогла наблизитися до істинного смислу твору, декодувати його.

У подальшому історія літературознавчої думки рухатиметься вельми химерними та й навіть суперечливими траєкторіями. У часи, коли була надрукована стаття А. Горнфельда (1916), починала робити свої перші кроки російська формальна школа (Б. Шкловський, Ю. Тинянов та ін.), яка демонстративно дистанціювалася від «потєбніанства», проповідувала іманентний аналіз твору, котрий передбачав уникнення усіляких позатекстових чинників, у тому числі й «автора». Ще далі – відоме твердження постмодерніста Р. Барта про *смерть автора*, яка означала, що з читачем говорить не автор, а його текст, організований за правилами культурного кода свого часу і своєї культури.

Зараз ці спроби обійтися «без автора» поволі відходять у минуле. Відчутна тенденція підійти до проблеми автора з позицій психологічної науки, яка намагається розгадати вічну таїну художнього таланту, осягнути проблему художнього мислення автора, з якою підводить дослідників до розуміння системо/формо/стилеформуєчих чинників творчості митця, а значить, глибшого і точнішого пізнання виражених ним художніх смислів.

Умберто Еко, відомий італійський теоретик-семіотик, розробив концепцію так званого **відкритого твору** [3], суть якої полягає у

твердженні про множинність інтерпретації твору різними читачами. Кожний читач має свій діалог із твором, вичитує з нього свої особистісні смисли. Така концепція, не є новою, вона, як ми щойно спостерігали, по-своєму варіювалася ще представниками харківської школи психологічної поезики О. Потєбні.

Модернізм ускладнив стосунки у зв'язках **письменник–твір–читач**. Скажімо, поява і утвердження символізму означала, що митець набув більшої свободи у закодуванні своїх смислів, що само по собі ускладнило процес сприймання текстів – реципієнт повинен прикладати більше інтелектуальних зусиль у розгадуванні ускладненої символістсько-асоціативної мови митця.

Концепція ж відкритого твору була запропонована Умберто Еко для осмислення особливостей сприймання авангардної літератури та мистецтва, коли, як стверджує І. П. Ільїн, один із найбільш кваліфікованих тлумачів постмодерністського дискурсу, «відбувається зміна художньої і філософсько-світоглядної парадигми, коли в мистецтві, як і в сприйнятті життя, панує ідея множинності інтерпретацій. Відкритий твір не конструє закритий, самодостатній світ вимислу, а ставить перед читачем питання про свій смисл, пропонуючи або навіть нав'язуючи йому безконечну низку тлумачень та категорично заперечуючи можливість однозначного розуміння» [4, с. 304].

Зрозуміло, що в умовах такої «свободи творчості» закони, характерні для функціонування класичних творів, немовби перестають діяти. Підвищується роль читача, якому належить гранично активізувати свій інтелект, щоб усе-таки піднятися до розуміння тексту, який творився митцем за принципом «я самовиражаюся, а це вже твоя, читач, проблема як зрозуміти мене».

Та все ж Умберто Еко переконаний, що твір – це не хаос, а певна організована структура, просто його, твору, стосунки з читачем ускладнилися, проте вони не розірвані остаточно, а набирають іншого характеру. «*Можливості*, наявні завдяки відкритості твору, завжди працюють у певному *полі зв'язків*. – пише У. Еко. – Як і в айнштайнівському всесвіті, у «творі в русі» можемо повністю заперечити, що існує тільки один, заздалегідь визначений погляд. Але це не означає повного хаосу в його внутрішніх зв'язках. Єдине, що мається на увазі, – це *правило організування* (курсив наш. – Г. К.), яке керує цими зв'язками. Підсумовуючи, можемо сказати, що *твір у русі* – це можливість чисельних різних особистих втручань, однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає виконавцеві твору шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди

залишається в межах того світу, який має на увазі автор.

Іншими словами, автор пропонує інтерпретаторові, виконавцеві, адресатові твір *для завершення*. Він точно не знає, як саме закінчатиме цей твір, але він свідомий того, що від часу свого завершення цей твір буде його твором. Це не буде інший твір, у кінці інтерпретаційного діалогу форма, що є його формою, окреслиться незважаючи на те, що, можливо, її встановили ззовні в якийсь особливий спосіб, який він не міг передбачити. Автор – це той, що запропонував велику кількість можливостей, які вже були раціонально організовані, орієнтовані й забезпечені умовами для відповідного розвитку» [3, с. 100].

Отже, визнаючи таким чином індивідуальність прочитань відкритого твору, У.Еко все ж не заперечує наявності суто авторської смислової константи. Хаосу у внутрішніх зв'язках відкритого твору немає, а є «правило організування». Просто відкритий твір є більш провокативним у плані різночитання його змістоформ, він потребує від читача більшої імпліцитності, тобто більшої інтелектуальної напруги у розкодуванні смислів. І він набуває ознак справжньої художності лише в тому випадку, якщо він, за Умберто Еко, є *твором у русі*, тобто твором, який в процесі імпліцитного прочитання поступово формує смисл, щоб на останньому етапі сприймання твору дарувати його читачеві доформованим, тобто завершено-цілісним. І ця завершеність не обов'язково означає повну зрозумілість смислу, коли всі крапки над «і» розставлені, – зовсім ні. Якщо інтерпретаційний діалог завершується відкриттям для реципієнта *безодні смислу*, то це теж може означати, що кінцевий результат досягнуто в усій його повноті.

Закон концентрації смислової енергії. «Вас так ніхто не любить. Я один» Миколи Вінграновського..

Із метою змодельовати інтерпретаційний діалог між реципієнтом і текстом відкритого твору, звернемося до поезії Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один». Відкритість цього твору полягає у його ускладненій асоціативності, яка провокує неоднозначні за смислом інтерпретації. Йдеться про таку структуру тексту, яка передбачає *розмаїтість декодувань*.

Ставимо перед собою завдання довести, що, яким би відкритим для множинності інтерпретацій твір не був, усе ж таки він реалізується у процесі сприймання як художній твір лише тоді, коли породить головний, заряджений естетичною енергією головний смисл. Такий смисл має бути завершеним, і ця завершеність є результатом сконцентрованого функціонування усіх без винятку складових художнього організму. Йдеться

про **закон концентрації смислової енергії**, спрямованої на породження головного смислу твору. Твір може вважатися завершеним і завершеним, а значить, і цілісним лише за умови, якщо в процесі руху твору сформовано головний смисл. І немає значення, про який твір йдеться – чи то поезію, образність якої прочитується однозначно і не потребує особливих зусиль у її декодуванні (напр., «Ще назва є, а річки вже немає» Ліни Костенко), чи про твір із складною закодованою образністю, такою, як, наприклад, у поезії Миколи Вінграновського, котру збираємося аналізувати. Все залежить від смислової потужності образної системи, тобто від енергетичності кожного зі змістоформових прийомів та їх остаточній системній взаємозгодженості. І тут немає значення до якого літературного виду чи жанру належить твір – цей закон концентрації енергії на створення головного смислу однаково дієвий при створенні як трьохрядкового хайку, так і роману-епопеї.

Процес породження головного смислу є процесом творення цілісності.

Ось поезія Вінграновського:

Вас так ніхто не любить. Я один.
Я вас люблю, як проклятий. До смерті.
Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...
Димлять століття, води і народи...
Моя ви пам'ять степу-ковили,
Зорі небесний голос і свободи.
Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...
Я вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

Провокативність перших двох рядків у тому, що вони надають сприйманню твору оманливої інтенції – читач спрямований думати, що йдеться про велике, аж до надриву, любовне почуття ліричного героя до жінки. Тут ніби все зрозуміло, відчутні навіть інтертекстуальні алюзії – запозичення із якогось надривного романсу, що виконується під звуки гітарних струн: «Вас так ніхто не любить. Я один. / Я вас люблю, як проклятий. До смерті».

Але далі йдуть рядки, які, виявляється, зовсім не продовжують задану початковими рядками поезії смислову тональність – вони вимагають іншого характеру розуміння. Тут без декодувальних зусиль уже не обійтися:

Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...

Що означає усе це – «земля на небі, вечір, щастя, дим, / Роки і рік, сніги, водою стерті»? Які смисли закодовані у цьому, на перший погляд, логічно не пов'язаному наборі слів? Перед нами – текст *відкритого твору*. Фантазуй до схочу, напружуй уяву, мобілізуй інтелект, шукай ці невловимі смисли! Але якщо ти знайомий з

поезією Вінграновського, то у твоїй пам'яті з'явиться щось подібне, що підкаже правильний код у розгадці цього ребусного тексту. Пригадається, наприклад, його поезія «У синьому небі я висіяв ліс...»:

У синьому небі я висіяв ліс
У синьому небі, любов моя люба,
Я висіяв ліс із дубів та беріз,
У синьому небі з берези і дуба.

У цій поезії теж небо, і йдеться в ній про високе, чисте, романтичне – про любов. Висіяти в небі ліс «із дубів та берез» – це зростити у собі любов. Синє небо – це висота і чистота. Висота помислів та почуттів. Ліс із дубів та берез – поєднання міцності і ніжності, мужескості і жіночності. Міцна, з могутніми кронами і з глибоким закорінням любов.

А далі – своє, рідне, пам'ятне, щемке: «*вечір, щастя, дим*». Дим від домашнього вогнища або ж від вогнища, розкладеного пастушками в степу, або ж воїнами-козаками, що зупинилися табором на ночівлю... Така «історична» асоціація буде доречною, бо наступні рядки

Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...
Димлять століття, води і народи...
Моя ви пам'ять степу-ковили,
Зорі небесний голос і свободи.

лише посилять і навіть остаточно ствердять сенс історизму і спрямують усю множинність асоціацій до категорії «пам'ять». І це все буде остаточно вивірене сфокусування усіх раніше довільних асоціацій в один смисловий центр, який можна позначити як Україна – Народ – Вітчизна.

Легко переконуєшся, що початкова довільність асоціацій – це всього-на-всього текстовий прийом, завдання якого в тому, щоб, створивши інтелектуальне напруження, розбурхати уяву і, врешті-решт, «підказати» їй, напруженій у пошуку, відповідь: «*моя ви пам'ять степу-ковили*». А перед тим функціонувала, виконуючи свою спрямовуюче завдання, ще одна «підказка» – «*Вони мені одне лиш: ви і ви...*», котра прямо пов'язана з надривно-емоційним зачином поезії.

І якщо ми знайомі з творчістю Вінграновського, якщо нам не чужий його авторський світ, то відкриємо для себе ще один здогад: поет уособлює Україну – Народ – Вітчизну в образі жінки. І це уособлення у нього наскрізне, воно проходить через усю творчість – він, цей образ, буває то достатньо увиразненим (напр., «Дружиною мені приснились ви...»), то завуальованим (напр., «І липи темна тїнь, горіха тїнь прозора...»). Врешті-решт його знаменита збірка «Цю жінку я люблю...» – це суцільна варіація мотиву любові до жінки як до жінки і любові до України-Вітчизни, яка уособлена в образі жінки.

І вже після того, як з асоціативного хаосу увиразнився початковий, вихідний смисл, почалося його поглиблення. Воно відбувалося трьома потужними викидами смислової енергії. Перший з них:

Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...

Поет – виразник свого народу. Він відчуває, розумію цю свою місію бути його «голосом». Розуміє, що це вищою мірою світла і добра місія: світиться! тепло! світанок! Тут «світанок» – як найенергетичніша пора дня.

Поет є плоть від плоті свого народу – це другий, унісонний з першим, викид смислової енергії:

Я вас люблю, як сіль свою Сиваш.

І вже зовсім інший смисл у третьому смислому імпульсі:

Я вас люблю [...]

Як ліс у грудні свій листок останній.

Вінграновський написав цю поезію у 1976 році, у так званий «брежнєвський період застою», який створював у багатьох мислячих людей враження безнадії, відсутності перспектив. Особливо це стосувалося тих, кого «боліла Україна». Можна писати окреме дослідження про мотив тривоги за долю України в творчості шістдесятників. Іноді цей мотив тривоги переходив у відчай, як, скажімо, у таких рядках Ліни Костенко, котра змодельовала тогочасну українську ситуацію на прикладі долі індійського племені Тода:

Вже все іде у стерлінгах і центах,
і плем'я тода – це вже не народ,
і безтурботна молодь без акценту
вже розмовляє мовою заброд.
Уже своєї слухати не хоче.
Здається все. Здається, вже кінець.

Вінграновський буквально благав Час пощадити мову свого народу:

Та я сказав: що хочеш, Часе,
Усе віддам тобі по край –
І юність, й молодості чашу,
Життя сьогоднішнє й вчорашнє,
Лиш слова мого не чіпай!
Не зачіпай його, малого,
Не бий його і не пали,
Бо перед ним іще дорога,
Бо перед ним багато й много
І ми із цим ще не жили!

Звідси, з цієї тривожної непевності у майбутній долі своєї Вітчизни, з цілком реального страху втратити її постав цей вражаючий пуант твору. Головний смисл поезії поглибився, набув многогранності та глибини – набув повноти вираження.

Таким чином ми простежили, як типово метафорично-ребусний, асоціативний текст, котрий, за Умберто Еко, вважається **відкритим твором**, все ж постає як високоорганізована система, що, розвиваючись, перебуваючи у русі

породжує многогранний смисл. Безсумнівно є власне його висока внутрішня організованість, без якої просто не відбулося б акумулювання смислової енергії – енергії повноти художнього вираження і, водночас, повноти впливу на реципієнта, тобто не було б цілісного твору.

І остання проблема. Чи можна говорити про вичерпаність теми (повноти вираження ідеї, високий ступінь осягнення проблеми) у тому випадку, коли твір є «відкритим» і у ньому не поставлені «всі крапки над і» чи то в сюжеті, чи то взагалі у вираженні теми (проблеми), ідеї? До такої відкритості треба ставитися як до літературного прийому, котрий активізує процес сприймання твору читачем шляхом посилення його думки у «безконечність».

Зрозуміло, що митець не тільки ставить і розв'язує проблеми – часто його заслуга полягає в тому, що він лише виявляє, але не розв'язує її, пропонуючи це зробити читачеві. Проте треба зрозуміти, що такий прийом по-справжньому спрацьовує лише з-за умови, якщо, по-перше, сама проблема є істинною, без найменшого домішку фальші, і, по-друге, якщо її сутнісні параметри настільки точно (системно!) зазначені у творі, що їх осягнення читачем відбувається у формі відкриття «безодні смислу».

Висновки

1) Твір, розвиваючись, перебуваючи у русі освоює тему, виражає ідею, розв'язує чи лише ставить проблему. Тому й виходить, що можна говорити і про вичерпаність теми, і про ступінь освоєння проблематики, і про повноту вираження ідеї як про досить близькі, майже синонімічні поняття. Через те й доцільно вживати сполучення слів *тема/ідея/проблема* як синтезований термін. У певному розумінні про цей термін можна говорити як про системоутворюючий чинник – як не-як, а треба погодитися, що в процесі свого розвитку, перебування у русі твір «працює» на вираження власне цієї синтезованої тріади.

2) Цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він осягає освоювану *тему/ідею/проблему*. Коли говоримо, що твір осягає тему (ідею/проблему) твору, то маємо на увазі той ступінь її художнього освоєння, який робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творові «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності. Тут вельми доречним буде нагадати відому сентенцію Олеса Гончара: «Роман – як ракета: один грам зайвої ваги – і вона не полетить». Довершений твір – це взірцево організований текст, у якому «все на місці», де нічого не можна додати і нічого не можна відняти.

3) Необхідно співвіднести ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* твору з повнотою осягнення об'єктивної істини. Ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* залежить від того, наскільки сам твір осягає об'єктивну істину відображуваної

дійсності. Досягнення художньої істини є не чим іншим, як відображенням сутності художньо осмислюваного явища. Головною особливістю справжнього художнього таланту є його здатність бачити сутність речей і явищ, а це означає, що він бачить їх цілісно, з врахуванням їх внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Митець, наділений здатністю бачити сутність речей і явищ, володіє системним мисленням. І чим він краще усвідомлює системність відображуваного явища, тим більше наближається до об'єктивної істини. У такому разі про осягнуту образно-художніми засобами об'єктивну істину можна говорити як про художню.

4) Самозабезпеченість твору енергією, що є важливою ознакою його художньої довершеності, а отже, і цілісності, визначається повнотою освоєння об'єктивної істини відображуваної дійсності. В цьому – один із найважливіших критеріїв художності.

5) Аналіз поезії Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...», здійснений з позицій рецептивної поетики, ілюструє та аргументує висловлені думки, дає змогу зрозуміти залежність цілісності твору від повноти засвоєння (вичерпання) його *теми/ідеї/проблеми*. А це, у свою чергу, дає підставу не тільки говорити про повноту вираження головного смислу твору, а й осягнути цей момент як могутнє джерело енергетизації тексту, тієї енергетизації, яка робить твір художнім шедевром. Стосовно аналізованої поезії Шевченка рух думки в осягненні смислу поезії відбувається як відкриття зв'язків між смисловими означеннями *злії люде – лукаві – присплять – окраденую в огні – розбудять*. Це реальні, а головне, *системні* зв'язки, істинність яких підтверджується буквально невичерпним історичним матеріалом. Але для того, щоб ці зв'язки «запрацювали» в момент сприймання твору, щоб вони наповнювалися смислами і надавали самому процесу сприймання *ефекту відкриття*, власне того ефекту, який супроводжується появою художньої енергії, необхідно, щоб усі складові цієї системи були наповнені смислами, тобто, щоб реципієнт знав якомога більше про існуючу в російсько-радянській імперії добре сформовану систему засобів, що кілька століть спрямовано працювали на змалоросійщення української свідомості. Щоб він зрозумів, чому творці цього процесу денационалізації були *злыми* людьми, чому їх прийоми були *лукавими*, яким чином *приспалася* національна свідомість, у чому виявляється *окраденість* нації і як ця *окраденість* обумовила невдалу спробу створити в огні революції 1917 року свою державність. Отже, якщо твір осягає сутність *теми/ідеї/проблеми*, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена

притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну щільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, котре супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

6) У літературознавстві неодноразово розглядався концепт про множинність тлумачень твору – мовляв, кожний читач в залежності від особистого життєвого досвіду, від загальної та літературно-мистецької освіченості і від багатьох інших факторів по-своєму сприймає твір. Складається ситуація: прийнявши твердження про можливу множинність тлумачення літературного твору, ми, по-перше, повинні визнати певну проблемність нашого твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* як одного із чинників цілісності твору і, по-друге, дати відповідь на запитання про можливість чи неможливість наукової, тобто точної, інтерпретації смислового наповнення твору.

7) На матеріалі аналізу поезії Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один» змодельовано інтерпретаційний діалог між реципієнтом і текстом так званого «відкритого твору» (Умберто Еко), позначеного ускладненою асоціативністю, яка передбачає розмаїтість декодувань, провокує неоднозначні за змістом інтерпретації. Доведено, що яким би відкритим для множинності інтерпретацій твір не був, усе ж таки він реалізується у процесі сприймання як художній твір лише тоді, коли породить головний, заряджений естетичною енергією головний смисл. Такий смисл має бути завершеним, і ця

завершеність є результатом сконцентрованого функціонування усіх без винятку складових художнього організму. Йдеться про **закон концентрації смислової енергії**, спрямованої на породження головного смислу твору. Твір може вважатися завершеним, а, значить, і цілісним лише за умови, якщо в процесі руху твору сформовано головний смисл.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверьянов А. Системное познание мира / А. Аверьянов. – М. : Политиздат, 1985.
2. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков. – 1916. – № 7.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англійської Мар'яни Гірняк / У. Еко. – Львів : Літопис, 2004.
4. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва : Intrada, 2004.
5. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський / О. Кониський. – К. : Дніпро, 1991.
6. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк. – Торонто, 1966. – Т. 2.
7. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8.
8. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня – М. : Искусство, 1976.
9. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг – М. : Мысль, 1966.

Відомості про автора

Клочек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедрою української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: методологія системного аналізу літературного твору.

УДК 82.09

ГРАНІ СЛОВА – ГРАНІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ АНАЛІТИЧНІ СТУДІЇ

Василь МАРКО (Кіровоград)

В аналітичних студіях розглядаються поема П. Тичини «Похорон друга», поезії М. Рильського «Черемшина після дощу» та М. Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір», роман П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» з погляду концептуально-стильових тенденцій та особливостей їхнього художнього світу.

Аналізується основний пафос поетичних творів, способи розкриття внутрішнього світу ліричного героя, його духовний досвід.

Простежуються художні пошуки П. Загребельного на прикладі романів, поєднання у них різних жанрових ознак.

Ключові слова: естетична комунікація, духовний досвід, ритм, краса, духовна рівновага; внутрішній монолог, гра; жанр, жанрові різновиди.

1. Поема П. Тичини «Похорон друга»: продовження естетичної комунікації

Написана 1942 року в Уфі поема «Похорон друга» була визнана видатним явищем у творчості П. Тичини та в усій українській літературі воєнного часу. *«Ідейно-художнім ядром поетичних творів, написаних у роки війни і зібраних у книгу «Перемагати і жити», є поема «Похорон друга», – писав С. Шаховський. – Вона*

включила в себе всю проблематику, яка хвилювала поета, вона є новим типом синтетично-філософської поеми» [7, с. 168]. До речей, гідних великого таланту П. Тичини, відніс поему «Похорон друга» В. Стус у вістражданому нарисі про поета «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» (1971–1972) [3, с. 90]. У нещодавно надрукованій статті «Поема Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної

естетики» (2009) В. Хархун висловила думку про «осібне місце» поеми в «тоталітарній творчості поета...» [6, с. 52]. Авторка глибоко аналізує твір, зосереджуючись на його ідеологічних аспектах і на тезі: «У поемі «Похорон друга» присутні «два Тичини» [6, с. 52]. Воднораз хочу наголосити, що в поемі цінними є не тільки повернення до художньої практики періоду «Сонячних кларнетів», а й чимало знахідок, які, на жаль, не переросли в нову якість творчості поета. Ці художні знахідки потребують системного розгляду, про що йтиметься далі.

Поема «Похорон друга» народилася з духовного досвіду поета періоду воєнного лихоліття. Окрушини думок того часу П. Тичина зафіксував у щоденникових записках. У записі без дати, серед ідеальних рис радянської людини поет називає патріотизм, готовність на жертви [4, с. 128]. А 17 серпня 1941 року уже в Уфі додасть: «Ненависть до ворогів» [4, с. 129]. У записках, зроблених 1942 року в Уфі, П. Тичина торкається і творчих принципів: сьогодні країна чекає від поета насамперед синтезу [4, с. 130]. 9 вересня 1942 року по дорозі до Москви поет записує: «Хоч і маленький рівчак із водою, а раз через нього проходить залізниця, то міст однаково великий треба. Така вже природа залізниці. Так і з великим талантом: як скоро щось невелике стане на путі його совісті – ух! цілі мости в душі його тоді возводяться...» [4, с. 131]. Отож про синтез як державне замовлення, реалізований у поемі «Похорон друга», автор думав задовго до її написання. Так само серйозно говорить П. Тичина про подолання конфліктів у душі / совісті поета навіть тоді, коли їхні причини незначні. Чим перейняті наведені записи – самоусвідомленням чи самозастереженням? Що вони провіщали – творчу радість чи саморегуляцію? Хтозна. Але радіймо здобутому. Будьмо разом з генієм. Хоча дійсність, у т.ч. й творча, була складнішою і болючішою. Такі сигнали посилають нам щоденникові записи П. Тичини 1940–1942 років.

Поема «Похорон друга» оригінальна за жанровими ознаками, зумовленими різними жанротвірними чинниками. У поемі переважає ліричне освоєння матеріалу, на передній план виходять думки й переживання ліричного героя, котрий духовним рівнем зближується з автором. Думки й переживання ліричного героя органічно входять до структури твору; «синтез філософічності й ліризму», – стверджують О. Губар і Л. Чернець, – одна з основних ознак поеми» [1, с. 184]. Динаміка думок наклала відбиток на композицію твору. Український композитор П. Козицький ще 1943 року відзначив риси музики в структурі й образно-словесній системі поеми. Це дало підстави назвати «Похорон друга» «Реквіємом» [2]. Поему наскрізь переймає

трагічний пафос. Але це не тотальний трагізм, характерний для екзистенціалізму. Поет знаходить оригінальні засоби протиставити трагізму оптимізм шляхом героїзації й міфологізації образів і ситуацій.

У центрі поеми образ ліричного героя. Він наділений ідеальними рисами, які П. Тичина визначив у щоденникових записках, патріотизмом, гуманізмом, ненавистю до фашистів. Ліричний герой переймається чужим горем. Почувши траурну мелодію, без роздумів приєднався до похоронної процесії, на цвинтарі допомагав нести труну. Йому близька туга матері й дружини незнайомого воїна: «Упала з криком жінка... / І друга вслід зайшла – та не плачем, а реготом ридання...»* [5, с. 60]. Степана (так звали солдата, котрого хоронять) «за Україну замучено» [с. 60]. Цей штрих робить його ще ближчим ліричному героєві, котрий незнайомого Степана ставить поруч із другом Ярославом, який також поліг на фронті.

Ліричний герой живе одним ритмом із життям народу. Цей ритм порушено війною, яка зачепила всіх: перебої передано численними перенесеннями в картинах побутового рівня життя і в мовленні ліричного героя. Ось опис вечора, коли відбувається похорон Степана: тиша; вона тривожна. Фронт далеко, але й тут відчувається його зловісне дихання:

*Упали сумерки. Оркестр замовк,
І стало тихо... Рота Всеобуча
назустріч нам пройшла. Повезли он
білизну в госпіталь на санях. Діти
з собакою пробігли. В хриплий тон
завод загав і стих. Взяло стемніти* [с. 58].

Ліричний герой тонко сприймає природу. Щоб це передати, автор широко використовує синкретичні епітети, порівняння на основі несподіваних асоціацій. Поруч стоять епітети «синій сніг» [с. 55] і «синій плач» [с. 55–56]. Але вони належать до різних видів: перший – граматичний; другий – синкретичний. У виразі плач «припадав зеленим до ялин» [с. 56] епітет *зеленим* – також синкретичний. Динаміка художнього мислення поета виявляється і в тропях, побудовах на несподіваних асоціаціях. Філіпіка автора на адресу гітлерівців завершується алегоричними образами *собаки* і *вовка*, які розташовані за формулою висхідної градації:

*Собаці благородство не pomoже, –
Тим більше вовку.*

І тут же образ *вовка* включено до оригінального порівняння:

*...Мов на лапах вовк, –
На заході ощирилась туча* [с. 58].

У таких тропях відгукується образний світ молодого П. Тичини як геніального поета; на рівні

* Далі при посиланні на це видання у квадратних дужках зазначаємо лише сторінку.

розширення семантики слів оприявнюється погляд П. Тичини на світ як глибинну єдність.

Образ ліричного героя – основа ідеологічної та естетичної єдності поеми. Герой осмислює філософські основи трагічної доби. П. Тичина коректно переходить від багатоаспектності освоєння життя до багатшаровості тексту, що надає оригінальності композиції твору. Складники цих шарів окреслюються різними принципами, але не замінюють один одного. Один аспект тексту формується навколо проблеми життя і смерті, освоєння якої (проблеми) відбувається на раціональному й емоційному рівнях. Через образ ліричного героя автор активізує провідну ідею твору – ідею *безсмертя*, яку доцільно розглядати на трьох рівнях: сюжетно-предметному, алегоричному й філософському, – де вона має відмінне формулювання. У тексті розрізняються картини за ступенем правдоподібності: реальні (міметичні) і уявні (спогади, сон). Ідеологічна й естетична проникливість ліричного героя виявляється в афористичності його мовлення: «*Усе міняється, оновлюється, рветься*» [с. 56], «*Усе в нові на світі форми переходить*» [с. 58], «*Закони материнства не перемінить*» [с. 59] тощо.

Поєднання в «Похороні друга» елементів світосприймання молодого П. Тичини й досвіду бачення дійсності й людини, здобутого в роботі над поемою «Сковорода», дало нову художню якість, що виявилось насамперед у майстерності композиції, динамічних формах викладу, ритміці поетичного мовлення.

Автор винахідливо будує сюжет поеми, виділяючи подієву й ліричну лінії. Подієва пов'язана з участю ліричного героя в похороні незнайомого солдата. Лірична лінія передає емоційне ставлення автора до чужої трагедії, до всенародного горя, яке принесла війна. Ці лінії ідуть паралельно, хоча й не завжди синхронно. Взаємодіючи, вони передають динаміку внутрішнього стану ліричного героя – людини-гуманіста, котра без зовнішньої спонуки увійшла до тривожної ситуації і прийняла чуже горе у свою душу.

Нескладний подієвий сюжет завдяки багатству духовного досвіду автора поєднався з уявними картинами життя й похорону друга Ярослава; із наскрізною думкою-повтором, яка своїм філософським спрямуванням протистоїть смерті як явищу трагічному; з алегоричними роздумами, в яких автор, відштовхуючись від дійства реального похорону, намагається знайти рівновагу між суперечливими концептами *сонце – тьма, мати – змія, хаос – тонкий лад, глина – скульптор*.

Усі смислові шари поеми переймає ідея безсмертя. Цікаве тлумачення цього аспекту твору запропонувала В. Хархун: «*Ідея безсмертя – ключовий момент твору [...] вона є наслідком і*

щиролюдського вболівання, яке спричинене смертю друга, і прагненням протистояти смерті, і тоталітарними ідеологемами» [6, с. 52]. На сюжетно-предметному рівні ідея безсмертя тримається на спогадах ліричного героя про друга Ярослава, образ якого подано засобами героїчного епосу, звучить вона в словах промовця на цвинтарі, присутня у сні ліричного героя, коли він бачить Степана і Ярослава живими. Утверджується життя як противага смерті публіцистично: у вирокі фашизму «*І мертвому тобі – живих нас не убить*» [с. 62], у певності перемоги народу «*Ще будем жити ми – і ти, і я*» [с. 63]. Чи досить цих морально-ідеологічних опор, щоб на сюжетному рівні нести ідею безсмертя? Що можна протиставити численним втратам на фронті, порушеному ритму життя, позначеному численними фігурами перенесення? П. Тичина знайшов альтернативу – *пам'ять*. Індивідуальну і народну. Так можна конкретизувати ідею безсмертя на *сюжетному* рівні.

Із сюжетним рівнем утілення ідеї безсмертя найтісніше пов'язаний ліричний відступ, побудований на алегоричних образах-концептах. У цьому роздумі П. Тичина намагався семантично поєднати конкретику похорону «*І кожен день, і кожну ясну годину / розгортається й закривається земля*» [с. 58] із загальною картиною світу, побудованою на казкових образах, «*І перемелює вона в зубах людину, / як випадкова із хаосу змія*» [с. 58]. Водночас автор заперечує панування в світі хаосу, протиставляючи йому «тонкий лад»; пропонує оптимістичний варіант попередньої формули: «*І сама земля – не є змія, а рідна мати...*» [с. 59].

Алегоричний роздум поставлений автором у центрі тексту. До нього стягнуто рядки, наснажені оптимізмом «*Усе в нові на світі форми переходить...*» [с. 58]; «*Усе міняється, вишлюється, мнеться...*»; а завершується роздум ідеологічним афоризмом: «*Усе підводиться, встає, росте, сміється, / і мертвому тобі – живих нас не убить*» [с. 59]. Автору йшлося про зближення ідеологічного й філософського рівнів твору. Як наслідок, художнє мислення в поемі все більше переходить на раціональну основу, а поетичне мовлення вичає на ідеологічних вітрах.

І все ж глибинне залягання ідеї безсмертя втримує авторський роздум на позиції органічної частини поеми. Ідея безсмертя, в роздумі, не зводиться до словесних формул. Вона тяжіє до ритму. У сюжетній частині ми бачимо багато фігур перенесення як знаків порушення природного руху життя. В алегоричному роздумі їх зовсім немає. Це спонукає дещо несподівано формулювати ідею безсмертя в цьому фрагменті тексту: за умов, коли трагедії війни руйнують здорову ходу життя, тільки *думка* здатна зберігати природний ритм і утверджувати ідею *безсмертя*.

Композиційно-стильовою знахідкою П. Тичини в поемі «Похорон друга» стали повтори. *Перший* – філософсько-раціоналістичний. Він провідний. Розбитий на рядки, він проходить через весь текст поеми як акцентований мотив; взаємодіє з індивідуальним трагізмом і протиставлений йому. *Другий* повтор – психологічно-емоційний. Він засвідчує причетність ліричного героя до чужої трагедії.

В алегоричному авторському відступі подано сам процес думання, через те на перший план виходить динаміка думки і пошук правди. У повторах філософські висновки мають завершений вигляд. Варіюються лише трагічні й оптимістичні акценти.

Філософський повтор перший раз подано наприкінці експозиції. Ліричний герой почув звуки траурного маршу. Його реакція на ті звуки особлива – реакція музиканта, який відчув неузгодженість тональностей у музиці, що заповонила весь простір. У проміжок між складниками перенесення вривається перший фрагмент філософського повтору:

**Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
землі сирій всього себе передає** [с. 56].

Створюється враження, що ці думки як результат воєнного досвіду ліричного героя жили в його свідомості ще до того, як він почув траурний марш. Тому вони сповнені трагізму, як саме життя за війни. Трагічні рядки будуть повторюватись аж до алегоричного роздуму, коли єдиний у першій частині поеми рядок, який стверджує одвічний закон колообігу, стане початком алегоричного роздуму: «...усе в нові на світі форми переходить» [с. 57–58]. Після роздуму оптимістичні варіанти рядків повтору будуть превалювати в тексті: «знов зеленим з-під землі встає» [с. 59]; «Усе підводиться, встає, росте, сміється» [с. 61]. Система філософських повторів (дев'ять фрагментів) створює в поемі інтелектуальний супровід картин, що постають перед ліричним героєм. Зрештою ці повтори вписують індивідуальну трагедію в загальний закон, що утворює ідею *безсмертя як вічний рух життя*.

Після першої строфи філософського повтору автор подає початок психологічного повтору (їх у поемі чотири):

*Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвякали?
І барабан як в груди бив –
хто вік свій одробив?* [с. 56].

Запитання повтору переводять увагу ліричного героя з філософської орбіти, на якій формувались думки автора у кризових умовах війни, на психологічний рівень, де перебувають індивідуальні долі та індивідуальні трагедії. І

справді, після психологічного повтору ліричний герой наздоганяє похоронну процесію і згадує прощання з другом Ярославом ще до війни, згадує його подвиги на фронті й героїчну смерть.

Ліричний герой уявляє труну Ярослава. А перед ним хитається реальний катафалк, на якому везуть труну незнайомого солдата Степана. Дві труни – то два символи пам'яті про героїв, котрі загинули за волю країни. На другому шаблі ситуація знімає актуальність психологічного повтору. Слова залишились ті самі, що й на першому шаблі, але їхній смисл інший. Запитання стають зайвими: «...хіба потрібно тут питати?» [с. 57]. У труні лежить оборонець країни. На такому ідеологічному рівні відбулося зближення ліричного героя і незнайомого солдата, якого хоронять.

Утретє психологічний повтор звучить після похорону, тобто після подієвої кульмінації й розв'язки. Повтор завершується відповіддю на запитання попередніх строф: «**ти** славно вік свій одробив» [с. 61]. Цей рядок – то лірична розв'язка. А водночас і крок до досягнення моральної закономірності: за займенником *ти* може стояти будь-хто. Ситуацію ускладнює внутрішній жест ліричного героя: «...*Й* виплакався ж я!» [с. 61]. Наприкінці поеми внутрішній жест ліричного героя змінить свою спрямованість, виявивши тугу героя за Україною – мотив, характерний для багатьох творів воєнного часу: «*І так хотілось до Дніпра-Славути!*» [с. 63]. Зміниться й сам повтор, яким поет завершує поему:

І було чути –
як сурми там десь плакали,
тарілки тихо дзвякали,
і барабан все глухо бив:
- Ти славно –
вік –
одробив... [с. 63].

П. Тичина тонко передав затихання повтору (*там десь, тихо, глухо*). Болісною тишею завершується прощання живих із мертвими, освячене пам'яттю.

Філософський і психологічний повтори по-різному присутні в тексті поеми. Філософський повтор увійшов до неї багатьма фрагментами. Різні за пафосом, вони йдуть паралельно з подієвою і ліричною лініями сюжету, зближуючись наприкінці з ідеологічною позицією автора. Очевидно, П. Тичині непросто було переконувати себе й уявного читача в правдивості філософських висновків, майстерно сформульованих і вдало введених до структури твору. Загальна правда, акцентована автором, приваблювала й насторожувала. Для її утвердження потрібні були більші творчі зусилля. Вони зреалізувалися у численних фрагментах філософського повтору. Психологічні повтори як носії індивідуальної правди скоротили шлях від

ситуативних запитань до високої істини, яка забезпечувалась життям кожного, хто воював і вмирав на фронті або страждав у тилу. Очевидно, тому поет закінчив твір варіантом психологічного повтору: у ньому більше людського серця.

Поема «Похорон друга» засвідчувала високий талант її автора. Він не тільки повертав собі загальноновизнаний рівень творчості молодих літ – він був готовий продовжити перервану естетичну комунікацію і зробив у цьому напрямі важливі кроки. Але не так усе просто. З одного боку, поет зробив помітні кроки назустріч своєму таланту, що не може не тішити. З другого боку, картини сновидіння ліричного героя й прикінцеві ідеологеми обтяжують художній світ поеми. Вона закінчилась раніше, ніж автор поставив останню крапку. Ідеологічні обставини виявились сильнішими за талант.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Губар О., Чернець Л. Павло Тичина. Семінарії / О. Губар., Л. Чернець. – К.: Вища школа, 1984. – 262 с.
2. Козицький П. Перемога над смертю / П. Козицький // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. – К.: Рад. письменник, 1976. – С. 51–56.
3. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. – К.: Тов-во «Знання» України, Видавничо-поліграфічний центр «Знання», 1993. – 96 с.
4. Тичина П. Із щоденникових записів / П. Тичина. – К.: Рад. письменник, 1981. – 430 с.
5. Тичина П. Твори в двох томах / П. Тичина. – К.: Дніпро, 1976. – Т.2. – 423 с.
6. Хархун В. Поема Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної естетики / В. Хархун // Дивослово. – 2009. – №6. – С. 49–52.
7. Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина / С. Шаховський. – К.: Дніпро, 1968. – 219 с.

2. Краса як основа духовної рівноваги (М. Рильський «Черемшина після дощу»)

У поезії «Черемшина після дощу» М. Рильський зіставив думки про минулість життя і незабутнє враження від краси весняного сонячного ранку після грози, яка залишила на розкішних суцвіттях черемшини рясні краплини:

*Було, було... Було і відкотилось,
Мов колесо, в туманну глибину,
Та мить таку я пережив одну,
Одно таке у пам'яті відбилось.*

*Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр,
Весь білою черемхою залитий.*

Гроза минула, і пахучі квіти

Усі в краплинах. Лється з-поза хмар

Проміння тепле і голубувате.

Картина набуває ідеального смислу («Здалося – щастя розцвітає зрима...») і повноти енергії та сили («Все пахне молодістю і життям ...»).

Образ складного внутрішнього стану ліричного героя перейнятий тугою, але не призводить до глибокої драми. Думки про плинність життя сприймаються як мудрість, що несе спокій. Радість спілкування з красою, міра її

присутності у свідомості ліричного героя своєрідно передається фігурами повтору, перенесення, рівнем метафоризації поетичного мовлення: «*І невидимі у пуццях солов'ї / Жагу солодку в звуки виллюють, – / Здавалося, що то самі гаї / Назустріч сонцю ранньому співають*».

Риторичним запитанням «*Чому звеліти власним почуттям – / «Лишіться!» – не дозволено людині?»*» поет уписує свій твір у велику традицію, пов'язану з «Фаустом» Гете, зокрема знаменитою фразою «*Спинися, мить: прекрасна ти*». Щоправда, у ліриці М. Рильського проблема стосується лише власних почуттів ліричного героя, а у філософа Гете – стану світу. Наступна фраза М. Рильського містить унікальне бажання поєднати смертне і безсмертне: «*Отак би в серці смертнім закріпить / Безсмертну силу й молоду жадобу*». У цей ряд уписується й кодове слово «сон», яке в тексті активізує два значення: минуше і зникоме:

І все, що в сні скороминуцім сниться

І ніби сон – навек, навек мина!

Головний пафос вірша «Черемшина після дощу» – любов до краси, до життя, мудре розуміння його плину, цінності хвилини й пам'яті як унікальних основ духовної рівноваги світу й людини.

3. М. Вінграновський «Сеньйорито акаціє, добрий вечір»: образ збентеженої душі

Художній зміст вірша М. Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір» істотно віддалений від прямих значень його предметних деталей. Поет створив образ збентеженої, навіть розгубленої душі:

Сеньйорито акаціє, добрий вечір.

Я забув, що забув був вас,

Але осінь зійшла по плечі,

Осінь, ви і осінній час,

Коли стало любити важче,

І солодше любити знов...

Сеньйорито, колюче щастя,

Хто воно за таке любов?

Вже б, здавалося, відболіло,

Прогоріло у тім вогні,

Ступцювало і душу й тіло,

Вже б, здалося, нащо мені?

У годину суху та вологу

Відходились усі мости

І сказав я – вже слава богу,

І, нарешити, перехрестивсь –

Коли ж – здрастуйте, добрий вечір.

Ви з якої дороги, пожежо моя?..

Сеньйорито, вогонь по плечі –

Осінь, ви і осінній я...

Стан ліричного героя викликаний випадковою зустріччю з давньою знайомою. Що їх зв'язувало в минулому? Очевидно, було кохання. Бо інакше чого б так бентежитись... Ліричний герой не може

одразу опанувати ситуацію, не може знайти відповідний тон розмови. Тому вдається до грайливого звертання до коханої жінки: «*Сеньйорито акаціє...*». Звертання іронічне. Розраховане на власний порятунок. Але від кого чи від чого? Можливо, це звертання має словесний зв'язок із минулим. Разом із наступним рядком «*Я забув, що забув був вас...*» – то єдині фрази, промовлені ліричним героєм вголос. Далі йде його внутрішнє мовлення, яке містить самоусвідомлення, самовиправдання. І самовіддалення від минулого: «*Відходились усі мости*». Минуле, до якого не хочеться повертатися, завершується сакральним жестом:

*І сказав я – вже слава богу,
І, нареши, перехрестивсь...*

Але не так усе просто. Імпровізована гра не приносить заспокоєння. Бо гра ведеться з самим собою. Емоційне прощання з минулим «*відболіло*», «*нащо мені*» супроводжується пом'якшувальним словом «*здавалося*». Але минуле не відпускає ліричного героя, бо й він не до кінця розпрощався з ним. Тепер рядок «*Я забув, що забув був вас...*» сприймаються не як словесна недосконалість, буботіння, а як тонкий звуковий образ розгубленості. Перший займенник у фразі «*Хто воно за таке любов?*» також не проста обмовка, а знак невизначеності ліричного героя. Динаміка цього стану, зафіксована фігурами оксиморону «*стало любити важче*» – «*солодше любити знов*»; «*Осінь... по плечі*» – «*вогонь по плечі*»; «*Сеньйорито, колюче щастя*», творить особливий оксиморонний простір.

У цей простір уписується перервана розмова двох, яка власне розмовою не стала. Репліка ліричного героя, подана на початку вірша, – то відповідь на репліку жінки, яка (репліка) прозвучала першою, але перенесена автором до останньої строфи: «*Коли ж – здрастуйте, добрий вечір*». Ця фраза стала ліричним пунтом щодо попереднього тексту і початком нового, кульмінаційного спалаху почуття – «*пожежо моя*», «*вогонь по плечі*». Ліричний герой з острахом і відчаєм звертається до жінки, котру необачно назвав чужим словом «*сеньйорито*», яке, однак, не зробило її чужою. Тому розв'язка (останній рядок) звучить коректно: «*Осінь, ви і осінній я...*», де слово «осінній» на означення віку стосується лише чоловіка. Ця фраза сприймається як зітхання ліричного героя. Імпровізована гра та іронія стали рушієм не вчинків, а тихою печаллю, що не студить душу.

4. Роман П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства»

на перехресті жанрово-стильових тенденцій

Художні пошуки письменника акумулюються в жанрі твору як наслідок активізації зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників [4].

П. Загребельний – майстер оригінальних жанрових різновидів: «Диво» – роман-гіпотеза про зодчого храму Софія Київська, «Я, Богдан» – роман-монолог про творця Козацької держави. Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» в чомусь традиційний для письменника, а деякими ознаками, зокрема жанровим розмаїттям, тяжіє до постмодернізму. Першою частиною назви «Юлія» роман уписується в ряд творів, названих за ім'ям героя чи героїні: «Свпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан». Друга частина назви «Запрошення до самовбивства» містить внутрішню суперечність. До самовбивства не запрошують. До самовбивства підштовхують зовнішні обставини або внутрішні спонуки. Самовбивство закладено в самій концепції роману як наслідок трагізму світу і людини. У кожній частині йдеться про трагічну подію. А частини названо пригодами. На перший план висунуто любовні пригоди Шульги – головного героя твору. Семантика власне назв усіх частин «Азія», «Європа», «Борисфен», «Ітіль», «Візантія» тяжіє до символів.

Роман поєднав різні жанрові ознаки: роман-серенада, психологічний роман, роман-реквієм, філософський роман, роман-утопія. Основний фокалізатор у творі – Шульга. Автор епізодично відобразив усе його життя – від навчання в танковому училищі за війни до трагічного кінця в Туреччині в роки незалежності України. Крізь свідомість Шульги проходять образи жінок під одним ім'ям – Юлія. Так звали його землячку, яку випадково зустрів перед відправкою на фронт у Ташкенті 1942 року. Юлія сформувала жіночий ідеал Шульги. Так починається міф про ідеальну жінку. Тут «голос» героя накладається на «голос» автора. Прагнення Шульги ідеалу, який виник на основі першого чоловічого досвіду, пережитого сексуального екстазу, зрештою призводить героя до роздвоєння, до межової ситуації, коли «голоси» героя і автора відокремлюються, а їхні міфи стануть концептуально самостійними. Шульга усвідомить, що за ім'ям Юлії стояв не реальний образ жінки, а символ, бо й сама Юлія не була власне Юлією. Так її, тоді ще школярку, назвав учений-археолог за незвичайну вроду дівчини. Казав, що вона схожа на скіфську жінку. Батьки назвали її Уляною, а всі звали Уля, Улька.

Психологічна інтрига з жіночими іменами для Шульги почалася раніше, коли курсантом танкового училища на танцях познайомився з дівчиною Уляною. Почувши її ім'я, Шульга дотанцював з нею танець і пішов геть. Більше на танці не приходив. Уляною звали матір Шульги. У його свідомості це ім'я стало символом першої жінки й поклато табу на появу можливої конкурентки. Новим носієм жіночого ідеалу стає Юлія. Акцентоване повтором, її ім'я містить для Шульги щось сакральне: «Що йому Азія, що йому

Європа? Юлія, Юлія, Юлія!» [1, с. 29]; її тіло «розкішне, пахуче, як паска» [1, с. 38].

Образ Юлії твориться романтичними засобами (в її голосі «мовби ніжність світу зосереджена» [1, с. 10]), часто в деталях у східному стилі («трояндові квітники», «ароматичні сади»). В образі Юлії природно звучать величальні мотиви, які надають роману ознак серенади – і твір стає найдовшою величальною на честь жінки. Схожістю з ташкентською Юлією зближуються жінки, віддалені від неї в часі і просторі. У них різні імена, але кожна із них для Шульги є тією, першою Юлією. «Голосом» героя автор стверджує: вона справді «існувала на обріях його (Шульги – уточнення наше. – В. М.) життя» [1, с. 72].

Ставлення Шульги до жінок, що нагадують йому Юлію з Ташкента, розкриваються на психологічному, трагічному та філософському рівнях. У романтичному світі Шульги і Юлії починають звучати перші трагічні акорди: «... все його тіло сміється й співає, а йому у відповідь сміх і спів жіночого тіла, і нестерпна ніжність, і гарячий шепіт, і запаморочення, і повільний сон, мов радісна смерть» [1, с. 22]. Ім'я Юлія було для нього шифром, знаком, символом «на ціле життя, на смерть і безсмертя» [2, с. 20]. Ці трагічні акорди поступово переростуть у трагічну мелодію і ще одну грань жанру твору – роман-реквієм.

Подаючи роздуми Шульги про місце в його житті Юлії із Ташкента й жінок, схожих на неї, автор подає психологічний аналіз цього процесу й формує філософську позицію героя: «Шульга знав, що кращої жінки, ніж Юлія з азійської ніч в Ташкенті, він уже ніколи не зустріне, не знайде, не матиме, не зможе мати, та підсвідомо знав він і те, що завжди, коли траплятиметься на його химерно-ламливій путі нова Юлія, азійська ніч мовби повторюватиметься, наповнюватиметься чимось новим, тривожно-незбагненим ...» [2, с. 20].

Чи не найрадикальніші зміни пережив Шульга у стосунках із німецькою жінкою Ульрікою. Іде до неї як завойовник і насильник. Його девіз: «Хай лацяться до нас ці розгодовані німецькі фрау» [1, с. 41]. Коли ж побачив Ульріку, вона стала для нього Юлією, тією жінкою, в якій він «народився і вмер» [1, с. 41]. Від цієї різкої схожості Шульзі стало страшно. Він «вважав, що німецька жінка капітулювала перед ним, насправді він капітулював перед нею» [1, с. 52].

Наростання трагізму в романі, а відтак і жанрових ознак реквієму відбувається кількома способами: несподіваною смертю жінок, з якими зближається Шульга, посиленням трагізму в думках самого Шульги, трагізму, пов'язаного з усвідомленням власної провини й безвиході, які підштовхують його до трагічного кінця.

П. Загребельний спостеріг зв'язок особистої драми Шульги з драмами повоєнного часу: «Не було в цьому новому житті первісної чистоти, щось зламалося в душі, скаламутилося...» [2, с. 27].

Шульга украй пригнічений самогубством Ульріки (утопилась), вважає це подвійною смертю – і Ульріки, і Юлії. Ольгу (частина «Борисфен») бандити кинули під колеса поїзда. Юлія з Москви загинула в авіакатастрофі. Автор робить спробу порятувати Шульгу від почуття трагічної провини перед пам'яттю цих жінок і вдається до символічного образу, що нагадує інфернальні стихії: «всі ті жінки, які значилися для нього іменем Юлії, власне були й не жінками, а мовби простором, диким, темним, страхітливим... і всі зникали в тому просторі...» [3, с. 28].

У загибелі цих жінок безпосередньої провини Шульги немає. Скоріше йдеться про передумови цієї провини – чоловічий егоїзм. Про нього також не йдеться прямо. Лише в думках про Ольгу, котра ставала для Шульги «вирієм вічності», крізь тривогу героя поступово наростає передчуття його кінця («зникнути безповоротно»), кінця романтично забарвленого («радісно щезнути»), аж поки свідомість Шульги не зловить трагічний сигнал підсвідомості, зафіксований у другій частині назви роману, – «самовбитися» [2, с. 35]. Особливо часто фіксується трагізм становища Шульги в останній «пригоді» під назвою «Візантія». Спочатку опосередковано («солодка, як смерть, любов»), а далі все одвертіше, поки в його словах, звернених до Юлії, котру зустрів у Стамбулі, не прозвучить моральний вирок самому собі: «Я винний перед тобою... Усім своїм життям» [3, с. 40].

Тут жанрові тенденції роману опиняються на перехресті. Як наслідок, психологія (образи емоцій, аналіз емоційних станів) передає естафету філософії (образу думки, осмисленню вчинків та їхніх результатів). Посилюється трагічне звучання романтичних мелодій, ознаки роману-серенади відходять на другий план. На тлі психологічного роману активізуються жанрові риси філософського роману та роману-реквієму.

Шульга опиняється в межовій ситуації. Його стан і долю визначають два усвідомлення: омани й провини. Видимість ідеалу в умовах війни він прийняв за дійсність і жив у тій омані все повоєнне життя. Усвідомивши такий стан, Шульга прийняв свій суд і виконав вирок. Друге усвідомлення стосується провини перед Юлією в Стамбулі, що приводить до втрати інтересу до звичайних цінностей життя: «все стало несуттєвим і безглуздим». Він не бачить виходу із становища, окрім єдиного: «поставити крапку» [3, с. 40]. Перед подихом порожнечі Шульга переосмислює і свою найвищу цінність – Юлію. Його раптом прикро вразила думка, що «жінка, до якої він ішов крізь роки і десятиліття, яку вперто

шукав, насправді ніколи не існувала. Він її вигадав. А жінку не можна вигадати. Все можна вигадати, окрім жінки і смерті» [3, с. 42]. Так, у свідомості Шульги, жінка як символ життя і смерть опиняються на одній площині. Настає час приймати рішення. Внутрішній жест стає зовнішнім (вчинком). На свій останній крок Шульга наважується з «мужньою радістю»: «Він кинув машину в прірву, і полетів, і вистрілив собі в голову... летів у тишу, збавчу, вічну, неймовірно прекрасну» [3, с. 45]. Вихід з межової ситуації автор пов'язує з красою, тонко фіксуючи фокалізацію героя. Фраза «Востаннє здригнувся для нього світ і згас навіки» перехідна. Вона завершує межову ситуацію. У ній ще присутня луна «голосу» Шульги, але його самого вже немає. Наступний абзац – то «голос» автора: «А тоді перед його духом, який у небесній легкості й радості злетів над умерлим тілом... виник і вознісся Йї всемогутній жіночий дух, і сміявся, і плакав, і кликав... і було в ньому таке нестерпно сліпуче сяйво, і така незмірна ласкавість любові, що земною людською мовою і назвати їх незмога, бо немає в ній для того ні слів, ні захватів, ні печалей і зітхань» [3, с. 45].

Завершальні художні рішення автора надали роману нових концептуально-стильових рис. На рівні нараці і розв'язки розмежовано міф героя і міф автора. Упродовж твору їхні «голоси» зближувалися, хоча можна було виявити, як у надрах авторського «голосу» б'ється думка героя. Розв'язка їхніх міфів набуває відмінного концептуального смислу. Розв'язка міфу героя – драма (усвідомлення того, що ідеальна жінка –

лише вигадка) і трагедія (самовбивство). Розв'язка міфу автора – гармонія чоловічого і жіночого начал у потойбіччі. У розв'язці авторського міфу жінці повертаються ідеальні риси у вигляді сяйва і любові. Ці романтичні риси жінки – основа ідеальних взаємин, які нагадують Біблійний образ раю і формують ще одну жанрову грань твору – роман-утопія. П. Загребельний не спрощує ситуації, а вимогливо простежує тернистий шлях сучасної людини до істини, шлях, який без участі Творця стає трагічним. Чи пом'якшує запропонована автором розв'язка трагізм художнього світу роману? Сенса її в іншому. Як художня умовність, вона не знімає трагізму реального світу, але зберігає можливість діалогу, що активізує позицію читача і відкриває дорогу у безмежний простір думки.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №5–6. – С. 4–88.
2. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №7–8. – С. 12–86.
3. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №9–10 – С. 16–45.
4. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. / В. П. Марко. – К.: Академвидав, 2013. – С. 33–39.

Відомості про автора

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор, кафедра української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: історія літератури ХХ і ХХІ століть, теорія літератури, проблеми викладання літератури.

УДК 821.161.2 – 1.09

ПОЕМА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «КАВКАЗ»: ПОЛЕМІКА З ОЛЕКСАНДРОМ ПУШКІНИМ

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ)

Тема «Шевченко і Пушкін» досі залишається фактично поза сферою наукового дослідження. У статті з'ясовується сутність колоніалістського дискурсу Олександра Пушкіна та антимперського дискурсу Тараса Шевченка. У полі зору автора – поема О. Пушкіна «Кавказський пленник», вірші «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», а також поема Т. Шевченка «Кавказ». Обґрунтовується версія щодо відкритої, прямої полеміки українського поета з російським. У статті аргументована думка, що Шевченків «діалог» із Пушкіним був дуже непростим. Своєю гостротою та принциповістю він часом нагадував заочну дуель.

Ключові слова: Шевченко, Пушкін, колоніалістський дискурс, антимперський дискурс, сатира, сарказм, полеміка.

«О скільки ж вище стоїть тут (у поемі «Кавказ». – Авт.) Шевченко від Пушкіна, який у поемі «Кавказський пленник» зовсім похваляє війну проти черкесів зі становища: «Смирись, Кавказ! Идет Ермолов!» (генерал, що побідив черкесів), словами так безмірно далекими від сердечних Шевченкових слів, як далека грабіжницька війна від сумирного братерства».

Іван Франко, «Темне царство» (1881, з додатками 1914 р.)

Хоч як дивно, тема «Шевченко і Пушкін» досі залишається фактично поза сферою наукового дослідження. Її «гострі кути» обійшов навіть Іван Дзюба у своїй фундаментальній монографії «Тарас Шевченко» (2005, 2008), обмежившись, головним чином, міркуваннями про специфіку кавказького

дискурсу в поезії російського класика. Дзюба прагне зрозуміти всіх і кожного: Пушкін у нього – амбівалентний; його «державницьке» самопочуття і мислення, вважає дослідник, «ускладнене демократичним політичним і гуманістичним моральним ідеалом, широким діапазоном

«всемирной отзывчивости»[2, с. 301]. Після цих слів Іван Дзюба, щоправда, цитує князя Петра Вяземського, який у листі до одного з друзів назвав епілог до «Кавказского пленника» «славословием резни», – тож вийшло вкрай суперечливо: якщо вже «славословие резни», то що то за «всемирная отзывчивость» така?

У тому ж ключі коментується й повість Пушкіна «Путешествие в Арзрум» (1829): її автор залишається «людиною імперії», проте все ж йому притаманна й «великодушна приязнь до світу»; трапляються часом «об'єктивні характеристики горців і окремі присутні міркування про причини їхньої неприязні до росіян».

Дослідник тут ще «амбівалентніший» за поета, про якого пише. Відчувається бажання усе збалансувати, в чомусь навіть «виправдати» автора «Кавказского пленника» й «Путешествия в Арзрум», втішитися бодай «сильнодіючим ефектом «умовчання»» Пушкіна: мовляв, у 1830-ті роки він про Кавказ більше не писав, хоч «патріотична публіка» та «офіціоз» і чекали від нього глорифікації мілітарного підкорення Кавказу...

Насправді ж, про «сильнодіючий ефект «умовчання»» говорити не випадає, оскільки «офіціоз» і «патріотичну публіку» сповна задовольняла реакція Олександра Пушкіна на польське листопадове повстання 1830 року.

Але перед тим, як говорити про ту його реакцію, варто згадати, що з осені 1826 р. Пушкін фактично став **офіційним** поетом Росії. У вересні відбулася його аудієнція у царя Миколи I, який, як відомо, пообіцяв поетові бути його особистим цензором. Піар придворні чиновники влаштували ще той: Пушкіна терміново привезли з Михайлівського, де він відбував своє заслання, до Москви (там тоді перебував цар) – і цей «ліберальний» жест імператора мав «збалансувати» жорстоку розправу з бунтівниками-декабристами. Посередником у стосунках царя й поета став шеф жандармів граф Бенкендорф.

Минуло чотири роки, і Пушкін, дізнавшись, що в Польщі почалося повстання, написав доньці Кутузова Єлені Хітрово: *«Известие о польском восстании меня совершенно потрясло. Итак, наши исконные враги будут окончательно истреблены. /.../ Мы можем только жалеть поляков. Мы слишком сильны для того, чтобы ненавидеть их, начинающаяся война будет войной до истребления – или по крайней мере должна быть таковой»*.

А 1 червня 1831 р. у листі до Вяземського Пушкін висловився іще рішучіше: *«Но всё-таки их (поляків. – В. П.) надобно задушить, и наша медленность мучительна»*.

Тоді ж таки, в 1831-му, Александр Пушкін у патріотичному «контрпропагандистському» пориві

звернувся до Бенкендорфа з пропозицією щодо заснування політичного журналу: *«Ныне, когда справедливое негодование и старая народная вражда, долго растравляемая завистью, соединила всех нас против польских мятежников, озлобленная Европа нападет покамест на Россию не оружием, но ежедневной бешеной клеветой... Пускай позволят нам, русским писателям, отражать бесстыдные и невежественные нападки иностранных газет»*...

Тож коли російське військо потопило Варшаву в крові, Пушкін тріумфував. Разом із Василем Жуковським вони навіть книжечку видали – «На взятие Варшавы» (1831). На думку польських дослідників Я. Савицької та М. Топоровського, обидва вірші Пушкіна, вміщені в ній («Клеветникам России» та «Бородинская годовщина») були написані на замовлення імператора, який «намагався зробити поета ідеологом догм своєї епохи – православ'я, самодержавства і великоросійського націоналізму».

До такої ролі Пушкін був готовий, про що свідчить виразний **колоніалістський** дискурс його поезії – від поеми «Кавказский пленник» (1821) до віршів 1831 року «Клеветникам России» та «Бородинская годовщина».

Складниками цього дискурсу є:

1. Глорифікація сили російської зброї і тих, хто уособлює мілітарну потугу імперії. Високий – одичний – стиль «Кавказского пленника» (зокрема його епілогу) покликаний максимально форсувати пафос завойовництва:

И воспою тот славный час,

Когда, почув бой кровавый,

На негодующий Кавказ

Подъялся наш орел двуглавый.

Під пером Пушкіна «бич Кавказа» Котляревський, генерали Ціціанов і Єрмолов постають як непереможні богатирі, напівбоги, перед верховною волею яких безсилі навіть гори:

Поникни снежною главою,

Смирись, Кавказ: идет Ермолов!

Мета цієї грізної ермоловської «ходи» для автора самоочевидна: цивілізаційне освоєння краю, де живуть войовничі «племена»; розширення російського простору коштом дикого «Востока». Для поета «хода» Єрмолова – це демонстрація власної вищості стосовно «інородців», особливого права підкорювати інших, хай то будуть «Кавказа гордые сыны» з їхньою любов'ю до «дикої вольности», чи хтось іще. В авторській свідомості немає місця для сприйняття права Іншого на власну свободу, натомість домінує готовність силою «русского меча» нав'язувати горцям свої порядки, «великодушно» закликаючи їх до покори й смирення.

2. Антизахідна, антиєвропейська риторика. Нею переповнені вірші «Клеветникам России» та

«Бородинская годовщина», написані влітку 1831 р., коли вирішувалася доля Польщі. Європа підтримала повсталих поляків з їхнім гаслом «за вашу і нашу свободу». Вустами ж Пушкіна промовляла імперія, яка вважала «Царство Польське» своєю територією, а конфлікт, що виник, – «домашнім, старим спором» «словян между собою». Особливий же притиск зроблено на перемозі 1812 року над Наполеоном, коли, вважає поет, саме Росія виступила в ролі рятівника Європи від «кумира», «тяготеючого над царствами». Нагадуючи про ту вікторію 20-річної давності своїм незримим опонентам (зокрема – депутатам французького парламенту, які осуджували криваву розправу російського війська над повстанцями), Пушкін завершував свою інвективу вельми агресивно:

*Так высылайте ж к нам, витии,
Своих озлобленных сынов:
Есть место им в полях России,
Среди нечуждых им гробов.*

Винятково агресивний тон – це також елемент Пушкінового колоніалістського дискурсу.

3. Постійне апелювання до ратної російської історії, її переможних сторінок. Історична мілітарна ретроспектива особливо скрупульозна й величава у вірші «Бородинская годовщина», написаному з подвійної нагоди – взяття Варшави та річниці битви під Бородінім. Про Росію тут ідеться як про тисячолітню Русь; Європу ж згадано як вічну зазіхальницю на російські землі, яка щоразу отримувала відсіч. Поет мовби оглядає шахівницю європейської геополітики, ніскільки не сумніваючись, що Росія є головним гравцем, якого мають остерігатися (боятися!) всі інші країни. Потривожено «тінь» Суворова; глорифікується Іван Паскевич, який щойно підкорив Варшаву... Атмосферу вірша визначає тріумф державної сили («Победа! Сердцу сладкий час! / Россия! Встань и возвышайся! / Гречи, восторгов сладкий глас!...»); логіка історичних алузій покликана навіювати впевненість, що так було і так буде завжди...

4. Використання слов'янофільських ідеологем, зокрема – образу «русского моря», в якому мають злитися «словянские ручьи». Та й різке опонування Європі також мало свою традицію, – варто згадати хоч би діяльність гуртка московських «любомудрів» 1820-х років (зокрема – одного з найбільш активних його членів князя Владіміра Одоєвського)...

Виразно антипольська поетична «диалогія» Александра Пушкіна, просякнута колоніалістським духом, викликала гостру реакцію частини близького оточення поета; князь Вяземський, наприклад, саркастично назвав вірш «Клеветникам России» «шинельной одой». Різко відреагував на «диалогію» і Адам Міцкевич, відповівши на неї третьою частиною поеми

«Дзяди» – вбивчою сатирою на імперський Петербург. А «Дзяди», своєю чергою, не пройшли повз увагу автора поеми «Сон» Тараса Шевченка...

Це дуже цікавий «трикутник»: Пушкін – Міцкевич – Шевченко, проте зараз мова лише про опозицію двох дискурсів – імперського (у Пушкіна) й антиімперського (у Шевченка).

Пишучи поему «Кавказ» (1845), Шевченко об'єктивно вступав у полеміку з Пушкіним. Його пункт бачення, «ключ розуміння» подій на Кавказі – цілком особливий.

По-перше, кавказька «кампанія» у Шевченка постає у контексті вселюдськості і всечасовості. Недарма ж на самому початку, в «інтродукції» твору, згадано міфічного Прометея, – у поемі він виростає в символ невмирущості волі, вічної боротьби правди й кривди. Все тут сповнене контрастів: нескорений Прометей – і хижий орел, що довбе йому ребра; серце, яке неможливо розбити, «живуща кров», «душа жива», «слово живе» – і захланність *неситих* світу сього, ладних захопити все, що бачать очі, зазіхнувши навіть на дно моря, аби виорати і його (слово «неситий» надзвичайно важливе в моральному катехізисі поета; воно нерідко зустрічається і в інших його поезіях, щоразу з максимальною експресією маркуючи войовничі сили зла на «планеті людей»). Власне, й сам пейзаж у Шевченка не суто кавказький: «За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кровію политі», – це не обов'язково Кавказ; це планетарний безмір буття.

По-друге, суттєвим складником антиімперського дискурсу Тараса Шевченка є те, що інколи називають «богоборством». Хоча краще, вслід за Юрієм Барабашем, говорити про «трудний діалог мистця з Богом» [див.: 1]. Він і справді *трудний*, оскільки «картина світу», побачена зором поета, нагадує пекло, де «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить». І кому ще залишається адресувати свої важкі запитання, муки, сумніви, докори, навіть гнів, як не Богу?!

Шевченкові докори є радше криком відчаю: «Коли одпочити / Ляжеш, Боже, утомлений? / І нам даси жити!»). Прикрі слова поета зринають із нуртування тяжких думок про несправедливий світопорядок та про безмежне лицемірство «неситих» з їхніми лукавими поклонами перед образом Сина Божого (серед цих «неситих» у Шевченковій поемі є й «святі отці» – вони теж прислужують імперії!).

*За кого ж Ти розп'явся,
Христе, Сине Божий?
За нас, добрих, чи за слово
Істини... чи, може,
Щоб ми з Тебе насміялись?
Воно ж так і сталося.
Храми, каплиці і ікони,
І ставники, і мирри дим,
І перед образом Твоїм*

*Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров пролити, просять
І потім в дар Тобі приносять
З пожару вкрадений покров!!*

Проте болісне, схоже на потужний емоційний вибух, сум'яття, усе ж не поглинає поетової віри; в його «душі живій» залишається місце для дивовижного у своїй складності молитовного *благання-закликання-викликання-навіювання*:

*Ми віруєм Твоїй силі
І духу живому.
Встане правда! Встане воля!
І Тобі одному
Помоляться всі язики
Вовіки і віки.
А поки що течуть ріки,
Кроваві ріки.*

Шевченко апелює до Бога як до союзника і благословителя праведної боротьби горців за волю: «*Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає*», – і ці його словонавіювання особливо вражають, адже помагати чеченцям, узагалі-то, мав би не Бог, а Аллах! Проте в тім то й річ, що Шевченків Бог – «надконфесійний» і «надрелігійний»; у поета це – універсальне, вселюдське втілення вищої справедливої сили.

По-третє, поема «Кавказ» – це вбивча сатира на пихате «визволительство» й «окультурювання» начебто диких племен (абсолютна альтернатива величавій ермоловській «ході» у Пушкіна!). Поет, не стримуючи сарказму, пародіює лукаву й цинічну імперську риторіку: солодкі «припрошування» колонізаторів до своїх цивілізаційних «надбань» (ота сама славнозвісна російська «всемирная отзывчивость!») насправді є банальним державним піратством:

*До нас в науку! Ми навчим,
Почому хліб і сіль почім!
Ми християне; храми, школи,
Усе добро, сам Бог у нас!
Нам тільки сакля очі коле:
Чого вона стоїть у вас,
Не нами дана; чом ми вам
Чурек же ваш та вам не кинем,
Як тій собаці! Чом ви нам
Платить за сонце не повинні!*

*.....
Якби ви з нами подружили,
Багато б дечому навчилися!*

Чим тільки не спокушають самозакохані і жадібні до наживи завойовники тих, кого вони прагнуть підкорити й поглинути: і перспективою швидкого «просвещения», і сяйвом «святого хреста» та «настоящего християнства» («*Ви ще темні, / Святим хрестом не просвіщенні, / У нас навчіться!*»), і навіть невичерпними можливостями бісівського російського

«безпределу» – корупції та беззаконня («*В нас дери, / Дери та дай, / і просто в Рай, / Хоч і рідню всю забери!*»)... Проте варто лишень відхилити машкару «просвітительства» – і перед очима постане велетенська тюрма, країна, де панують деспотизм і рабство.

По-четверте, у Шевченковій поемі йдеться і про *криваву ціну* завойовництва: маніакальний потяг імперії до розбухання власних просторів коштом чужих земель потребує кровопролиття, але що їй, імперії, людське життя, коли йдеться про власну державну велич?!

*Застукали сердешну волю,
Та й цькуємо. Лягло костями
Людей муштрованих чимало.
А сльоз, а крові? Напоїть
Всіх імператорів би стало
З дітьми і внуками, втопить
В сльозах удов їх...*

Пушкін, глорифікуючи «русский меч», якому все «подвластно», якось не зауважував, що «меч» – штука кривава, що плата за війну в ім'я розбухання державних просторів – тисячі життів, причому з обох боків. Поема ж «Кавказ» Тараса Шевченка – це плач над убієнними; вона й зродилася з почуття болю, жалю за загиблих другом – Яковом де Бальменом із полтавської Линовиці, з яким вони у 1843–1844 роках були в спільному колі друзів. Яків загинув на Кавказі у 33-річному віці, і поетова скруха посилювалася усвідомленням того, що його смерть – марна: «*Мій Якове добрий! Не за Україну, / А за її ката довелось пролити / Кров добру, не чорну. Довелось запить / З московської чаші московську отруту!*»

Засліпленість сяйвом державної величі заважала Пушкіну вболівати за Іншого, відбирала здатність зрозуміти і прийняти його природне прагнення бути вільним. Натомість Шевченко – на боці цього Іншого, він цілковито солідаризується з ним. Російський поет славить Ціціанова, Котляревського, Ермолова, Суворова, Паскевича, – натомість український мовби відповідає йому (зовсім не в унісон!):

*Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава.*

У нього, Шевченка, інші герої:
*І вам слава, сині гори,
Кригою окуті.
І вам, лицарі великі,
Богом не забуті.*

Вони з Пушкіним – по різні боки. Один – із колонізаторами, другий – із тими, кого хочуть колонізувати.

А тепер закономірно виникає запитання: може, поема Шевченка «Кавказ» – це пряма полеміка з Пушкіним? Якихось безпосередніх свідчень із цього приводу немає, проте сам текст поеми дає певні підстави допускати, що відповідь на поставлене запитання може бути ствердною. Деякі місця в Шевченковому «Кавказі» читаються як ремінісценції з Пушкіна. Ось два характерні фрагменти для порівняння.

О.Пушкін, «Клеветникам России»:

*Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
От финских хладных скал до пламенной
Колхиды,*

*От потрясенного Кремля
До стен недвижного Китая,
Стальной щетиною сверкая,
Не встанет русская земля?..*

Т.Шевченко, «Кавказ»:

*У нас же й світа, як на те –
Одна Сибір неісходима,
А тюрм! А люду!.. Що й лічить!
Од молдованина до фіна
На всіх язиках все мовчить,
Бо благоденствує!*

Чи випадковим є те, що і в одному, і в другому фрагменті розгортається панорама Російської імперії – у Пушкіна величаво, в Шевченка – змальована у саркастичному ключі?

Чи випадково, що в обох фрагментах звучить монолог від імені «ми» (ми – Росія)? Тільки

перше, пушкінське, «ми» – погордливе, друге, у «Кавказі» Шевченка, мимоволі саморозвінчується?

Чи випадково Шевченко обрав той самісінський ритм, що й Пушкін?

Може, маємо до діла з прозорою алюзією, прихованим цитуванням першоджерела?

Як прихована цитата виглядає також згадка в поемі «Кавказ» про французів:

*У нас! Чого то ми не вмієм?
І зорі лічим, гречку сієм,
Французів лаєм...*

Якщо зважити, що «клеветники России» у Пушкіна – французькі депутати (не тільки вони, але вони – передусім), то хіба не напрошується думка, що автор «Кавказу», іронізуючи над тими, хто лає французів, не обходив увагою і пушкінську інвективу?

У кожному разі, Шевченків «діалог» із Пушкіним був дуже непростим. Своєю гостротою та принциповістю він часом нагадував заочну дуель.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового слова. Текст – контекст, семантика – структура. – К.: Темпора, 2011. – 506 с.
2. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К.: Вид. дім» Києво-Могилянська академія, 2008. – 720 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Панченко Володимир Євгенович – доктор філологічних наук, професор.

Наукові інтереси: історія української літератури, літературна критика та публіцистика.

УДК 82. 0: 168. 522

**ГЕНІЯЛЬНІСТЬ І ТАЛАНОВИТІСТЬ
ЯК ОПОЗИЦІЙНІ ФОРМИ ВИЯВУ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ**

Василь ПАХАРЕНКО (Черкаси)

У статті В. Пахаренка «Геніяльність і талановитість як опозиційні форми вияву людського духу» на основі широкого кола українських і зарубіжних гуманітарних студій здійснено порівняльний аналіз визначальних рис геніяльних і талановитих особистостей, простежено діалектичний зв'язок цих двох психологічних настанов.*

Автор розглядає талант як високорозвинуту здібність людини до певного роду діяльності (спостережливість, багата уява, фантазія, чіпка пам'ять, розкутість асоціацій, інтуїція, гнучкість мислення, схильність до естетичних переживань, відповідні виховання, освіта, суспільні запиту тощо). Перелічені риси властиві і для генія. Але геній і талант – категорії відмінні, вони співвідносяться як зміст і форма, природа таланта функціональна, а генія – органічна, онтологічна, універсальна.

В ідеалі геній і талант взаємопов'язуються, разом творять і втілюють нові якості буття, але в реальності між ними незрідка виникає протистояння (акцентований А. Пушкіним конфлікт Моцарта і Сальєрі).

Ключові слова: геній, талант, дух, мітотворення, демітологізація, надхнення, інтроверт, екстраверт, універсалізм, свобода, необхідність, романтизм, реалізм.

Постановка проблеми. Людина, як відомо, засадничо двоїста, внутрішньо суперечлива (що й зумовлює її безперестанний розвиток, самотворення). Тому внутрішньо опозиційні амбівалентні усі форми вияви її існування: у статевому плані (чоловіче - жіноче), у психічному (екстравертне - інтровертне), світоглядovому (реалістичне - романтичне), цивілізаційному (Схід – Захід) тощо.

Так само амбівалентним є визначальний – творчий первень людини, у ньому діалектично співіснують геніяльність і талановитість. Опозиційність цих первин (на відміну від інших) не вельми помітна, бо глибинна, але порівняльний аналіз згаданих якостей дозволяє ґрунтовніше осягати сутність кожної з них.

Аналіз досліджень і публікацій. Означена проблема рідко стає об'єктом спеціальних

наукових студій. Окремі її аспекти осмислювали Ч. Ломброзо, М. Бердяєв, Г. Костельник, Д. Овсянико-Куликовський, Є. Маланюк, К.-Г. Юнг, Е. Нойман, М. Гончаренко, Н. Хамітов, О. Слоновьська, М. Савельєва, ще деякі автори.

Мета цієї статті – здійснити порівняльний аналіз визначальних рис геніяльної і талановитої особистостей, простежити діалектичний зв'язок цих двох форм, виявив людського духу.

Виклад основного матеріалу. Прикметно, що прихильники різних світонастанов по-різному розглядають співвідношення геніяльності й талановитости. Раціоналісти, реалісти або цілком їх ототожнюють, або вбачають лише кількісні відмінності, або й зовсім відкидають поняття «геній» (як абстрактну романтичну красивість), абсолютизуючи натомість талант як майстерність, професіоналізм. Романтики ж, навпаки, нерідко абсолютизують генія, відкидаючи або ж змішуючи з ним таланта.

І то не дивно: ці категорії справді дуже близькі. Сучасна психологія пояснює талант як здатність людського мозку створювати й тривалий час утримувати у стані збудження нейронну модель тієї мети, до якої спрямована думка, а відтак і діяльність людини. У поведінці, життєвлаштуванні кожного з нас можна виокремити певну доміную, яка є основним стимулом та регулятором наших бажань, устремлень. Формування доміную відбувається шляхом збудження певної групи нервових клітин під впливом комбінованих подразників, що можуть надходити з різних джерел. І якщо відбувається стійке утримання збудження навіть після того, як подразники щезають, то це означає, що доміную тривка і може далі керувати людською діяльністю. Така психофізіологічна здатність, яка сприяє вирішенню творчих завдань, і розцінюється як талановитість.

Таким чином, талант – це високорозвинута здібність людини до певного роду діяльності, а її складники мають як вроджене, так і набуто походження (спостережливість, розвинута уява, фантазія, чіпка пам'ять, легкість, розкутість асоціацій, інтуїція, гнучкість мислення, вміння узгоджувати нові відомості з попереднім досвідом, схильність до естетичних переживань, вплив почувань на судження, відповідні виховання, освіта, суспільні запити тощо) [див. 2, с. 27–33; 3, с. 86–90; 4, с. 46–62].

Усі ці риси притаманні, властиво, й генієві. Та незважаючи на це, відмінність між талантом і генієм кардинальна. Усе стає на свої місця, коли взяти до уваги природу діалектики цих категорій: вони співвідносяться, співдіють, як зміст і форма.

Саме такий діалектичний зв'язок уловлює Є. Маланюк: «Талановиті – зброєносці Генія. Талант – здібність опанувати своєю геніяльністю (що в певній дозі аморфно є в кожній

людині), дати їй людську форму – для зрозуміння загалу. Талант – явище раціональне, він є силою формічною (техніка). Геній – явище ірраціональне і є силою динамічною, стихійною (дух). В епохи криз (народження нових технік), коли талановитих стає багато, виразно проступає в мистецтві журба по Генієві й жадання його, і очі всіх ловлять на обличчю предтечі – відблиск прийдешнього сонця.

Геній – завжди Пророк. Ідеальний, абсолютний поет був би незрозумілий, як Піфія, і його твори треба було б розшифровувати. Але більший чи менший ступень талановитости, що є властивий кожному генієві, дає змогу перекладати свої пророцтва на мову мільонів» [8, с. 76].

Ще раніше цю ж ідею по-своєму обгрунтовує М. Бердяєв: «Геніяльність зовсім не є вищим ступенем таланту – вона якісно відрізняється від таланту. Талант є даром диференційованим, специфізованим, таким, що відповідає вимогам окремих форм культури. Талант є властивістю митця, науковця, громадського діяча, а не людини. Геній є поєднанням геніяльної природи зі специфічним талантом. Геніяльний митець сполучає в собі геніяльну натуру з художнім талантом. Природа таланту не органічна, не онтологічна, а функціональна. Природа таланту не універсальна. В талантові немає жертвості й приреченості. Талант може створювати більш досконалі об'єктивні цінності, ніж геніяльність. У ньому є пристосованість до вимог диференційованої культури, є удачливість. Геніяльність з погляду культури не канонічна; талант – канонічний. У геніяльності тріпоче цілісна природа людського духу, його жага іншого буття. У талантові ж втілюється диференційована функція духу, пристосована до висунутих світом вимог. Геніяльна натура може згоріти, не втілюючи у світі нічого цінного. Талант зазвичай створює цінності й оцінюється. У талантові є поміркованість і розміреність. У геніяльності – завжди безмірність. Природа геніяльності завжди революційна. Талант діє в середині культури з її “науками й мистецтвами”. Геніяльність діє в кінцях і на початках і не знає граней. Талант є послух. Геніяльність – відважність. Талант від “світу сього”. Геніяльність від “світу іншого”. У долі геніяльності є святість жертвості, котрої немає у долі таланту» [1, с. 56–157].

Логіка і Бердяєва, і Маланюка підказує потребу розрізнити дві пари понять: «геніяльність – геній» і «талановитість – талант». Геніяльність – це комплекс психічних особливостей, які уможливають появу генія (зреалізованого феномена), так само й з талановитістю – талантом. Як зауважує М. Бердяєв, «геніяльність ширша за генія. Геніїв у точному сенсі слова народжується мало. Геніяльність притаманна багатьом, яких геніями назвати не можна. Потенція геніяльності закладена у творчій природі людини й будь-який

універсальний творчий потяг геніяльний. Бувають природи геніяльні за онтологічною своєю природою, за творчою своєю непристосованістю до «світу сього», хоча й не генії. Геніяльність є особлива чеснота, яка не всім дана, але її належить стверджувати й розвивати, це особливе світовідчуття, особливе напруження волі, особлива сила хотіння іншого» [1, с. 156].

В ідеалі геній народжується в результаті гармонійного поєднання та повного вияву геніяльності й талановитости. За висловом Т. Осмачки: «Хто в мистецтві має розум, а не має почуття, той не має генія. А хто не має розуму, а має почуття, той божевільний. Тільки той, хто у мистецтві має і розум, і почуття, – держить у собі світло дня...» [10, с. 114].

Проте в повсякденному «сейсвітньому» житті такі збіги трапляються вкрай рідко (фактично, це, за А. Лосевим, чудо). Значно ж частіше між різними людьми або й у душі однієї людини точиться боротьба геніяльності й талановитости (закономірна конфліктність духовного росту), можуть бути генії з низьким рівнем талановитости (чи й зовсім без неї) і таланти з низьким рівнем геніяльності (чи й зовсім без неї).

Так проступає чітка опозиційність цих настанов, цих психологічних типів:

- Геній тяжіє до метафоричної моделі мислення (оскільки лише вона дає змогу охоплювати багатомірність, цілісність світу); талант – до метонімічної (бо вона зрима для «здорового глузду», зіперта на практичний досвід, загальноприйнята).

- Тому геній – творець мітів; талант – демітологізатор.

- Геній прагне зав'язувати якнайширший діялог зі світом (входить у світовий полілог – «космічний оркестр»), прагне згармонізувати екзистенційні суперечності буття; талант намагається налагоджувати взаєморозуміння зі своїм середовищем, зі своєю добою, навіть ціною компромісу з собою, з вічними цінностями.

- Для генія пізнання законів наявного буття – тільки засіб, головною ж метою є творчість (як творення нової, гармонійної якості буття); для таланта ж метою є пізнання наявного, а також творчість (тільки як конкретна автономна, ізольована від решти виявів життя діяльність).

- Ідеалом і єдиноможливим станом існування генія є свобода; талант же пристосовується до необхідності, до чинних у його добі й середовищі законів, норм, уявлень.

- У генія абсолютно переважає внутрішня мотивація творчості (власний екзистенційний досвід, орієнтація на власні ідеали); у таланта – зовнішня мотивація (визнання в суспільстві, матеріальний зиск тощо). Тому творчість генія оригінальна, творчість таланта традиційна, зіперта на визнані в його часі й середовищі взірці

(зворотним боком цієї настанови може бути зацикленість на головні формальні новації, штукарство).

- Геній тяжіє до романтичного світосприймання (отже, у нього переважає інтровертно-емоційний тип психіки, суб'єктивний кут зору на світ, він має низький больовий поріг); талант тяжіє до реалістичного світосприймання (отже, у нього переважає екстравертно-раціональний тип психіки, об'єктивний кут зору на світ, він має високий больовий поріг).

- Геній відкритий до позасвідомого, отже, й містичного, звідси – його відчуття зв'язку з рідною нацією, людством, Усесвітом, Богом; талант спирається на свідоме, отже, емпіричне, звідси дискретність його мислення, намагання автономізувати різні грані світу.

- Геній зберігає душевну дитинність протягом усього життя; талант тяжіє до дорослості.

- Геній сповідує активно-творчу, вільну логіку пізнання істини, вважає за можливе не тільки пізнавати, а й творити її; талант сповідує пасивно-детермінаційну логіку, вважає за необхідне підкорятися істині наявного буття.

- Геній – енергетичний феномен; талант – інформаційний.

- Рушієм творчості для генія є надхнення, наслання; а для таланта – старанне навчання і працьовитість. Геній співвідноситься з творцем (у Бердяєвському трактуванні), надхненим пророком; талант – із господарем (у розумінні С. Булгакова), старанним «техніком», майстром слова, пензля різця тощо.

- Багато філософів (А. Шопенгавер, Ф. Ніцше, О. Вейнінгер, М. Бердяєв, Вяч. Иванов) співвідносять також геніяльність з чоловічою первиною, талановитість – з жіночою [див.: 5].

- Вельми важлива й промовиста ще одна відмінність: геній відштовхується від цілого, загального; а талант – від часткового. «Геніяльність, безперечно, відсутня там, – твердить Шеллінг, – де певне ціле, яким є система, створюється частинами, ніби складаючись із них. І навпаки, присутність геніяльності треба напевне, очікувати там, де ідея цілого, безсумнівно, випереджає появу частин» [14, с. 481]. Така закономірність зумовлена тим, що геній орієнтується на зміст, на весвітню, універсальну цілість, на Абсолют, а талант – на форму, конкретно-історичну частковість з її постулатами.

Як слушно доводить Г. Костельник, геній, образно кажучи, осягає світ у глибину (аж до містичних духовних основ), а талант – у ширину (дослідження, аналіз, обстоювання якихось актуальних саме зараз часткових тез) [6]. Д. Овсяннико-Куликовський так само образно пропонує розмежовувати, здавалося б, протилежне до попереднього, але насправді щільно

взаємоузгоджене з ним: геній – широкий, талант – вузький. Аргументація мислителя дещо несподівана, однак переконлива: «Якби наука була монополією геніїв, вона б недалеко зайшла, і не лише тому, що геніїв порівняно мало, а ще більше тому, що наукова діяльність у всіх царинах рясніє такими завданнями, що геній виявляється малоприспосованим до їх вирішення, – завданнями, для яких потрібні колективні зусилля багатьох, а також і спеціальні таланти, що зовсім не передбачають геніяльності чи навіть несумісності з нею. Геній завжди “широкий”, а в науці є немало такої роботи, для належного виконання якої потрібно бути “вузьким”. Неважко помітити, що те ж саме цілком правомірно можна сказати і про мистецтво; воно не мало б належного розвитку, поширення і впливу, якби було монополією геніїв. І в ньому є багато завдань і питань, для яких треба не геніяльність з її широтою, а спеціальні таланти з їхньою “вузькістю» [9, с. 348]. Черговий наслідок змісто-формальної взаємопов’язаності, єдності буття, його монадної структури.

● Наступну відмінність фіксує Ю. Меєр: геній – винахідник, талант – відкривач: «Фантазія талановитої людини відтворює уже знайдене, фантазія генія – цілком нове. Перша робить відкриття й підтверджує їх, друга винаходить і створює. Талановита людина – це стрілець, який влучає в ціль, що здається нам важкодосяжною; геній влучає в ціль, яку ми навіть не бачимо» [7, с. 19]. Звідси, мабуть, і виростає відомий афоризм: «Геній робить те, що повинен, а талант – те, що може».

● Творчість генія і таланта відрізняється за своєю суттю: «У пізнанні талановитої людини є момент творення, – констатує Н. Хамітов, – але воно все ж не є цілісним творенням. Пізнання-творення культури, здійснюване генієм, розсуває межі культури, розширює їх не тільки кількісно й інформаційно, а якісно й буттєвісно. Геніяльна творчість є процесом поглиблення культури, її самовизначенням і виходом за свої межі, у надкультурне буття» [13, с. 264].

● Нарешті, – зауважує Д. Овсянко-Куликовський, – «таланти успадковуються чи можуть успадковуватися, тоді як генії, наскільки відомо, не передаються спадковим шляхом» [9, с. 349]. Чимало доказів на користь цієї тези знайдемо у праці В. Ефроїмсона [див.: 15, с. 25–27]. Хоча сам науковець не розрізняє тут чітко генія і таланта.

Вичерпним підсумком осмислення співдії діалектичної пари «геній – талант» є міркування Овсянко-Куликовського: «Було б помилкою думати, що геніяльність – це лише вищий ступінь талановитості. Як є люди, обдаровані величезними талантами, але без жодних ознак геніяльності, так, навпаки, легко можна уявити собі геніяльну людину, не наділену жодним

талантом. Талант – це щось спеціальне: неможливо бути взагалі талановитим, а тільки можна мати певний талант в окремій галузі, і то, як відомо, таланти завжди спеціалізуються... Із цього, звісно, не випливає, щоб людина не могла мати двох, трьох і більше талантів, навіть у вельми різних царинах. Проте це буде не талановитість загалом, а суміщення двох чи більше спеціальних талантів» [9, с. 349].

Далі мислитель слушно зауважує, що й талант може виявляти ті дві головні ознаки, які характерні для генія, – творчість і оригінальність. Але ці риси в них принципово відмінні. Творчість людини, наділеної талантом без геніяльності, адекватна її талантові, вона пояснюється й вимірюється цим талантом. Творчість же генія, який володіє певним талантом, далеко не співмірна з ним і не може бути пояснена тільки ним. Так, наприклад, математична обдарованість Лобачевського навряд чи була значнішою за відповідну обдарованість деяких інших математиків його часу (хоч би й Остроградського), але ніхто з них не зробив того, що зробив Лобачевський, і єдиною обдарованістю, хай і найвищою, цього не пояснити. Не математичним талантом, а геніяльною «вдмуливістю» (так Овсянко-Куликовський називає інтуїцію) Лобачевський добачив можливість нового питання там, де для інших, не менш сильних математиків, жодного питання не існувало [9, с. 350].

Для розгляду цієї проблеми важливо й те, що здібності й талант на певному етапі становлять собою опозиційну, діалектичну пару – перші характеризують безпосередність, цілісність, свіжість вражень, стихійна життєвість; другий приходить у процесі опанування жорстких правил аналітичного мислення. Набуваючи своїх професійних якостей, людина контактує не з самими живими об’єктами творчості, а з їхніми штучними подобами (тому талант може досягнути успіху лише в якійсь окремій, ізольованій галузі діяльності).

Геній же (за трійцевою моделлю) знімає гостру опозиційність цих двох первин: «Пройшовши необхідний етап технічної майстерності, особа на шаблі генія розв’язує суперечність між початково загостреною чуттєвістю, котра виділяє окреме, і набутим професіоналізмом, котрий відточує здатність мислення до узагальнення вибіркової інформації. В результаті цього розв’язання чуття люди стають “теоретиками”. Внаслідок збереженої та розвиненої предметно-чуттєвої безпосередності сприйняття геніяльна особа здатна виходити за межі професійної спеціалізації та відновлювати всезагальні зв’язки між собою та навколишньою дійсністю. Спеціалізований метод пізнання генія набуває, таким чином, статусу універсального...» [12, с. 22].

Отже, в ідеалі геній і талант взаємодоповнюються, разом творять і втілюють нові якості буття. Але в реальності, у нашому світі непристайностей вони нерідко конкурують між собою, а то й борються.

Войовничою стороною в цьому протистоянні, до речі, виступають переважно саме таланти. Очевидно, так реагує самозациклена форма, відчуваючи свою неповноту, несамодостатність, а тому ремствуючи на «несправедливий» світ як змісто-формальну єдність. Дратують також дивовижні здобутки генія, попри його нібито явну «неправильність», «ненормальність», «недорослість». Точно констатує цей духовний конфлікт Ч. Ломброзо: «Найжорстокіші переслідування геніяльним людям доводиться терпіти саме від учених академіків, які в боротьбі проти генія, зумовленій марнослаством, вдаються до своєї “вчености”, а також до чарівливості їхнього авторитету, який переважно визнають за ними як пересічні люди, так і владоможні класи, що теж у більшості складаються з пересічних людей» [7, с. 19–20].

Трагедію протистояння таланта і генія геніяльно ж таки розкриває А. Пушкін у драмі «Моцарт і Сальєрі». Суть трагедії стає зрозумілою уже зі вступного монологу Сальєрі, який «звучи...умертвив, музику разъял, как труп; поверил алгеброй гармонию»**:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, живие
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. – О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!***
[11, с. 443].

Висновки. Отже, геній виконує в суспільстві функцію духовної закваски, запліднює життя духом. Доконечну необхідність духу для існування людини констатує К. Г. Юнг: «Безсумнівно, він необхідний життю, тому що просте я-життя становить собою, як нам добре відомо, річ край недостатню й незадовільну. Лише одухотворене життя є по-справжньому цінним. Разючий факт: життя, яке проживається тільки заради одного я, діє задушливо не лише на самого конкретного індивіда, але й на довколишніх. Повнота життя вимагає більшого, ніж просто я: їй потрібен дух, тобто незалежний і позверхній комплекс, що становить собою, вочевидь, єдиного, хто здатен спонукати до життєвого вияву всі ті душевні

можливості, яких не може досягнути я-свідомість» [16, с. 334].

Як підсумок усіх дотеперішніх міркувань, можемо попередньо окреслити ключове поняття нашої теми: **геній** – це максимальна актуалізація особистісної первини, що одуховлює світ, оприявнює істину, себто зроджену любов'ю всезагальну єдність, цілісність буття, голографічну природу Всесвіту; це співбесідник, здатний вести якнайширший діалог зі своєю нацією, людством, Усесвітом, Богом з метою налагоджувати взаєморозуміння, згармонізовувати суперечності буття; він – не просто митець, науковець, політик, громадський діяч, а вільний, оригінальний творець, що продукує нові, неповторні якості буття. Талант же (у разі його неконкурентної, діялогічної настанови) збагачує цими якостями суспільну свідомість, зрощує посіяні генієм паростки духу в «тут-і-теперішньому» вимірі світу.

ПРИМІТКИ

* У статті збережено особливості авторської орфографії.
** «Звучи ... умертвив, неначе труп, розъял музику; звирив гармонию на алгебрі» (Переклад М. Бажана).

*** Кто скаже, што Сальери гордый був
Хоч коли-небудь заздриником ниим,
Гадюкою, розчавленою людом,
Яка гризе пісок та пил в безсиллі?
Ніхто!.. А нині – сам скажу – я нині
Став заздриный. Я заздрю; і глибоко,
І боляче так заздрю я.– О небо!
Де ж правота, коли священный дар,
Коли бессмертный геній – не благаньям,
Не саможертві, не палкій любові
І не труду дається в нагороду,
А осяває голову безумця,
Гульвіси марного?.. О Моцарт, Моцарт!
(Переклад М. Бажана)

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Николай Бердяев. – М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2004. – 678, [10] с. – (Philosophy).
2. Білоус П. Психологія літературної творчості / Петро Білоус. – Житомир, 2004. – 96 с.
3. Завгородня О. Психологія художньо обдарованої особистості: гендерний аспект : [монографія] / Олена Завгородня. – К. : Наук. думка, 2007. – 264 с.
4. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв : [про систему критеріїв оцінки літ. твору] / Григорій Клочек. – К. : Дніпро, 1989. – 221 с.
5. Коноплева Н. Гендерная идентичность творческой личности [Электронный ресурс] / Нина Коноплева. – Режим доступа: <http://gender.academic.ru>
6. Костельник Г. Ломанья душ. 3 літературної критики / Гавриіл Костельник. – Л. : Добра книжка, 1923. – 96 с.
7. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Чезаре Ломброзо. – Симф. : Реноме, 1998. – 400 с. – (Интеллектуальная библиотека).
8. Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу / Євген Маланюк ; [упорядкув. і передм. Г. Сивокоя]. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
9. Овсянко-Куликовский Д. Н. В. Гоголь / Дмитрий Овсянко-Куликовский // Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 1 / Дмитрий Овсянко-Куликовский. – Москва: Художественная литература, 1989. – 542 с. – С. 190–376.

10. Осьмачка Т. Думки, що виникли під час писання книжки «Рогонда душогубців» / Тодось Осьмачка // Українське слово : хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. : у 3 кн. / упоряд.: В. Яременко, С. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – 720 с. – С. 114–115.

11. Пушкин А. Сочинения : в 3 т. Т. 2: [Поэмы, «Евгений Онегин», драматические произведения] / Александр Пушкин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 527 с.

12. Савельєва М. Талант і геній як типи універсальності в культурі / Марина Савельєва // Генеза. – 1994. – Ч. 2. – С. 21–23.

13. Хамитов Н. Философия. Бытие. Человек. Мир : курс лекцій / Назип Хамитов. – К. : КНТ ; Центр учеб. л-ры, 2006. – 456 с.

14. Шеллинг Ф. В. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., авт.

вступ. ст. А. Гульга]. – М. : Мысль, 1987. – 637 с. – (Философское наследие).

15. Эфроимсон В. Загадки гениальности / Владимир Эфроимсон // Наука и религия. – 1987. – № 10. – С. 24–27.

16. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг // Дух в человеке, искусстве и литературе / Карл Густав Юнг ; [науч. ред. пер. В. Поликарпова]. – Минск : Харвест, 2003. – 384 с. – С. 153–358.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пахаренко Василь Іванович – доктор філології, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького.

Наукові інтереси: шевченкознавство, теорія літератури, проблеми сучасного літературного процесу.

УДК 821.161.2 – 343 – 93.09

ЖАНРОВІ ВКЛЮЧЕННЯ У ПРОЗІ ДЛЯ І ПРО ДІТЕЙ: ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ

Віталіна КИЗИЛОВА (Старобільськ)

У статті окреслено жанрові варіанти (казка, нарис, пісня, легенда та ін.) й функції інкорпорованих текстів у прозі для і про дітей. Акцентовано на їхніх пізнавально-ілюстративній, інформативній, естетичній функціях. Наголошено, що жанрові включення можуть виступати засобом розкриття характеру персонажа, соціального й філософського змісту твору, виразненню його ідейного навантаження, морально-дидактичного потенціалу, посилювати оповідну складову. На прикладі оповідання Володимира Винниченка «Віють вітри, віють буйні...» проаналізовано вставні текстові структури як інструмент психологічного зображення характерів.

Ключові слова: література для і про дітей, жанр, інкорпорований текст, проза, оповідання, казка, психологізм.

Тенденція постійного оновлення художнього письменства виразноє жанрово-родову еволюцію, дає матеріал для осмислення літературного процесу. Ті чи ті жанри й жанроформи характеризуються мінливістю; а їх динаміку забезпечують жанротвірні чинники. Однією із форм оновлення жанрової системи є комбінування, або змішування жанрів. Для окреслення цього процесу А. Фаулер пропонує термін «включення» [1, с. 124]. У науковому обігу обіграні дефініції «включений жанр» (Тетяна Бовсунівська), «жанр-вставка» (Юрій Ковалів), «інкорпорована історія» (Олена Бровко), «монтажна композиція», «вставне оповідання» (Валентин Халізов), «текст у тексті», «текст про текст» (Юрій Лотман) та ін. Як композиційнолокалізоване утворення у структурі твору, жанр-вставка характеризується низкою формальних показників: зміна оповідача, часопросторових характеристик оповіді; введення нової групи дійових осіб, пов'язаних власною фавбулою; взаємодія включеного й основного текстів за допомогою мотивів-скріпів, алюзій, ремінісценцій, метафор; наявність герметичної розв'язки; спільність проблематики й перегук засобів образності інкорпорованого й основного текстів; зв'язок внутрішньої композиції вставного тексту як частини цілого з романною чи повістєвою формами [2, с. 7].

Жанрові включення перебували в колі дослідницької уваги Олени Бровко, Зинаїди Голубевої, Тамари Денисової, Івана Денисюка, Миколи Пашенка, Василя Фашенка та ін. Художня

роль вставних конструкцій у структурі прозових творів для і про дітей, особливості їх інкорпорування, функціональне призначення до сьогодні недостатньо осмислено в сучасних літературознавчих студіях, що спонукає до осмислення цієї проблеми.

У творах для і про дітей жанр-вставка може бути підпорядкований *інформативно-пізнавальній* функції. Наприклад, у повість-казку «В країні Сонячних зайчиків» Всеволодом Нестайком убудовано кілька нарисів-вставок: про кульбаку, лікаря-отоларинголога, омелу, що мають пізнавальну функцію: пояснюють реципієнтам невідомі раніше явища: «Омела – це рослина-паразит. Вона росте на дереві і п'є з нього соки. Може, ти бачив на гілках деяких дерев зелені густі шапки – немов пташині гнізда? Влітку вони ховаються серед листя і малопомітні. Зате добре їх видно взимку та восени, коли дерева стоять голі, безлисті. Ото і є омела. В народі її називають „відьминою мітлою”» [9, с. 90]. У романі-фентезі «Королівство» Галини Пагутяк вставні легенди пояснюють життєві факти. Наприклад, історія заснування Королівства розповідає про близнюків Агіра й Тагіра, які довго сперечалися, кому не ставати королем. Цим фактом автор намагається пояснити причину тісної прив'язаності один до одного короля й архіваріуса.

За монтажним принципом побудована друга частина трилогії Всеволода Нестайка «Країна Сонячних Зайчиків» «Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків». Казка тут обрамлена в повість. Два перші й останній розділи твору

розповідають про учнів 4-Б класу Василя Глечика й Валеру Костенка. Головна сюжетна лінія розгортається навколо конфлікту, що виник на уроці математики, коли вчитель Катерина Степанівна за розмови вигнала хлопців з класу й запросила прийти до школи батьків. Ланцюг казкових пригод, що трапилися з хлопчиками, починається в лісі. У вставній казці розповідь побудована за логікою дива, помережана великою кількістю фантастичних пригод, несподіваних зустрічей, знайомств, протиставлень тощо. Казка має основне смислове навантаження твору, вона посилює оповідну складову, увиразнює естетичний, морально-дидактичний потенціал твору. Останні розділи побудовані за канонами пригодницько-шкільної повісті, вони повертають читача в реальний світ.

Казка обрамлена в повість і в третій частині трилогії. Формою введення героїні в ірреальний світ стала поява мотиву сну як способу обґрунтування фантастичного повороту подій. Вс. Нестайко звертається до архетипного міфологічного рівня підсвідомості, що оприявнює вагомий авторський інтенції.

Велику кількість вставних казок, легенд містить повість Яреми Гояна «Таємниця Лесикової скрипки». Твір, побачивши світ у новій, пострадянській Україні (1992 р.), розкривав дітям маловідомі сторінки історії нашого народу з князівських часів до сьогодення, знайомив з національними традиціями, святами. Вставні тексти цієї повісті мають потужний пізнавальний, естетичний потенціал. Наприклад: «Колись давно-давно Тарас Шевченко, якого цар заслав у солдати, посадив у казахському степу вербову гілочку. Вона, на диво, прийнялася серед спеки і пісків і розрослася у крилату вербу. Були коло тієї верби люди з України, взяли пагінець з Тарасового дерева, привезли до Львова, посадили над цим озірцем, і тепер шумить гіллям на рідній землі вербичка Шевченка» [4, с. 185].

У повісті Бориса Харчука «Горохове чудо» вставні казки виступають способом пояснення глибокого соціального й філософського змісту, закодованого в алегоріях, умовних і фантастичних образах, символах, що мають притчовий характер. Казка про добро завершується повчальною мораллю-висновком: невтомна праця на землі породжує добро. Казка про красу – натяк на тоталітарне радянське суспільство, що нищить усе непересічне. З метою глибшого проникнення в суть явищ, письменник гіперболізує зло, аби викликати про нього повне уявлення і протиставити злу ідеал. Уособленням зла, наприклад, у казці про красу є цар Лютий і король Пишний. Антагоністом же до них виступає князівна-полівна, що «мала криницю з живою водою, а коло тієї криниці росла вишенька» [11, с. 144]. Підпорядковані увиразненню

авторської світоглядно-філософської концепції, вставні казки спрямовують читацьку увагу на певні національно-політичні, естетичні проблеми, посилюють основну оповідну складову.

У пригодницько-історичній повісті Бориса Комара «Векша» умонтовані в текст ретроспективні вставки-спогади про дитинство Векші (с. 80–85), перший полон Синка (с. 59–60), казка-бувальщина, розказана Векші болгариним-пастухом (с. 101–102), сон головного героя (с. 94–95) контекстуально вмотивовані й підпорядковані розкриттю характеру головного героя, посиленню ідейно-смислового навантаження повісті, увиразненню її основного змісту. В узагальненому вигляді його резюмує болгарин-пастух, який допоміг Векші дістатися рідної землі: «Багато знаємо ми недуг усяких: і малих, і великих, і легких, і тяжких, але сильнішою й тяжчою недуги, як туга по отчині рідній, ніхто з нас не відає» [7, с. 102].

Як бачимо, тексти-включення у творах для дітей підпорядковані пізнавально-ілюстративній, інформативній, естетичній функціям, виступають засобом розкриття характеру персонажа, соціального й філософського змісту твору, увиразненню його ідейного навантаження. Вставні текстові структури можуть виступати інструментом психологічного зображення характерів. Цим елементом літературної техніки вдало послуговується Володимир Винниченко в оповіданні «Віють вітри, віють буйні...», що входить до циклу «Намисто» й вирізняється глибиною психологічного дослідження дитячого світу. До збірки увійшли оповідання, назви яких походять із народних пісень; їхні фрагменти тісно переплетені з тканиною творів і вивіряють їх у відповідній тональності. На думку Світлани Присяжнюк, «психологія характеру в дитячих оповіданнях В. Винниченка розкривається у вчинках, міміці, жестах героїв, діалого-монологічному мовленні, невласне прямій мові, авторській позиції» [10, с. 9].

У центрі уваги письменника – стосунки двох дітей – Гриня, шестирічного вередливого, розбещеного батьками хлопчика й сироти-наймички Саньки. Гринь – «...владика, цар і бог над речами й людьми, де слово й плач його закон для мами, тата, Гаврика, Рябухи-Саньки, кішки-Рудьки, собаки Жульки, для всіх стільців, скриньок, щіток, словом усього, що там є внизу» [3, с. 44]. Його звичне, налагоджене життя, у якому хлопець почував себе комфортно й захищено, враз було порушено весіллям, куди відправились батьки й залишили малого вдвох із дев'ятирічною прислужницею Санькою. Володимир Винниченко акцентує увагу на психологічному стані головного героя, його настрої, переживаннях, через які змінюється сприйняття навколишнього світу. Відсутність

дорослих різуче змінила дитину, і всі його емоції й відчуття заступає єдина – страх. Такий звичний інтер'єр (стіл з клітчастою цератою, зелена в рожевих квітках скриня, мисник з розбитою Гриньком шибкою, макітра з пиріжками в кутку) враз став таємничим, «принишклим, з одведеними набік очима» і «всі кутки, стільці, рядюжки, двері, все чисто в змові з тим таємним і дужчим» [3, с. 44].

Захистити Гриня від усього ворожого й таємничого в цій ситуації може одна лише Санька, і хлопець несподівано для себе починає гукати її. Автор тут вдається до використання діалогу як засобу розкриття психологічного стану персонажа. Звертання до дівчинки при цьому щоразу набувають різних форм. Відбувається своєрідна боротьба головного героя з собою, що зумовлена, з одного боку, його панським походженням (« – Подай сюди води, ти! Рябухо» [3, с. 44]), з іншого – драматизмом ситуації, у якій він опинився, безпорадністю, від якої його може врятувати лише Санька. Репліки Гриня все частіше стають жалібними (« – Са-анько! Са-а-анько! Са-а'!!»), в них звучить прохання, аби вона не полишала його одного (Са-аню, не ходи. Са-а-ню!). Страх залишитись знову наодинці «з тим, що в запічку» спонукає його до загравання з наймичкою, обіцянок захищати її перед батьками:

« – Саню, я не буду більше виделкою колоти.

І щипати не буду. Їй-богу!

– А жалітися будеш?

– Їй-богу, не буду!

– А Рябухою звати будеш?

– Не буду.

– А будеш заступатися, як мама мене битимуть?

– Буду.

– Не брешеш?

– От тобі хрест святий!» [3, с. 46].

Цей словесний пінг-понг розкриває психологію характерів двох персонажів, їх ставлення один до одного. Інформативність у діалозі послаблена, репліки персонажів більшою мірою ілюструють показ еволюції їхніх міжособистісних взаємин, що супроводжується процесом боротьби зі своїми внутрішніми станами. Санька інтуїтивно відчуває безпорадність Гриня, його залежність від її вчинків і намагається відігратися на ньому за ті кривди, страждання й біль, що вона переживає кожного дня, прислужуючи його батькам, натішитися своєю владою над Гринем. На його прохання розповісти казку (єдине, що може втішити малого в цій ситуації, – занурення в затишний чарівний світ) Санька певний час не реагує, усе ж обіцяні Гринем цукерки й копійка спокушають дівчинку й та починає свою розповідь: «Жив собі Яшка, семи-семиряжка, на голові шапочка, на спині латочка. Хороша моя казочка?» [3, с. 48]. Автор вводить у

текст поширений серед дитячої аудиторії жанр усної народної творчості – казочки-безкінечник.

Своїми композиційними особливостями (ініціальна формула зачину) вона спочатку нагадує звичайну казку. Утім, на відміну від звичайної фольклорної казки, вона набагато коротша й завершується запитанням, котре спонукає до подальшої оповіді, наприклад:

Жив собі дід Сажка,

На ньому була синя семиряжка,

На голові шапочка,

Під носом капочка,

На семряжці латочка.

Чи хороша моя казочка? [6, с. 261].

Такі казочки поширені серед дитячої аудиторії, а їх виконання здебільшого підпорядковане розважальній функції, на що слушно вказала Галина Довженок [5]. Утім, функція казочки-безкінечника в оповіданні Володимира Винниченка «Віють вітри, віють буйні...» – інша. Вона підпорядкована показу загострення психологічного напруження між персонажами, їх протистояння. Невипадково письменник вдається до прийому ретардації; щодалі уповільнюючи розповідь, автор підводить читача до моменту найвищого психологічного напруження. Санька кілька разів починає розповідь своєї «казки», піддрознує Гриня і в такий спосіб остаточно перемагає в двобої, кульмінацією якого є спочатку тихий безпорадний плач, а згодом голосне ридання хлопця.

Натішившись своєю остаточною «перемогою» над владикою, Санька знову стає чуйною, ніжно гладить Гриня по темно-русявій голівці й починає розповідь справжньої казки, що супроводжується введенням традиційного для жанру зачину: « – Отож так. Жив собі чоловік та жінка. У великому-великому лісі. І була в них донечка. Та така гарнюсінька, та така білесенька, як маленьке ягняточко» [3, с. 49]. Інкорпорована казкова історія, вкладає в уста героїні, витримана в дусі фольклорної соціально-побутової казки. Їй притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, акцент на казкових мотивах. Вставний текст характеризується введенням нової групи дійових осіб (чоловік та жінка, їхня донечка, цар, царівна), їх антагоністичним поділом, казковим хронотопом, протистоянням сил добра і зла. Головна героїня казки – дівчина, наділена гіперболізованими рисами (надзвичайною вродою, розумом, спритністю). Ситуація дива розгортається навколо головного персонажа й пов'язана з бажанням царівни перемінитися з дівчиною вродою (відібрати красу й розум, а навзаєм віддати своє ряботиння й закислі очі). Зачакловану рябу дівчину відвезли до лісу, аби її там з'їли вовки, натомість там її знайшов один чоловік і зробив своєю наймичкою.

Як бачимо, фантастична історія має змістову та естетичну самостійність. Вона не пов'язана сюжетно з основним текстом твору, утім за трагічною долею головної героїні казки легко вгадується історія наймички Саньки. Цю аналогію проводить і Гринь, якому під час розповіді постійно кортіло спитати: «Як ти?».

Тонкому знавцеві дитячої душі, Володимирі Винниченку за допомогою введення в текст Саньчиної казки вдалося відобразити всі нюанси переживань героя, його емоції, що стали вигранювати новими відтінками. «Гриневі хочеться плакати, і він тулить лице в бік Саньки і, обнявши її, починає схлипувати.

Санька ніжно вкладає його, виймає з-під себе подушку, вибиває її й кладе Гриневі під голову. Гринь дивиться на темне, подзьобане лице Саньки мокрими очима в стрілках вій і гарячим шепотом каже:

– Я буду тебе любити, Саню» [3, с. 50]. Початок і завершення Саньчиної розповіді супроводжуються плачем Гриня. Він ілюструє різнопланову зміну психічних станів персонажа, зумовлених поведінкою Саньки. Сльози як вияв роздратованості і безпорадності перед початком розповіді казки і слези як вияв співчуття й жалю до дівчини стали результатом «духовного прозріння» хлопчика.

Ситуація набуває виразніших ліричних і драматичних рис, чому підпорядкована і пісня Саньки, яку вона виконує на прохання Гриня:

Віють вітри, віють буйні,
Аж дерева гнуться.
Ой як болить моє серце,
Самі слези ллються.

<...>

...тільки ж тоді та й полегла,
Як гірко заплачу [3, с. 50].

Якщо інкорпоровані казка-безкінечник і казка про рябу дівчину здебільшого підпорядковані показу внутрішнього стану Гриня, то уведений в основний текст твору фрагмент народної пісні передає настрій, бурю почуттів наймички Саньки, виразне перебіг її емоцій і переживань. Характер дівчини, яка увесь вечір спілкування з Гринем ховала своє справжнє Я за маскою (демонструвала байдужість, упертість, поважність і гордовитість), враз починає вигранювати новими якостями, вона стає знову доброю, чуйною, ніжною. Наведений фрагмент є останнім кроком на шляху до порозуміння між дітьми, їх примирення, що підтверджується останніми рядками твору: «Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці» [3, с. 50].

Як бачимо, інтертекстуальні компоненти у прозі для і про дітей різні за жанрами (казка, легенда, нарис, пісня та ін.) й підпорядковані пізнавально-ілюстративній, інформативній,

естетичній функціям. Завдяки вдало продуманим авторським ходам у читацькій рецепції інкорпоровані тексти сприймаються як художні ціле з основним текстом. Вони увиразнюють соціальний і філософський змісту твору, його ідейне навантаження, морально-етичний потенціал, посилюють оповідну складову. Аналіз оповідання Володимира Винниченка «Віють вітри, віють буйні...» підтверджує, що жанрові включення є важливим засобом творення психологізму. У сукупності з іншими психологічними засобами характеротворення вставні наративні структури ефективно вирішують художні завдання, вони підпорядковані відображенню психологічних станів персонажів, їх душевного світу, настроїв і поведінки, дозволяють авторові відтінити індивідуальність. Новітня українська проза для і про дітей залишає простір для подальших наукових студій щодо проблем функціонування інкорпорованих текстів у структурі художнього твору, питань композиції, модифікації вставних текстових структур.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Вид-полігр. центр „Київський університет“, 2008. – 519 с.
2. Бровко О. О. Вставна новела в українській літературі: типологія і модифікації: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Бровко Олена Олександрівна ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2012. – 38 с.
3. Винниченко В. «Віють вітри, віють буйні...» / В. Винниченко // Рідне слово. Укр. дитяча література : хрестоматія : навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти I-II рівнів акредитації : у 2 кн. / упоряд. З. Д. Варавкіна, А. І. Мовчун, М. Ф. Черній. – К. : Либідь, 1999. – Т. 2. – С. 43–50.
4. Гоян Я. П. Таємниця Лесикової скрипки : повість / Я. Гоян. – К. : Веселка, 1992. – 199 с.
5. Довженко Г. В. Український дитячий фольклор : (віршовані жанри) / Г. В. Довженко. – К. : Наук. думка, 1981. – 172 с.
6. Золотий колосок : зб. фолькл. і літ. творів для роботи з дітьми у дошк. закл. / [Упоряд. Н. Дзюбишина-Мельник]. – К. : Освіта, 1994. – 624 с.
7. Комар Б. Векша : повість / Б. Комар. – К. : Грані-Т, 2010. – 136 с.
8. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
9. Нестайко В. З. Країна Сонячних Зайчиків : казкові повісті / В. З. Нестайко. – К. : Країна Мрій, 2010. – 352 с.
10. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Присяжнюк Світлана Степанівна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2006. – 20 с.
11. Харчук Б. Горохове чудо : казки, оповідання, повісті / Б. Харчук. – К. : Веселка, 1991. – 241 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кизилова Віталіна Володимирівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри філологічних дисциплін ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Старобільськ, Луганська область).

Наукові інтереси: проблеми української літератури для і про дітей.

УДК 821.161.2

НАД ТОМОМ СКУНЦЯ

Петро ІВАНИШИН (Дрогобич)

У статті автор окреслює сутнісні риси інтерпретації та рецепції творчої персоналії Петра Скунця крізь особистий читацько-дослідницький досвід. Життя і творчість українського поета розглядаються інтегрально у герменевтичному ракурсі як єдиний смисловий том. Автор, хоча й фрагментарно, але зосереджується на найосновніших аспектах художньої системи П. Скунця: її еволюційності, людинотворчості, націотворчості, естетичності, державотворчості. Активно залучаються мнемонічний та автобіографічний контексти.

Ключові слова: сенс, поезія, національна свідомість, націоцентризм, шістдесятництво, космополітизм, маргінальність, імперський патріотизм, національна ідея, свобода.

Том Петра Скунця. Все його непросте життя і вся багатогранна творчість – як єдиний смисловий том. Зчитувати-перечитувати його, інтерпретувати, осмислювати – процес нескінченний. Елементом такого читання-осмислення кожної творчої особистості будуть спогади. Настав час і на ось ці...

Петро Скунець, як і більшість важливого, світлого і доброго, ввійшов у моє життя завдяки батькові – Василю Іванишину. Блискучий знавець та шанувальник справжньої поезії та філософії, що будучи сином сільського столяра, піднявся від простого селянина й будівельника до відомого літературного критика й теоретика літератури, журналіста, публіциста, ідеолога українського націоналізму, доцента Дрогобицького педуніверситету й всеукраїнського політичного та громадського діяча, – батько постійно жив літературою. Без перебільшення, це був один із основних способів його буття. І серед улюблених поетів (Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського, Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Симоненка, Б. Стельмаха, І. Нижника, Є. Титикайла, І. Гнатюка та ін.) ім'я та твори шістдесятника Петра Скунця зринали дуже часто. Поему П. Скунця 1968 року “На границі епох” та більшість віршів циклу “Зарубки на пам'ять” (опублікований у збірці “Розрив-трава” 1979 року) він знав, власне, напам'ять і міг цитувати годинами.

Із цим цитуванням виникали інколи кумедні випадки. Якось у 1980-х В. Іванишин перебував на курсах підвищення кваліфікації у Львівському, тоді ще державному, університеті. Там познайомився із якимись викладачами із Закарпаття і цілий вечір читав їм поезію Скунця, не називаючи прізвища автора. Поезія слухачам дуже сподобалася, вони страшенно хотіли дізнатися ім'я письменника, а коли виявилось, що автором є їхній земляк, – не могли з дива зійти: так, виявляється, блискуче пише добре знаний їм Петро Скунець?! З того часу ці люди стали теж великими шанувальниками та уважними прочитувачами творів поета.

Ще цікавішим був вплив поезії П. Скунця на формування національної свідомості читачів: студентів, інтелігенції, громади взагалі. Батько, що проводив сотні лекцій, вечорів поезії, зустрічей із

громадою, виступів тощо, згадував, що завжди користувався поетичним словом для риторичної мети. І громадянська із прекрасним ораторським тембром поезія П. Скунця надавалася до публічної діяльності дуже добре. Часто після виступів люди не лише дякували за промовлене націоцентричне слово, а й запитували, де можна роздобути твори П. Скунця, до яких вони за годину-дві встигали прикипіти душою, які часто перевертали їхні уявлення про себе й світ, які багатьох перетворювали з малоросів на українців:

*Так чому ідуть вони від криниць і від колосся –
гір моїх батьки й сини?*

*Їх не втримає вітчизна,
ні легенда, ні жона,*

*йдуть у безвість – чи не бризне
стріблом-злотом чужина?*

*Може, й бризне – як горбами
і себе переростуть.*

*Але завтра із торбами
інші вирушать у путь.*

*Біля серця кожен тисне
вузлик рідної землі...*

*Порозносять всю вітчизну
й позникають уві млі.*

.....

*Верховинці, верховинці,
чи трембіти – на полом?*

*До чужинців поодиначі
ходять тільки у полон.*

*Ваші правнуки забудуть,
де їх прадіди зросли,
і земля та стане брудом,
що з собою ви несли.*

*Давній голос батьківщини,
може, вчують диваки...*

*Та лиш там звелась вершини,
де вулканили віки.*

.....

Я свою стежину по землі веду.

Охрецу маленьке поле безіменне.

*Не знайду всього я. Але те знайду,
що ніхто у світі не знайде, крім мене.*

*Я – нова наснага. Бо мої слова
стоптану надію вмійють підняти,
бо вдові не скажуть, що вона вдова,
бо вдові розкажуть, що вона є мати.*

Краю мій вдовиний! Не шукаю втіх,

та краси її сумної не пуцу, одначе,
в професійне кодло плакальниць твоїх,
що ведуть змагання, хто гарніше плаче.
Там недовго стати правдою юрби:
довести голодним, що вони голодні,
донести горбатим, що у них горби,
її умлівати з віри, що з тобою згодні.
І за чорним небом бачу голубе,
і в юрбі зостануться правдою народу,
кожного прозвавши зрадником себе,
хто своє майбутнє жде як нагороду.
Зрозуміло – ворог із усіх боків,
і не скличе бранців золотий ріжечок...
Та її овечкам легко, де нема вовків,
та її вовкам нелегко, де нема овечок.
Краю мій вівчарський! Золоте руно!
«Вівці мої, вівці, вівці та отари!..»
Вас уже знімають навіть для кіно,
і поети з вами порівняли хмари.
Пастирів діставши замість ворогів,
ви б на віки вічні мирними зробились.
А не всі ще вівці ходять без рогів,
тож колись для чогось роги ті пробилась.

.....
Я вірю – казка не обман.

Але чи легше, діду, вам,
чи легше, діду, стало вам,
що став царем простий Іван?
Чи легше, дуду, вам хоч трохи?

.....
Я ступив нестримно, як зухвалість
від образ дитячих до болінь.

То не просто книга відкривалась,
а країна прагнень і борінь.

І коли я рушив у незнане,
мушу знати, рушив звідкіля.

Є така країна Франкіана,
що не здасться меншою здаля.

Жовкне сонце... Не журились, кохана,
що береться осінню чоло,
є така країна Франкіана,
де зів'яле листя ожило.

Підвелось під грубими ногами,
і листочок кожен, ніби птах,
полетів над синіми снігами,
несучи кохання по світах.

Друже мій,

і в тебе давня рана
розболілась – осінь на порі...

Є така країна Франкіана,
де весь вік гримлять каменярі.

Поробили молоти залізні,
раз навколо скелі кам'яні,
і вдихнули хмари лиховісні,
щоб із грому викресати дні.

Люди, люди, щастя – не омана,
не омана навіть ваші сни.

Є така країна Франкіана,
де з весни ждуть іншої весни.

Там не тоне віра у багноці,
там проходить чистою душою
крізь болото свинських конституцій,
крізь іржаві промені гроша.

Браття, браття, правда невблаганна,
для добра не досить доброти.

Є така країна Франкіана,
де не роблять кроку без мети.

В тій країні і мерців оплакують,
повернувшись до життя лицем,
там чесніше гавкати собакою,
ніж мовчати древнім мудрецем.

Там людина кожна незамінна,
там красу шукають під вінком...

Є така країна Україна,
де живуть Шевченко і Франко.

Рідний край...

Одним – надгробний камінь,

іншим – осокови, ясени,

іншим тим, які стають батьками,

не забувши, що вони – сини.

Як заворожений, слухав колись ці та інші
глибокі рядки і я...

Під час навчання на четвертому курсі
філологічного факультету Дрогобицького
університету батько порадив замислитися над
темою майбутнього дипломного дослідження. Я
тоді більше захоплювався вісниківством, щойно
побачила світ моя перша монографія “Олег
Ольжич – герольд нескореного покоління” (1996),
тож думав взяти щось нове із багатющої
вісниківської спадщини. Але батько порадив
звернути увагу на, на жаль, мало досліджену
творчість закарпатського поета-шістдесятника,
багато в чому суголосного письменника-
націоналіста міжвоєнної доби. Причому зробити
це серйозно, із перспективою майбутніх
поглиблених студій, враховуючи, що
шістдесятництво на той час теж було майже не
освоєним літературним материком. Я поміркував,
пригадав часто чуті цитати, і погодився. Із цього
часу розпочалась моя Скунціана.

Виявилась цікава річ. Із дуже багатьма
шістдесятниками та дисидентами батько був
особисто знайомий, із деякими (як-от із Зеновієм
Красівським чи Іваном Гнатюком) близько
дружив, а от із улюбленим Петром Скунцем – не
склалося. У зв'язку із написанням мною
дипломного дослідження виникла чудова нагода
особистого знайомства. Пізнати живого автора та
його малу батьківщину – ця герменевтична
аксіома стимулювала хвилюючу пригоду. Через
спільних львівських друзів (здається, ключову
роль тут відіграв інший батьків друг – блискучий
скулцезнавець і відомий літературний критик
професор Тарас Салига) ми отримали
ужгородський телефон поета (про мобільні тоді
ніхто й не чув), домовились про зустріч і ранньою
осінню 1996 року вирушили машиною на сонячне

Закарпаття утрьох: батько, я та двоюрідний брат Андрій Вілнора, що навчався зі мною в одній групі.

Знайомство відбулося в обласному видавництві “Карпати”, де на той час працював письменник. Зустріч тривала декілька годин за щедрим столом. Батько і Скунець читали поетові твори і не могли наговоритися. Здавалося, двоє братів зустрілися після довгої розлуки. Усі інші більше мовчали і захоплено спостерігали за діалогом, у якому було все: вірші, тости, спогади, політична аналітика, згадки про спільних знайомих... З того часу розпочалася наша, – а головне, їхня! – дружба. Домовились також про мою вже власне літературознавчу зустріч з поетом, щоб напрацьовувати матеріали для майбутнього дослідження.

Зустріч ця, що через різні причини постійно відкладалася, все ж відбулася перед самим Новим роком, 29 грудня. У високій, на п'ятому поверсі, ужгородській квартирі (на проспекті Свободи) я отримав можливість взяти в письменника і записати на диктофон багатогодинне інтерв'ю, отримати безцінні для мене матеріали (передусім ранні збірки, деякі статті, метакритичні студії тощо), познайомитись із сім'єю поета – дружиною Оленою, сином Миколою, донькою Наталею. Попри всю гостинність та товариськість, що панували під час нашої розмови, все ж вловив певний сумнів з боку доброзичливих господарів у можливості здійснення мною такого складного завдання, як написання літературного портрета П. Скунця. І цей сумнів цілком можна зрозуміти та виправдати: не раз уже про письменника збиралися написати, і то не “пацани”, а старші, поважніші люди. З ними теж відбувались розмови, їм теж передавались із домашнього архіву важливі матеріали, від них теж сподівалися почути слово правди (поет не хотів лакувальної похвальби, а посутнього, вдумливого слова про свою творчість). Однак слово це так і не було сказане... А тут з'являється ще один двадцятидворічний ентузіаст-дослідник. Чи не зникне і він? Тому й присвята на подарованій у той день першій шістдесятницькій збірці “Полюси Землі” (1964) вібрує прихованим неспокоєм: “Петрові Іванишину – дай Бог бути нам на одному полюсі”.

Процес написання книжки про життя і творчість припав на січень-травень 1997 року. Уривок з неї був успішно захищений як дипломна робота. Водночас, своє захоплення творчістю автора я не зміг приховати від студентського товариства, тож мої друзі, майбутня дружина Мирослава, її подруги і навіть деякі викладачі зачитувались Скунцем, позичали його збірки, переписували улюблені вірші – інтимні, політичні, філософські – та вчили їх на пам'ять. Щоправда, окремим друкованим виданням літературний портрет, через типові тогочасні й сучасні для української книжки фінансові труднощі, зміг

з'явитися у видавничій фірмі “Відродження” лише через два роки, у 1999-му. Передмову до нього люб'язно погодився написати професор Тарас Салига, назвавши її, як завжди, у своєму стилі: мудро та дотепно – “Про наймолодшого із наймолодших (або: “Дев'ятдесятник” про “шістдесятника”)). Чи не найважливішим у тій передмові для мене було одне спостереження вченого: “Використовуючи спогади самого поета і його друзів, Петро Іванишин белетризує виклад біографії настільки, що читаєш її неначе художню повість про нелегке й напружене творче життя, поступове ідейне прозріння і постійний внутрішній протест талановитої людини за часів радянського тоталітаризму. Старші за віком читачі, безперечно, впізнаватимуть свою епоху, в яку молодому автору вдалося «вжитися» і штрих за штрихом досить правдоподібно її відтворити”.

Однак хвилювало питання, як поставиться до книжки, де простежувався його складний еволюційний шлях від сповідувача імперського комуно-російського патріотизму – через націонал-комунізм шістдесятництва – до адепта шевченківської національної ідеї, сам письменник? Побоювання виявились марними. Петро Скунець і рукописом портрета, і, згодом (через два роки), монографією був цілком задоволений. Отримав частину тиражу книжки він активно дарував передусім інтелігенції та студіюючій молоді рідного Закарпаття. Власне, чимало добрих слів чув на свою адресу за цю одну з перших монографій 1990-х про шістдесятників від різних людей, однак похвала з боку П. Скунця була і досі залишається для мене найбільш значущою.

У нас із письменником налагоджуються міцні дружні стосунки. Здається, уже ні в кого не виникає сумнівів, що ми з ним перебуваємо таки “на одному полюсі”. Одну із збірок того часу – “Колись я був на світі Травнем” (2000) – П. Скунець, неперевершений майстер експромтів, підписав так: “Петрові Іванишину –

Я ще сяйну, я ще колись сяйну

у чорнім небі вашої печалі.

Але пройдем і ті незнані нетрі

І вернемось до України, Петре!”.

Паралельно відбувався ще один процес – зглиблення фахового рівня пізнання творчості митця. Восени 1997 року я успішно вступив до аспірантури при кафедрі української літератури Дрогобицького університету. Постає проблема вибору теми майбутнього кандидатського дослідження. Батько, попри скепсис деяких кафедралів (мовляв, що тут можна ще досліджувати, якщо вже написано цілу книжку?), запропонував мені продовжити студіювання поезії Петра Скунця. Але який ракурс, які методологічні орієнтири обрати?

Допомога, і це не востаннє в моєму житті, знову прийшла від професора Тараса Салиги. Саме до нього ми поїхали з батьком на консультацію. Професор зрозумів моє бажання продовжити вивчення поезії Петра Скунця, схвально відгукнувся про відмову захистити як кандидатську вже написаний літературний портрет чи монографію про О. Ольжича, і, поміркувавши, запропонував чотири дисертабельні теми можливого дослідження. Одна з цих тем – “Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя)”, що виаскрավлювала герменевтико-психологічний ракурс національної емпатії, – лягла в основу і кандидатської студії, успішно захищеної 20 грудня 2000-го року у Львівському університеті, і в доопрацьовану на її основі однойменну монографію, що побачила світ у 2003-му. У рукописі монографії, з котрим він був ознайомлений перше, ніж той обговорювався на кафедральному попередньому захисті, Петро Скунець виявив, за його словами, чимало важливих для себе речей. Серед найголовніших він назвав теоретичну інтерпретацію, що пояснювала механізм утворення національної самобутності ліричного героя, та введення його творчості в широкий методологічний та літературний контексти. Отож, на захист я йшов упевнено, натхненний високою оцінкою з боку, якщо так можна висловитись, предмета свого дослідження.

На жаль, часті хвороби батька, вступ у докторантуру Інституту літератури НАН України у 2003-му, побутові клопоти, що супроводжують життя кожного сімейного чоловіка з трьома дітьми, неприємності на роботі, викликані відстоюванням принципової наукової та світоглядної позиції, – усе це перешкоджало систематичному спілкуванню із поетом. Воно було, однак не таким частим, як перед тим, як нам усім трьом – батькові, мені та П. Скунцеві – цього б хотілося. Хоча ми знали про всі тогочасні успіхи (наприклад, вихід нових книг) та проблеми письменника, пов’язані із погіршенням здоров’я. Добре пам’ятаю останню нашу телефонну розмову ранньою весною (здається, таки у березні) 2007-го. Говорили про можливість майбутнього нашого приїзду, про нові книжки один одного, про успішний захист мною 22 лютого докторської дисертації, про деякі клопоти, пов’язані із цим захистом. Зокрема, прикро вразив і нас, і поета донос на ім’я міністра світи, голови ВАКУ, директора Інституту літератури та голови львівської спецради із захистів, підписаний не

лише сумно відомими лібералістичними діями космополітичної орієнтації – від цих апологетів “високих стандартів західної науки” (Г. Грабовича, Я. Грицака, Т. Гундорової та ін.) цього й варто було сподіватися, – але й академіком Іваном Дзюбою... Подиву Петра Скунця стосовно вчинку свого давнього друга-шістдесятника не було меж...

Петро Скунець до свого шістдесяти’ятилітнього ювілею не дожив буквально дві декади. Це був страшний моральний удар. Отримавши сумну вістку, ми з батьком вирушили до Ужгорода на похорон. Над труною поета в місцевому осередку Спільки письменників я говорив щось про самобутнього автора, який завжди асоціюватиметься зі своїм активним, національно зорієнтованим ліричним героєм, що ступив у поезію, життя, національну культуру “нестримно, як зухвалість”... А вже 8 травня ми ховали батька... Їхнє побратимство, думаю, продовжується і на тому світі. А їхня життєва позиція, національні ідеали та мудре слово житимуть між нами, доки залишатимемось українцями. Для мене особисто дуже важливими

були й залишаються рядки із присвяти 29 червня 2003 року, написаної у книзі вибраного “Один” (2000), рядки цілком у дусі вісниківської філософії трагічного оптимізму: “Петрові Іванишину –

Сього безукраїнства кілометри,
де ми і без двора і без кола,
ми все одно подужаємо, Петре,
адже Петро – то камінь, то скала”.

Спогади про земне буття Петра Скунця мають початок та кінець. Не має кінця тільки перебування у сьйві його поезії, що завжди перетворюватиме юрбу на народ, безвольного раба на вільну особистість, читачів-маргіналів на читачів-українців. Добре, що ми маємо можливість здійснювати духовне сходження на цю націотворчу літературну скелю – жити і замислюватись над томом Скунця.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Іванишин Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: нова та новітня українська література, теорія літератури, герменевтика, національно-екзистенціальна методологія інтерпретації, націософія, культурологія.

УДК 82 – 311.6

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИЧНА ОЗНАКА
ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

Ольга АЛЕКСЕЄНКО (Кіровоград)

У статті досліджуються головні складники художнього світу історичних творів, їх взаємодія. Проаналізовано існуючі визначення категорії «художній світ» твору. Визначено, чому категорія «художній світ» є важливою для історичного твору. Аргументовано положення, що художній світ твору є одним із засобів естетичного впливу на читача. Розглядається структурованість категорії «художній світ». Художній світ твору є закінченою й укладеною в певні рамки образною системою. Так як ця система живе за своїми, властивими тільки їй законами, принципами, має свій простір, час, психологію, мораль, соціальне і матеріальне середовище, то всі вони є значущими категоріями при аналізі твору. Лише комплексне дослідження всіх аспектів дає повну картину, створеного письменником світу.

Розглядається художній світ історичного оповідання Юрія Косача «Вечір у Розумовського». Досліджується засоби, котрі творять у реципієнта ілюзію присутності в зображуваному у творі художньому світі.

Ключові слова: художній світ, ілюзія присутності, художня інформативність, історична проза, хронотоп, візуалізація, змістоформа.

Останнім часом у літературознавстві широко використовують поняття «художній світ», «світ письменника», «художня дійсність», «друга реальність» про що свідчать назви багатьох праць, присвячених вивченню як окремих творів, так і творчості окремих письменників в цілому (Барабаш С. «Художній світ Ліни Костенко в історіософській проекції» [1], Марко В. П. «Художній світ Михайла Стельмаха» [10], Руснак І. «Художній світ прози письменників-вісниківців» [13], Черкаський В. М. «Художній світ Панаса Мирного» [16]).

Над розробкою поняття «художній світ» працювали: Бахтін М. («Форми часу і хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики») [2]; Гіршман М. («Теорія художньої цілісності»)[3]; Клочек Г. («Художній світ» як категоріальне поняття) [4]; Ліхачов Д. («Внутрішній світ художнього твору») [6]; Лотман Ю. («Структура художнього тексту») [9]; Пахаренко В. І, Малигіна Л. М «Художній світ письменника: особистісний, текстуальний та культурний контексти» [11]; Успенський Б. («Поетика композиції») [14]; Халізев В. («Художній світ письменника та побутова культура(на матеріалі творів Н. С. Лескова)») [15] та інші відомі теоретики. Ми назвали лише кілька назв книг і статей. Але в літературознавчій науці поняття «світ письменника», «світ твору», «світ романтизму» і т. д. зустрічаються дуже часто.

У словниках літературознавчих термінів та в літературних енциклопедіях, виданих кілька десятиліть тому, це поняття навіть не згадується. Однак термін «художній світ» уже коментується в популярному «Літературознавчому словнику-довіднику» [8]. У «Літературознавчій енциклопедії» [7] дається визначення терміну «художня дійсність». Це свідчить про процес онауковлення цих термінів.

Точного визначення терміна сьогодні немає, йому притаманні нечіткість і метафоричний характер, але усі, хто досліджує дане поняття, підкреслюють такі важливі риси його змісту, як

внутрішня єдність, цілісність, самототожність, активний візуальний компонент.

Важливо зазначити, що художній світ відтворює (моделює) реальні життєві явища й процеси, а також наявні між ними зв'язки та взаємини не з фотографічною точністю, а вибірково. Тож можна стверджувати, що художній світ, створений в літературному творі, – це «модель універсуму», «своєрідний всесвіт у мініатюрі» [13, с. 90].

Проблема застосування категорії «художній світ» у сучасному літературознавстві полягає в нечіткості, розмитості основних критеріїв, неоднозначності та мінливості внутрішнього змісту. «Поряд з поняттям «художній світ», – зазначає Ірина Руснак, – використовують низку інших: «внутрішній світ твору», «ідейно-художній зміст твору», «поетична реальність», що свідчить про намагання філологів більш точно визначити специфіку художнього твору і предмет літературознавчого аналізу» [13, с. 6].

Системно до вивчення художнього світу як категоріального поняття підійшов Григорій Клочек. У контексті з'ясування особливостей художнього світу історичної прози підходи літературознавця є методологічно оптимальними і такими, що дають можливість уточнити компоненти твору та простежити особливості його поетики.

Г. Клочек розглядає художній світ літературного твору як складник його поетики. Ця теза потребує уточнення, особливо враховуючи типологічні особливості художнього світу історичного твору. Письменник вибудовує **свій** світ художнього твору, населяє його **своїми** людьми і т. д. Процес відбору – процес творення форми літературного твору. Тому можна говорити про художній світ і як **змістоформу історичного твору**. Усі змістоформальні прийоми є прийомами впливу на реципієнта, значить вони належать до сфери поетики.

Важливим засобом відтворення давніх епох стає художнє моделювання художнього світу як

прототипу світу історичного. **Актуальність** даного дослідження полягає в тому, що змістоформи історичного роману – це його художній світ. Кожний літературний жанр, навіть найменший, скажімо, хоку, має свій художній, або, за Д. Ліхачовим, внутрішній світ, та все ж для історичного роману він особливо важливий, бо його творення – це не що інше, як зосереджено-сконцентроване намагання виокремити певний фрагмент з минулого часу, максимально конкретизувати його в часі і просторі, наповнити предметами, населити людьми. **Завданням** цієї розвідки буде з'ясувати специфіку художнього світу як визначальної характеристичної ознаки історичної прози.

Історичний твір моделює, відтворює ту реальність, яка вже проминула. Зрозуміло, що письменник не може відтворити ту реальність з абсолютною точністю. Треба сказати, що талант письменника, який пише історичні твори, має свої особливості, а саме – багату уяву, здатну відтворити минуле. Звичайно ж ця уява має базуватися на знанні історичних реалій відтворюваної епохи, тогочасного побуту і т. д. Завдання історичного романіста полягає в тому, щоб «ввести» читача у світ художнього твору. Потрібно взяти до уваги, що чим талановитіший письменник, тим він і яскравіший, сповнений певними смислами, світ відтворює. Це від таланту залежить, від особливого історичного чуття письменника, його уяви.

Аналіз літературознавчої інтерпретації Г. Клочека категорії «художній світ» відкриває можливість, вдаючись до методики повільного читання, з'ясувати особливості моделювання художнього світу в історичній прозі, методологічно окреслюючи категорію художнього світу як характеристичну ознаку творів.

Світ художнього твору – результат активного відтворення минулої дійсності. Письменник відображає тільки окремі явища минулої дійсності, умовно розширює чи скорочує їх, надає їм особливого забарвлення, специфічної експресії, створюючи власну замкнену систему, якій притаманні певні закономірності.

Художній світ підпорядковується особливій логіці й живе за власними законами. Він є продуктом інтенції митця, його своєрідність визначається особливостями художнього мислення автора, його світобаченням (світорозумінням, світосприйманням); а також – це феномен, наявний у свідомості реципієнта, сформований там у процесі сприймання твору.

Зрозуміло, що художній світ має свій часопростір. Д. Ліхачов час і простір визначив як його найважливіші параметри: «У своєму творі письменник формує певний простір, у якому відбувається дія. Цей простір може бути великим, охоплювати низку країн (у романі подорожей) або

навіть виходить за межі земної планети (у романах фантастичних), але він може й звужуватися до тісних меж однієї кімнати (...). Письменник у своєму творі формує час, у якому відбувається дія твору. Твір може охоплювати століття або тільки години. Час у творі може йти швидко або повільно, з перервами або без перерв, інтенсивно наповнюватися подіями або протікати повільно і залишатися «пустим», мало заселеним подіями» [6, с. 76].

Однією з найсуттєвіших характеристик художнього світу є ступінь та особливості візуалізації, його естетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі. Важливим складником візуалізації художнього світу є предметність. Г. Клочек пише, що «міметичний спосіб художнього відображення дійсності передбачає наявність у внутрішньому світі художнього твору предметності – тих видимих матеріальних речей, що відібрані письменником з навколишньої дійсності і залучені в «другу реальність», тобто у внутрішній світ літературного твору» [3, с. 88]. Предмет, як складник внутрішнього світу твору, працює на «кінцевий результат» і наділений художньою енергетикою.

Художній світ твору, на думку Г. Клочека, є дуже значним фактором естетичного впливу на читача. «Письменник багато працює над тим, щоб його твір вплинув на читача, щоб він, читач, «вийшов» із художнього твору пройнятий його атмосферою, вражений його світом» [3, с. 263]. Важливою особливістю високохудожнього твору, на думку Г. Клочека, є те, «що враження, які йдуть від його внутрішнього світу, є, умовно кажучи, розумними – вони містять у собі не завжди достатньо виразні, немовби завуальовані смисли, розгадка яких потребує серйозної роботи розуму й серця» [3, с. 263].

З естетичним впливом твору на читача міцно пов'язана категорія «ілюзія присутності», завдяки їй у читача виникає відчуття, що він «потрапляє» у той світ, а це можливо лише тоді, коли маємо справу із майстерним автором, який зміг створити такий предметний світ, такий реалістичний часопростір відтворити, що здається ніби ми самі побували в тому світі. Таким чином відбувається своєрідна депортація читача у створений автором світ.

Дослідження закономірностей, побудови і змісту художнього часу й простору має неабияке значення для проникнення в архітектуру романів історичної тематики. Композиційна структура твору як певної художньої дійсності має просторово-часові рамки, які забезпечують її цілісно-органічну схему смислових зв'язків.

Висловлені тези щодо структури художнього світу історичної прози проілюструємо на прикладі творів Юрія Косача – одного з найталановитіших

українських письменників історичної тематики, який в історичному плані художньо відтворював два художні світи – Європейський світ та Український світ. Це єдиний письменник, котрий спромігся на такий широкий топос – український і європейський. І кожний з них набув глибокого художнього засвоєння. Майже в кожному історичному творі видатного українського романиста ми можемо побачити ці два світи, однак автор не відокремлює Україну від Європи. У романі «Володарка Понтиди» перед нами постає Україна та Західна Європа XVIII ст. Автор зображує не лише українські міста, а й міста Франції, Німеччини, Італії. Для зображення такого широкого топосу Ю. Косач використовує мотив дороги. У творі дія відбувається протягом 1774 року, але іноді здається, що така насиченість подій виходить за межі часових рамок, адже перед читачем постає низка пригод та шукань головного героя, які, здавалося б, могли зайняти кілька років, а не місяців, як це показано в творі. Така часова «спресованість» підвищує інформаційну насиченість художнього світу.

Час у художньому світі відрізняється швидкістю свого протікання залежно від сюжетно-композиційної побудови твору. Способи «уповільнення» чи «пришвидшення» часу теж, залежно від творчого задуму, можуть бути різними. Засоби кіномови в романі Ю. Косача «Володарка Понтиди», які автор використав для передачі психологічного стану головного героя також слугують для «пришвидшення» часу. Юрій Шерех одним із перших помітив плідне використання цих прийомів Ю. Косачем: «Застосовані вже в «Ноктюрн b-moll», а особливо ощадно і доцільно в «Дні гніву» засоби кінових «напливів», швидкого переміщення плянів і монтажу їх, перескоків дії, ефектів прожекторного, так би мовити, освітлення, дають змогу динамічно вихоплювати то одну, то другу частину цілоти, створюючи враження швидкого руху...» [17, с. 43].

Детальніше зупинимось на оповіданні «Вечір у Розумовського». Внутрішній художній світ твору відображає найсуттєвіші моменти соціально-політичного та духовного життя Європи початку XIX ст. Відображає, звичайно, образно. Перебуваючи в цьому світі, ми проймаємось атмосферою того часу. Наше враження після знайомства з твором подібне до вражень людини, яка з допомогою «машини часу» побувала в Європі початку XIX ст. Наші відчуття живі, емоційні, нам здається, що ми побачили все, що хотіли побачити. І навіть не підозрюємо, що наше знайомство з тією історичною епохою скеровувалось автором оповідання – із безлічі можливих персонажів, фактів, деталей він вибрав тільки ті, що у своїй сукупності давали можливість утворити найбільш точне уявлення про тогочасну

епоху. Юрій Косач майстерно зобразив тогочасну Європу: клімат, людей, побутовий антураж, що дозволило читачам «побувати» в минулому, «побачити» все на власні очі.

Письменник вибрав історичні факти – страту принца Люї Антуана Анрі д'Ангієна, представника королівського дому Бурбонів Луї та зустріч Андрія Розумовського із видатним німецьким композитором Людвігом Бетховеном, і навколо них сконцентрував основну оповідь. Страта, яка відбулася в Еттенгаймі, була однією з найважливіших політичних подій тогочасного суспільства, від неї залежала подальша доля держав. Тому більшість розмов, які відбуваються у творі, «обертаються» навколо цієї події. Дія у творі відбувається протягом одного вечора в салоні дипломата Андрія Розумовського – сина останнього гетьмана України Кирила Розумовського.

Тут постає одна з провідних тем творчості Ю. Косача – входження України, українців у європейський світ. «Одна з улюблених тем Косачевої творчості, – пише Ю. Шевельов, – зустріч України з Європою. Письменник старанно вибирає скупі історичні згадки про перебування представників українського культурного й політичного світу в Європі й, розцвітивши їх своєю творчою фантазією, показує на їхньому тлі психологічні збіжності, контрасти й конфлікти цих двох таких близьких і таких неоднакових світів. А з другого боку – представники Європи на Україні знов у різні часи – від доби Хмельницького (...) до нашої сучасності (...)» [17, с. 169]. «Працюючи над своїми історичними оповіданнями чи ширшими епічними полотнами, – зазначають Ростислав Радишевський та Григорій Семенюк, – Косач висиджував у зарубіжних архівах і бібліотеках, радився з українськими істориками, прискіпливо вивчав недоступні для більшості «материкових» українських авторів документи. Через те й історична тематика його творів значно відрізнялась від відомої на той час української історичної прози: зображував нетрадиційні для нашої прози й маловідомі події й постаті, яких автор уміло вводив у європейський і світовий контекст, спростовуючи розуміння української прози як замкнутої в козацькому й спільнослов'янському минулому» [12, с. 20].

Простір у творі звучується спочатку до одного міста Відня, далі – до одного будинку. Ця звуженість простору дає можливість максимально уповільнити час, наблизити його до реального перебігу часу. Це дозволяє уважніше придивитися до обстановки, до предметності, деталізованіше показати образи персонажів і т. д.

Автор з перших рядків твору «переносить» читача у Відень початку XIX століття: «Провесна року, що почався у Відні під знаком Керубінієвих «Анакреонтів», кепських паперових грошей і

урядових богослужб за спокій душ короля Людовика й Марії Антуанети, була мжичиста й вітряна. Криги на Дунаю давно пішли, у парках Шенбруну й садах Монтекукулів несміливо показалися зелені бруньки, а проте чорногузи, вірні своєму святому Йосифу, мерзли на луках за Пратером. Берлінський гість, винахідник Яків Деген, мусив відложити свої покази летючих бальонів з уваги на негіддя, про що оповіщали «Тижневі надзвичайні і звичайні вісті» разом із згадкою про нову оперу абата Фоглера «Somagi», написану нарочито для бургтеатру, та про наділення орденом Золотого Руна графа Стадіона. Модні чепуруни боялися вдягати на мжичку останню паризьку новинку, презентовану Лікургом кафе Фраскагі Тієррі, – високі капелюхи, звані циліндрами» [5, с. 137].

Письменник відразу «занурює» читача у тогочасний простір, детально описуючи місто у весняну негоду та вказуючи, ніби мимохідь, інтереси й проблеми, головні питання, які цікавили тогочасне суспільство. Автор навіть вказує на останні модні новинки. Це історичні деталі, ми, читачі, про них не знаємо, але автор так їх зображує, ніби вони реальні. Завдяки засобам деталізації створюється «ілюзія присутності», створюється враження достовірності давньої епохи.

Автор після того як ввів читача в образ Відня, починає розробляти образ Бетховена, але спочатку не називаючи його, що свідчить про те, що для автора важливо було спочатку познайомити нас із психологічним портретом даної людини, вказати на її винятковість: «по Ліндштрассе вгору йшов непоказний чоловік. Непоказний, бо темний, трохи зношений сурдут і капелюх, злегка насунений на голову, нічим не вирізняли його в юрбі (...)» [5, с. 137]. Від загальної маси людей він все-таки відрізнявся якимось внутрішнім, власним світом і «презирливо оминав їх (віденських галіїв – О. А.), а коли йому надокучило штовхатися в натовпі, перейшов на другий бік, де не було так глітно» [5, с. 138]. За допомогою монологу самого героя, Ю. Косач показує нам ставлення його до оточуючої маси людей, чим підкреслюючи його інакшість, дивність: «...Дурниці, страшні дурниці... глупе місто... темні люди... фабриканти цукрової води...» [5, с. 138]. Для письменника було важливим показати не лише ставлення героя до юрби, а й юрби до героя. Для цього Ю. Косач вводить образ крамаря і уже з його точки зору дає наступні мазки до психологічної характеристики героя: «Пан у темному сурдуді, з жовтими гудзиками справді був предивний. Рожева косинка, недбало зав'язана, закривала комір сорочки. Оксамитний сурдут брунатного кольору був скроєний достоту зле, трохи завузький, як на кремезну, похилу постать його власника. «Який злющий пан», – подумав крамар.

В обличчі крилося щось зв'язане, потворне, але притягаюче. Було й добре й жаске.

Лев, справжній лев. Широкий приплащений ніс, різкі уста, зморшки на підборідді, важкі щелепи, щоки, зриті віспою. Бронзова левова паща, сердита й розлючена левова голова. Крамар не бачив ніколи такої дивної людини» [5, с. 139]. Ми бачимо, що поступово автор ввів до психологічного зображення людини портретні деталі, щоб читач міг «побачити» героя. Цей портрет домальовується щоразу новими мазками, образ героя моделюється завдяки динамічній портретній характеристиці, то розлогій, то лапідарній, але виразній: «... очі панові блискали, якби ними стугоніло сто грізних ночей» [5, с. 140].

І лише коли читач повністю «побачив» героя, його зовнішність, коли в читача склалося власне до нього відношення, письменник називає його. Цей прийом є дуже важливим для зображення образу головного героя. За допомогою даних прийомів розкривається перед читачами одна з провідних тем твору – самореалізації творчої особистості, особистість та юрба. Бетховен – творець особливої творчої потужності, якого не змогли зрозуміти його співвітчизники.

«Провівши» читача віденськими вулицями, «показавши» місто, тобто «зануривши» його в атмосферу початку XIX століття, Ю. Косач приводить його до основного місця розвитку подій – палацу Андрія Розумовського. Конкретне зображення будинку, карет, які під'їжджають, як пропускають перехожого і т. д. Усе це прийоми візуалізації. Письменник створює візуальний образ міста, погоди, візуалізує людей, говорячи про їхній одяг, поведінку, зовнішність і т. д. Це візуалізація конкретики. Таким чином, Ю. Косач «вводить» нас у внутрішній світ твору, він змушує нас «жити» в тому внутрішньому світі.

Створюючи образ салону А. Розумовського письменник відразу повідомляє нам актуальні новини тогочасного суспільства, які хвилюють і непокоять усіх: «Подія в Еттенгаймі (арешт принца Люї Антуана Анрі д'Ангієна – О. А.) докучила не тільки хлопам, жидам і кур'єрам, вона передовсім міцно псувала настрої графу й амбасадорові Андрею Кириловичеві Розумовському». Цим самим автор «вводить» читача в життя тогочасного суспільства, створюючи при цьому своєрідну «магію присутності».

Розумовського читач застає на робочому місці за написанням реляції «вже не Чарторийському, а імператору Олександрові» [5, с. 143]. Цим самим автор підкреслює важливість Андрія Кириловича як дипломата і посла Росії в Австрії. Адже не випадково послом від Російської імперії став саме українець.

Для підтвердження цього Юрій Косач вводить образ кавалера Поццо ді Борго «завжди чемного,

елегантного молодика з тихим улесливим голосом і очима змії» [5, с. 145], у розмові з яким яскраво демонструються дипломатичні вміння Розумовського.

Залишившись сам в кабінеті, граф поринає у спогади: «сумерки – його улюблена пора (...). Давніше, коли ще граф грав на скрипці, це була година імпровазіцій, година натхнення...» [5, с. 149]. Роздумує про своє минуле життя: «Всі дні були одним полум'яним фаєрверком, безжурними іграшками з долею. Син чабана із глухих Лемешів, а потім, за химерною примхою долі, за казковою витівкою життя, – гетьмана всієї України, пропавив свій слід по Європі від краю до краю, блиснув по дворах і столицях найзнаменитіших династій, важив не раз у руці долі народів і держав, знав усі секрети коронованих віталень і спалень, зривав посміхи найкращих жінок Європи, що про них і марити не могли славетніші й родовитіші від нього... – достоту, чудні й чудесні, але завжди невідомі, бувають шляхи людські...» [5, с. 149].

Думки перенесли Розумовського на Україну: «От де вона, сьогоднішня, «l'heure de la reverie». Це ж справжня ностальгія, вперше по стількох роках, – коли батьківщиною були Неаполь, Венеція, Відень... Вперше забавляло побачити хоч на мить те Богом дане, зап'яте імлами, співними вітрами обвіяне старе, козацьке Задесення...» [5, с. 150]. Задумавшись, граф починає співати українську пісню, яку і почув Л. Бетховен, непомітно зайшовши до кабінету. «Це іграшки, маестро, патріотичний сантимент... Це одна з пісень моєї співучої батьківщини. Вона така багата на них...» [5, с. 151] – пояснив А. Розумовський. Ю. Косач зображує Розумовського як високорозвинену інтелектуальну особистість, видатного політичного діяча, а головне як патріота своєї батьківщини, який добре знає історію та культуру рідного народу і, перебуваючи на чужині, сумує за рідним краєм. Щирий сум, ностальгія за Вітчизною надає образу Розумовського драматичного відтінку, робить цю постать художньо переконливою.

Важливе місце у творі займає пряма мова героїв, зокрема діалоги Бетговена й Розумовського. Саме в ній розкриваються думки, судження героїв, їхнє ставлення до музики, мистецтва, політичного устрою тощо. Діалоги виконують подвійну роль – вони виступають і як засоби індивідуалізації створених автором образів, і як частина «змістоформи», оскільки створюють ілюзію перебування читача у світі того часу. За допомогою діалогів час ніби «зупиняється», уповільнюється, наближається до реального. Це дає змогу психологізувати образи та більш аналітично показати минулі реалії: «Амбасадорова година мрії минула. Він знову став сухий і крижаний, застібнутий у собі. Проте обіцяв

переписати цю пісню. Бетговен сів на канапу й поклав короткі руки з притупленими пальцями на коліна. Чуприна à la Titus', як густа скуйовджена грива спала на чоло, що його слушно назвав хтось античним храмом. Воно було клясичне своїми простими й шляхетними лініями. Хмуре обличчя прояснювалося тільки частинно, мов гірський ланцюг, осяяний раптом сонцем, що простромило промінням темні хмари. Бетговен з кожним днем ставав усе похмурніший. Від побуту в Гайлігенштадті не щезала важка скиба зморщок край уст, а клапті бавовни, заткнені в вуха, виставали щораз більше. Проте він ще не був зовсім глухий. Зате граф амбасадор яснів. В модній паризькій краваті горів діамант. Діаманти горіли у зірках на грудях. Сніговий жабот відтіняла блакитна кавалерія й шиття каптана палало золотими пелюстками. Проти своїх п'ятдесятьох років виглядав молодо. Дзеркало відбивало його срібну перуку (...), блідаве, холодне лице» [5, с. 151–152]. Візуалізація деталей відіграє важливу роль у створенні «магії присутності». Завдяки деталям створюється враження ніби читач теж «перебуває» у віденському будинку А. Розумовського. Ми «бачимо» і самого графа, і те як він рухається, як він говорить з людьми. Вміння візуалізувати предмети, людей, їхні рухи і т. д. – це основний метод творення «ілюзії присутності».

А. Розумовський розповідав Л. Бетховену про Україну, про козаків. Час у творі насичений спогадами та роздумами, що робить його змістовнішим.

Видатний композитор у розмовах з Розумовським відстоює революційну суть та істинну, благородну силу музики: «Наш час вимагає таких творів, що належали б могутнім душам. Тільки вони затаврують злих, жалюгідних людей, зайнятих тільки власними, дрібними, підленькими справами. (...) На музику дивляться, як на осолоджування, а музика це – пасія... Невблаганна, нещадна... Боротьба двох початків на наших очах. (...) Сталева форма – вогненний зміст...» [5, с. 153].

У цьому контексті виокремлюється проблема – Бетховен і українська культура, українська пісня: «Бетховену подобалася їх мелянхолійна сумовитість, сполучена з дивною степовою одчайдушністю» [5, с. 154].

У розкритті суті образу Розумовського важливу роль відіграє реакція графа на репліку видатного композитора: «Мене дивує (...), як ви, ексцеленціє, будучи патріотом своєї країни, працюєте для імперії, що позбавила волі вашу батьківщину?..» [5, с. 152]. Не зраджуючи свого дипломатичного хисту, А. Розумовський так відповідає на закид Бетговена, що той робить несподіваний висновок: мовляв, граф із середини

розвалює основи Російської імперії, як біблійний Самсон храм філістимлян.

Поки господар спілкувався з видатним композитором, гості уже зібралися: «Сальон графа справді був сьогодні барвистий і блискучий як ніколи, служив мозкові й серцеві Відня, квітові його надій, гостив найкращих і найзнаменитіших людей часу, був одним із таборів білої, статечної Європи.

І, засипаний зірками, осяяний лентами, господар – син чабана з Лемешів, гетьманич український – тут між графами, князями, дюками, що губили свій родовід у похмурім мороці віків, стояв, неначе добродійний Геній, оракул і пітія» [5, с. 157].

Розумовський, як добрий господар, приділяв увагу всім гостям, але найбільше його цікавив Бетховен: «Ця дивна людина займала його більше від усіх гостей. Йому здавалося, що Бетховен хотів сказати сьогодні більше, ніж сказав. Але, видно, роздумав. О, це не був Моцарт, ані Гайдн, ані Салері, ані Альберте Брехер! З тими почував себе граф вільно, навіть трактував їх згори, легко, сливе, як Кудрявського або Рібоп'єра. Рібоп'єр komponував добрі реляції й записки, вони komponували музику. А всі служили таким, як Граф, так чи інакше, осолоджували їм життя, зміцнювали їх владу і становище. А Бетховен, здавалося, хотів, щоб йому служили. Розумовський часто ловив себе на дивнім почутті рабської няковости перед ним. Не тільки Розумовський – перед Бетговеном няковіли й інші. У Бетговені було щось владне, просте, що, однак, проймало до тремтіння, до жаху» [5, с. 159–160].

Цього вечора Шупанціг грав новий твір композитора: «довгу хвилину після кінця сальон мовчав, немов приголомшений, немов скам'янів, немов не міг збагнути, що вдіяно з ним. (...) Стіни звикли до веселої, свавільної гри, до переливів трохи сумовитих, трохи зальотних. А звуки, які тільки що тут пролунали, були тривожні й ворожі, линули з якогось чужого, таємничого й владного світу, шарпали своєю нестримною, непогамованою пристрастю, своїм потужним, напівстихійним шалом. Так, звуки були з чужого світу. Це достоту відчули присутні. Тому й оплески були глухі й непевні. (...) Навіть більше – вони були ворожі, вони шкодували, що народилися. Бо той, кого оплескувано, був ворог. Це не був укоханий Моцарт, це не був привітний Гайдн, це не був ані мільодійний Гретті, ані такий знайомий легкий і безжурний Керубіні, це був хтось, чия воля і талант покликали отсі, безперечно, страшні звуки, що розсаджували спокій і певність, що сіяли тривогу, нестримно вибухали пророцтвом ще незнамого, ще невідчутого, але вже страшного в своїй молодій, владній потузі нового життя. Ні, це не був їхній. Це був ворог!» [5, с. 162].

Бетховен – геніальний композитор, який був неприйнятий своїми співвітчизниками, його не змогли зрозуміти. І лише Розумовський, який теж захоплювався музикою, зміг до нього наблизитися: «Нова музика, (...) Цілком нова і нам неznана. Це справжня революція. (...) Якщо нас з вами згадають за сто-двісті років наші нащадки, то тільки тому, що ми мали щастя слухати гри самого Бетговена...» [5, с. 163–164].

Обговорення музичного твору було перерване принесеною штафетою, у якій повідомлялось, що «сьогодні вранці на подвір'ю Венсену принца Люї Антуана Анрі д'Ангієна розстріляно за вироком військового суду...» [5, с. 167]. Почувши страшну новину гості «мовчки, притьмом, відходили (...), мов з дому, де був мертв'як, і спішили до своїх домів так, як би й там чекали на них похорони» [5, с. 167].

«Коли Розумовський нарешті зовсім спритомнів і, гнівний сам на себе за свою хвилеву кволість, оглянувся по пустім сальоні, побачив тільки Бетговена, що все ще стояв біля вікна. Лице його стало ясне, як день, змитий бурею, чоло – античний храм, просвітілося дивним блиском, немов одбивало соняшну позолоту, левина грива, буйно спадаючи з чола, видавалася почервоненою полум'яним маревом (...). Йому присвячував Людвик ван Бетховен свою, тільки що народжену, «героїчну симфонію» [5, с. 168].

Розумовський і Бетховен – дві геніально обдаровані особистості, які змогли знайти спільне на тонкій грані музичного мистецтва. Вони належали до різних світів, жили за різними життєвими законами, мали різні принципи і погляди, але музика стала тією платформою, на якій вони змогли порозумітись. Юрій Косач зміг відчутти і передати за допомогою літературних прийомів психологічні особливості цих видатних особистостей, показати їх багатогранність.

Попри всю, на перший погляд, простоту композиції, хронотоп твору наповнений візіями в історичне минуле України та Європи загалом. Час здебільшого хоч і протікає повільно, але візії з минулого переносять в інші місця подій. Таким чином, крім історичних ретроспектив, розширюється і географія повісті, тобто простір. Ілюзія присутності створюється багатьма прийомами: яскравістю і точністю художніх деталей, переданням емоційного стану героїв, зосередженні на певному відрізку часу і простору. Інформаційна насиченість художнього світу робить твір не тільки емнісним в подієвому плані, а й розширює рамки одного вечора до глобальних за значимістю масштабів. Художніми деталями автор змушує повірити читача в правдивість змальованого ним світу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш С. Художній світ Ліни Костенко в історіософській проекції / С. Барабаш / Душа прозріє всесвітом

очей... : Поетичний світ Ліни Костенко : Монографія. – Кіровоград: Поліграф-Терція, 2003, 2004. – С. 5–102.

2. Бахтин М. М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин / Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–235.

3. Гиршман М. М. *Теория художественной целостности / М. М. Гиршман / Литературное произведение: теория и практика анализа: Учеб. пособие.* – М.: Высш. Шк., 1991. – С. 13–92.

4. Клочек Г. «Художній світ» як категорійне поняття / Г. Клочек / *Енергія художнього слова. Збірник статей.* – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – С. 73–101.

5. Косач Ю. *Вечір у Розумовського // Проза про життя інших: тексти, інтерпретації, коментарі / Упорядник В. Агєєва.* – К.: Факт, 2003. – С. 137–168.

6. Лихачев Д. *Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев / Вопросы литературы.* – 1968. – №8. – С. 74–87.

7. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. / [Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів] – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.*

8. *Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.*

9. Лотман Ю. М. *Структура художественного текста / Ю. М. Лотман.* – М.: Искусство, 1970. – 383 с.

10. Марко В. П. *Художній світ Михайла Стельмаха: (До 70-річчя з Дня народження) / В. П. Марко,* – К.: Т-во «Знання» УРСР, 1982. – 46 с.

11. Пахаренко В. І. *Художній світ письменника: особистісний, текстувальний та культурний контексти /*

В. І. Пахаренко, Л. М. Малигіна // *Science and Education a New Dimension: Philology, I(3), Issue: 2013.* – № 13. – С. 113–117.

12. Радішевський Р. *Оновлена Кліо. Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття / Р. Радішевський, Г. Семенюк / Косач Ю. Історичні твори: у 3 кн. Книга 1: Рубікон Хмельницького.* – К.: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2010 – С. 4–57.

13. Руснак І. Є. *Художній світ прози письменників-вісниківів: Монографія / І. Є. Руснак.* – Вінниця: ПП Балюк І.Б., 2011. – 232 с.

14. Успенський Б. А. *Поэтика композиции / Б. А. Успенский.* – СПб, Азбука, 2000. – 348 с.

15. Халізев В. Е. *Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н. С. Лескова) / В. Е. Халізев. / Контекст-1981 [Текст]: литературно-теоретические исследования. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; отв. ред. А. С. Мясников.* – Москва: Наука, 1982. – С. 110–145.

16. Черкаський В. М. *Художній світ Панаса Мирного / В. Черкаський.* – К.: Дніпро, 1989. – 349 с.

17. Шевчук Г. (Юрій Шевельов) *Післямова до «Ноктюрну b-moll» / Проза про життя інших: тексти, інтерпретації, коментарі / [Упорядник В. Агєєва].* – К.: Факт, 2003. – С. 169–172.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Алексєєнко Ольга Іванівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: поетика історичної прози, художній світ.

УДК 821.161.2.09

ПОЕТИКА ПОВІСТІ БОРИСА ХАРЧУКА „ПЛАНЕТНИК”

Олена БУРЯК (Кіровоград)

У статті з'ясовано синкретичну жанрову природу філософської повісті Бориса Харчука „Планетник”, у якій органічно поєднуються ознаки легенди (більша частина твору – розповідь старої жінки про Планетника – представлена як легенда, незвичайні здібності головного героя) й риси притчі (дидактичність ідеї й прямий спосіб її художнього втілення через уроки діда Капуша – алегоричний образ, який уособлює мудрість природи).

Визначено проблематику твору: ключова філософська проблема „сєнс людського життя” пов'язана з проблемою „людина і природа”, через яку й пропонуються шляхи її розв'язання, актуалізуючи ідею необхідності гармонійної взаємодії людини з природою як її особливого творчого елемента.

Висвітлено духовну еволюцію головного героя через переосмислення ним свого призначення на Землі, місця й ролі в природі.

Ключові слова: жанр, легенда, притча, повість, композиція, сюжет, художній образ.

Творчість Бориса Харчука, що, за словами Л. Гарнашинської, „розвивалася в силовому полі шістдесятництва, ним наснажувалася і його збагачувала й підживлювала” [24, с. 13], на жаль, перебуває на периферії інтересів сучасних літературознавців. А жанрово розмаїтий літературний доробок цього непересічного митця: романи „Волинь” (у 4-ох томах, 1959–1965), „Місяць над майданом” (1970), „Хліб насущний” (1976), „Кревняки” (1984); повісті та оповідання „Йосип з гроша здачі”, (1958), „Зазимки і весни” (1967), „Горохове чудо” (1969), „Невловиме літо” (1981), „Подорож до зубра” (1986) та інші твори потребують ґрунтовного осмислення, адже в них утілено оригінальну філософську концепцію людини, що має виразне національне світоглядно-ментальне підґрунтя.

Науковці досліджують різні аспекти життя і творчості письменника, в основному, як феномену

шістдесятництва: С. Гречанюк аналізує пошуки прозаїка в цій історико-літературній парадигмі [7; 8], О. Василичин використовує біографію „наче складеного з гострих кутів” (Анатолій Дімаров) [10, с. 16] Бориса Харчука для ілюстрації метаморфоз культури в часи тоталітаризму.

Реставрація повноформатного портрету митця відбувається завдяки публікації спогадів сучасників М. Слабошпицького [19], П. Сороки [21; 23], інтерв'ю з матір'ю [3], зворушливих дитячих спомінів доньки – відомого літературознавця Р. Харчук [29].

Вагомий внесок у вивчення літературного доробку прозаїка зроблений І. Співак [24; 25], котра визначає трансформацію поетики його повістей у зв'язку з розвитком художнього мислення, еволюцією авторського стилю.

М. Слабошпицький [18], І. Маслов [13], Г. Сивокінь [16; 17]. висвітлюють ідейно-змістові

домінанти, проблематику повістей і романів Б. Харчука. Ю. Ярмиш [32] аналізує художні особливості Харчукових творів для дітей. Оригінальністю підходу й глибиною осмислення відзначається студія Л. Тарнашинської [26], у якій осмислено значення системи символів і їхні функції в ритмізації прози Харчука. П. Сорока [22] зосереджує свою увагу на тлумаченні художніх вимірів образу матері – одного з домінантних у Харчуковій прозі.

А. Борчук [1], Г. Будзан [2], Г. Дзюба [9], І. Фарица [27], Г. Чернихівський [31] популяризують ім'я письменника серед читацького загалу своїми статтями в періодиці.

Своєрідною компенсацією недостатньої уваги до творчості Б. Харчука є введення до шкільного курсу його дивовижної повісті „Планетник” – твору екзотичного в українській літературі у всіх відношеннях.

Л. Дяченко-Лисенко й С. Коваленко [10] та І. Ханчук й О. Янкович [28] вибудовують у своїх розвідках продуктивну компаративістську паралель Борис Харчук „Планетник” – Антуан де Сент Екзюпері „Маленький принц”, зіставивши образи головних героїв, переважно через їхні взаємини зі світом.

Л. Коваленко, Л. Щербина [12] вивчають специфіку художнього втілення авторської ідеї, проблематику повісті Б. Харчука „Планетник”.

Цікаві методологічні алгоритми роботи з твором запропоновано в студіях Г. Палієнко [14; 15].

На сьогодні актуальним лишається з'ясування художньої природи, зокрема жанрової специфіки, уточнення ідейних філософських смислів твору Б. Харчука, – це і є завдання, які ми ставимо перед собою в нашому дослідженні.

Повість Бориса Харчука „Планетник” – один з найцікавіших і, водночас, найскладніших для розуміння творів у шкільному курсі „Українська література” (7 клас).

Складність аналізу обумовлюється об'єктивними і суб'єктивними чинниками. Визначальний об'єктивний фактор – синтетична художня природа твору, що виявляється зокрема на жанрово-композиційному рівні.

Визначення жанрового різновиду цієї повісті представлено авторською дефініцією „повість-легенда” і науковою – „повість-притча”.

Обидва жанровизначення мотивовані, хоча акцентують різні риси твору.

Сам автор визначає твір як „**повість-легенду**”, подаючи додаткові аргументи на користь цієї номінації безпосередньо у тексті: розповідь Олени Булиги про Планетника представлена як легенда: „... Олена Булига зосереджено й помірковано оповідала мені **легенду про Планетника** (Тут і далі виокремлення наше. –

О. Б.), *оповиту чарами давніх часів і наче облиту мінливим сяйвом місяця*” [30].

Оповідач – дуже стара жінка: „*їй було, може, всі сто літ*”, „*безсрібненниця – про гроші не хотіла й чути*” [30], а тому з її вуст легенда звучить як сакральна розповідь, що містить важливі знання.

Канони цього жанру витримані переважно на змістовому рівні.

Легенда (лат. *legenda* – те, що має бути прочитаним) – прозовий жанр фольклору: народний переказ про життя якоїсь особи чи незвичайну подію, оповиту фантастикою, казковістю [11, с. 105].

Фантастичний зміст легенди трактується як **диво, творене незвичайними людьми, тобто претендує на правдивість, хоча й виняткову, особливу**.

Головний герой втілює тип легендарного образу: загадкове вже саме походження Планетника „*прилетів з вирію казки на свій берег*” [30].

Хлопець, наділений надзвичайними здібностями, здатний творити дива. Він – людина з особливою душевною організацією, тонко відчуває життя природи і себе органічною її частиною: „*З ранньої весни й до морозів не хотів повертатися до хати, навіть у ній спати, бо на те була клуня. Він ріс, як біб на городі, як журавель на болоті*” [30].

Про це свідчить зокрема духовний зв'язок героя з нарцисом: „*Раптом він побачив, як довга стрілка зі своєю бубляшечкою повертається й тягнеться до нього. Малий так злякався, що його аж затрясло. Він заляк. Очі затьмарило. Він щільно їх склепив і обімлів. Відчув, як йому щось діється всередині, – ласкаве й трепетне, чисте, урочисте й високе... Хтось начеб розсклепив йому очі, хтось начеб узяв його за руку й повів. Хлопчик навипиньки підступив до куцика, присів і розкинув рученята. Бубляшечка захиталася на довгому стеблі, пориваючись то до однієї, то до другої його долоні. Він не доторкався до пуп'янка. Довге стебло витягнулося ще дужче, і бубляшечка почала розпускатися*” [30].

Планетник розуміє мову тварин: „*Маленьке телятко, дрібні ягнятка жили в хаті. Хлопчик розумів їхню мову, сам мукав і бекав: разом чекали тепла*” [30].

Він може впливати на природу, наприклад, зупинити хмару, рятуючи село від зливи: „*Хлопець вдивлявся в чорний небозвід, наче хотів розняти хмару і, несамовитий, пробивав її заляклими кулаками...*

– *Туди і йди!* – крикнув до хмари. – *Посувайсь!* – *і дивився ще різкіше, і ще нахрапистіше гнав її кулаками.*

Угорі заклекотіло, загуло. Невблаганна холодна хмара зрушилася з місця.

Хлопчик побачив, як це сталося: хмара зворохобилася, заклубувала, піднімаючись над ним. Він стояв на городі, врісши по коліна в землю. Гроза перейшла на ліс. Виглянуло сонце, і світ обновився” [30].

Отже, легендарність головного героя увиразнюється передусім шляхом змалювання його способу життя, поведінки, вчинків. Важливу роль у цьому відіграє й характеристика іншими персонажами.

Виятковість дитини відчуває знахарка: „*Малий? Хай він і без штанів, але більше знає іншого старого, більше за мене! – гримала, стоячи на порозі й постукуючи кочергою” [30].*

Вороже налаштована сільська громада визначає особливий суспільний статус хлопця, ім'я Планетника обростає чутками, що гіперболізують і демонізують його дар: „*Село подекувало, що Планетник знається з Водяником, русалками, що він заодно з Лісовиками й Лісовками, що його слухається Польовик... Якби він схотів, то міг би обернутися у Вовкулаку. Ходили всякі плітки від задроців. Навіщо йому така нечисть, як Вовкулачесько? А от з чистими духами, які бережуть води, ліси і поля, мабуть, зустрівався не раз. Правда, старим і дорослим навідріз заперечував, що є, що може бути щось подібне, а дітям оповідав, хто пасе дерева, звірів, рибу...” [30].*

Характеротворчий портрет акцентує жагу пізнання й гуманістичне начало героя: „*Блаваатокий – у тих очах назавжди поєдналися гострий розум і мрійливість. У них світитися стримана, лагідна, мовчазна душа.*

У виразі обличчя, в найменших порухах голови вгадується чуйність, сторожкість, напружена увага до шурхотів і запахів. Він і птах, і мисливець, в його душі живуть всесвітні тривоги – великий страх, але ще більша цікавість і боязка, невтолима жадоба пізнання. Такий чередник” [30].

Акцентує виятковість й ім'я героя:

за словником, „**ПЛАНЕТНИК, а, чол., заст.** –

1. Астроном.

2. Той, хто вгадує майбутнє на підставі розташування й руху зірок; астролог” [20, с. 562].

Художній контекст засвідчує **варіювання автором значення імені: наголошується здатність прогнозувати майбутнє через природу**, але природна сфера, з якою встановлено зв'язок, у творі значно ширша, не обмежується лише небом.

Розвиток сюжету завершується варіативною розв'язкою історії про Планетника: „**З настанням**

дня шукали Планетника, але не знайшли. Чи він розтанув у небі, чи заповся в землю?” [30].

Така невизначеність оповиває містичним флером постать головного героя й, водночас, збагачує філософський ідейний вимір драматичним бароковим смислом: людина приречена бути розчакнутою між землею і небом (тілом і духом), духовні поривання завжди будуть стримуватися прикутістю людини до землі.

Отже, у творі Б. Харчука **яскраво виявлені жанрові риси легенди на змістовому рівні: незвичайність головного героя**, що виражається у вмінні розуміти природу й впливати на неї, способі життя (відстороненість від суспільства й органічна єдність із природою), **загадковості його походження й зникнення**. Образ не перетворюється на фантастичний через поєднання незвичайних якостей Планетника з реалістичними рисами: соціально-історичні прив'язки, спосіб життя як звичайного селянина (обов'язки по господарству: доглядав курчат, каченят, гусенят, пізніше став сільським чередником).

Ознаки притчі виявляються у творі передусім через дидактичність ідеї, хоча її художнє втілення лише частково збігається з притчовим.

У „Планетнику” можна визначити два способи трансляції ідеї:

1. так звана „рупорна” її трансляція у формі уроків дідо Капуша, що характерна для останньої, „декодувальної” структурної частини притчі;

2. втілення через розгортання драматичної колізії „людина – природа”: загибель нарциса, виплеканого хлопчиком, прагнення Планетника подолати хмару, щорічна виснажлива боротьба за врожай.

На образному рівні притчовість слабо виражена. Для притчі характерні алегоричні образи, а образна система повісті Б. Харчука розмаїта за своєю художньою природою, представлена різнотипними образами: реалістичними (Олена Булига, агроном, мати, селяни, ворожка), реалістично-фантастичним (Планетник), символічним (нарцис), алегоричним (дідо Капуш – утілення мудрості природи).

Таким чином, **із притчею** твір Б. Харчука **споріднює дидактичність ідеї й прямий спосіб її художнього втілення** через настанови Капуша й **алегоричність цього образу**. Функціональна значущість цього персонажа, який активно працює на втілення ідеї, суттєво посилює притчовість твору.

Цікаво, що жанровий синкретизм твору – поєднання ознак легенди і притчі – гармонійно виявляється через тандем Планетник – Капуш, презентований реалістично-фантастичним (легенда) й алегоричним (притча) образами, що представляють ключову проблему твору „людина і

природа”, засвідчуючи паритетність легендарного й притчового начал твору.

Специфіка сюжету „Планетника” відповідає канонам повісті.

На відміну від одно- або малоепізодних сюжетів легенди й лаконічного сюжету притчі, де „відсутні окреслені характери, показ розвитку подій” [11, с. 169], **сюжет твору Б. Харчука розгорнутий** (осягнення Планетником законів природи протягом 10 років), багатий на перипетії: зображена **духовна еволюція героя, формування своєї життєвої мети, кардинальна зміна взаємин із природою.**

Однотипний сюжет твору збагачується завдяки **подвійному конфлікту**: 1. „Планетник – природа”, що завдяки спілкуванню з Капушем вирішується через переосмислення героєм призначення людини, її ролі й місця у світі; 2. „Планетник – суспільство”, що лишається відкритим, сягає кульмінації наприкінці твору (звинувачення героя в завданні шкоди селянам і його ув’язнення).

Конфлікт „Планетник – суспільство” виявляється переважно через негативне ставлення до героя інших персонажів:

1. задрість дітей, відторгнення ним хлопчика:

„Сільські вітрогони прийняли його до свого гурту: ніхто не вмів скачати такого м’ячика. Але й ніхто не міг зрівнятися з ним, граючи в гилки. Діти розсердилися на нього, викрали м’ячика, а його прогнали” [30];

2. нерозуміння героя матір’ю: *„Він запитав маму, чому його проганяють, кривляються, кидають у нього камінцями, й дістав за це між плечі штурхана”* [30].

Герой відторгнутий людьми („Сам і сам – завжди сам” [30]) намагається позбавитися відчуття самотності й відкриває для себе світ природи: *„Він уже не хлопчик – хлопець. Гнаний, кривджений і безпритульний, – усе шука, до кого б прихилитися й пригорнутися.*

Прихилиться до берези: вона шумить, гуде, губить листячко і голубить його. Пригорнеться до трави: вона шелестить, гомонить, пахне і милує його.

А то викреше вогню, розкладе багаття. Сидить, гріється. Солодкий дим нагадує землю, на якій живе. Хіба самотний?” [30].

Композиція твору Б. Харчука суттєво відрізняється від легенди і класичної притчі наявністю позасюжетних елементів (обрамлення, пейзажі).

Колористичні пейзажі презентують світобачення головного героя, його витончене, естетизоване відчуття світу.

„Хлопець дивився на червоні, вишневі, на ледь видимі у срібних туманах зірки, запам’ятовуючи їх. Зоряна картина неба мерехтіла і миготіла,

змінюючись. Мінялися й самі зорі. Червоні засвічувалися зелено, зелені вишневіли, а то ставали блакитними. А простори неба, його глибини, чорніли і ніби дихали холодом...” [30].

Художнє обрамлення в повісті забезпечує виникнення часової ретроспективи, адже в обрамленні актуалізується теперішній час (на що вказують такі лексеми, як «агроном», «супутник» тощо), відповідно, бабусина розповідь квартиранту про Планетника – уявна мандрівка в далеке минуле.

Прикінцева частина обрамлення представлена одним реченням: *„Як почув, так і передав я цю легенду – слово в слово з уст Олени Булиги, в якій квартирував у Вербівцях”* [30], засвідчуючи ще одну рису легенди як фольклорного твору – **її усне побутування**, залучаючи читача до кола вибраних, уповноважених зберігати й передавати важливу інформацію іншим людям, наступним поколінням.

Ключові проблеми твору „Планетник” мають **філософський характер.**

Центральна проблема **„сене людського життя”** (проблема людської самореалізації, „місце і роль людини у світі”) органічно поєднана з проблемою **„людина і природа”**, через яку й пропонуються шляхи її розв’язання.

Сюжет твору підпорядкований зображенню духовної еволюції людини через спілкування з природою.

Духовне зростання героя виявляється насамперед через **зміну його світоглядних орієнтирів, життєвої мети в процесі спілкування з природою, долання конфлікту з нею.**

Можна визначити кілька етапів **духовного зростання Планетника, який роздвоєний між двома полюсами – творчим, продуктованим любов’ю до світу, й руйнівним, актуалізованим агресією егоїста**, яка породжена домінуванням людини над природою.

1. Первинний етап – утілення творчої мрії Планетника: **„Самому щось посіяти і щоб воно зійшло”** [30].

Хлопчик виростив нарцис, відчув радість від праці: *„Відчув, як йому щось діється всередині, – ласкаве й трепетне, чисте, урочисте й високе...”* [30].

2. Фактор, що вплинув на зміну мети, – **град, який знищив виплекану хлопчиком квітку (конфлікт людина–природа):** *„Він і не помітив, як з мокрого кутка – з північного заходу насувалося рогате хмарище, мовби чорний-пречорний бугай... Він хльоскав вогняним хвостом, ревів, наставивши роги, а з-під його ратиць сипався дощ із градом”* [30].

„Ковзаючись і зашпортовуючись, прибіг на город і запізнився: висока ніжка нарциса зламалася. Голівку їй відтягло, пелюстки розкидало й прибило болотом, а сам куцик розпався. Його

присипало градом. *Квітка перестала жити*" [30].

Природа виявила як агресор, що не зважає на людські плани, і тому в хлопця виникає бажання перемогти хмару (помститися за квітку), довести свою перевагу над природою.

„Малий почервонів, зціпив зуби і міцно стиснув кулаки. Впершись ногами в землю, він підняв угору голову... Він підняв свої міцно стиснуті кулаки і, грізний, похмурий, пішов проти хмари. Сорочка розпанахана, а очі палають. Блискавки ламалися над його головою... З дерев опадало, згорнувшись, молоде листя, а цвіт згорів й іржавів. Небо темніло, бив грім, аж земля вгиналася. Ще густіше полив дощ. Як з відра. І град, завбільшки з горобини яйця, знищував городину.

Хмара облягла, накривши світ, і стояла непорушно.

Хлопець вдивлявся в чорний небозвід, наче хотів розняти хмару і, несамовитий, пробивав її застряглими кулаками. Не схилився, не ховав свого лиця від дощу й граду..." [30].

Прагнення творити вимагає вміння захищати, що тлумачиться героєм

як здатність **перемагати природу**: „Я, мамо, виплекаю квітку – я стану над громом...” [30].

3. Знахарка, яка лікувала хлопчика, сприяє зміні дитячих прагнень, вона дає **настанову утверджувати, захищати красу (гармонію)**: „Знахарка пильно глянула, що там. Не повірила, поставила свої долони дашком. Приглянулася і швидко щось зашепотіла.

– *Краса... Краса... – видобувала із себе раз за разом це єдине слово, то захоплюючись, то жахаючись.*

Раптом спохмурніла, замахала руками, начеб від когось сахаючись, а тоді повернулася до хлопчика й стала перед ним на колінах, як перед святим.

– *Краса безборонна і беззахисна у світі, а тобі її утверджувати... Іди...*" [30].

Слова знахарки змінили вектор духовних пошуків героя, допомогли пізнати себе й визначитися з життєвою метою, адже жінка відкрила хлопцю призначення властивого йому тонкого відчуття краси: „*Народжений для краси, міг бачити її скільки завгодно й де завгодно...*" [30].

Виникає ряд проблем, розв'язання яких необхідне для реалізації визначеної мети:

а) **Осягнення сутності краси (що є красивим?). Пошуки краси.**

Відкриття краси природи через відчуття гармонії з нею.

„Хлопець наблизився до дзвіночка, щоб погладити. Протягнув руку й тут повторилося те саме, що колись із нарцисом. Блакитна квітка сама потягнулася до нього. Він узяв її в

руку, і вона, крутнувшись, заворушилася в його руці. Ніжні пелюстки торкнулися до пальців, передаючи їм свою ніжність. І раптом багато дзвіночків розпустилися навколо – вони розцвітали із блакитним дзвоном.

– *Краса... – промовив хлопець і наче онімів. Йому хотілося обняти всенький світ. Він відчув у собі таку силу, що перед нею не було нічого неймовірного*" [30].

б) **Пошуки шляхів збереження краси.**

„Як мені зберегти цю красу? – думав він. – Як? Щоб ця краса не боялася ні грому, ні морозів?" [30].

Відкриття способу збереження краси – любові: „*Красо моя, – промовив чередник. – Я візьму й поселю тебе у свої груди*" [30].

4. **Важливий етап у кристалізації мети життя Планетника – уроки дідо Капуша: як правильно вибудувати стосунки з природою, світом.**

– „*Людина – дитина неба й землі*" [30].

Усвідом своєю сутність: людина – драматична суперечлива істота, розчакнута між духовним і тілесним.

– „*Шукай пізнання у трьох коренях – у землі, з якої піднявся, у небі,*

до якого прагнеш, і у самому собі, у своїй душі" [30].

Пізнавай світ навколо, щоб пізнати себе, визначитися зі своєю роллю у світі.

– „*...Повинен знати стільки, скільки може знати людина*" [30].

У цій настанові звучить біблійна алюзія: вчасно зупинись у пізнанні, відчувай межу, яку не можна переступити. Людина має знати стільки, щоб не нашкодити собі і світу.

– „*...Щоб жити і вдосконалюватися – піднятися до краси і сили природи*" [30].

Ідеал буття – природа.

– „*Життя землі залежить від життя сонця...*" [30].

„*...Що відбувається в небі, те відразу ж дістається і землі*" [30]. „*Ми залежимо від зерна: людина, звір і пташка. І ми самі як зерно – вийшли із землі*" [30].

У світі функціонує закон взаємодії, взаємозалежності. Людина – органічний елемент природи, залежний від неї, підпорядкований її законам, як і будь-яка інша природна реалія.

– „*...Світ збудувався і держиться на двох силах – на потузі любові й на потузі терпіння*" [30].

Закон любові і терпіння повинен визначати життєву стратегію людини, її поведінку в суспільстві і взаємодію з природою.

Любити цей світ необхідно у будь-яких виявах, треба бути терплячим і наполегливим у втіленні своїх мрій, прагнень: „*Б'є грім, молотить град, а ти плекай свій нарцис...*" [30].

Така продуктивна життєва стратегія обов'язково дасть результат, приведе до самовдосконалення: „...**З любові й терпіння народжується людина і хліб**” [30].

– „...**Найвища радість людини – орати й сіяти**” [30].

Людина повинна бути творцем у природі – хліборобом, трудівником. Творчі здібності відрізняють людину від інших реалій природи, визначаючи цим самим її особливий (але не домінуючий!) статус.

5. **Мета Планетника** порівняно з першопочатковою – перемогти природу – **кардинально змінюється** під впливом Капуша, який учить його законам існування в природі, та власного, часто гіркого досвіду: „**Я хочу жити у згоді з людьми, з усім...**» [30], бути активним і жити в гармонії з природою за її законами: „**Не стояти осторонь спостерігачем, а бути у самій середині цієї краси, належати їй, як і вона тобі, її закон – твоє правило...**” [30].

6. **Корекція мети Планетника** відбувається під час останньої зустрічі з Капушем: **пам'ятай, що ти людина – духовна, творча особистість, а тому мусиш прагнути більшого, ніж птахи і тварини.**

„– *А ти думав, що все можеш? Колись маленьким ти похвалявся мамі, що станеш над громом. Знімайся, ставай...*

Ці слова, як сіль на рану: хлопець понурився.

– *Наскреготався зубами? Тебе перелихоманило? – глузує учитель. – Учись перемагати самого себе, поборювати слабкість і бути хоробрим.*

– *Учителю, я нікчемний від найнікчемнішої комашки, – вихопилося з нього.*

– *Ти нижчий трави і тихіший води? – кипить дідо Капуш. – Невже ж дні і роки навчання пропали марно?*

Вони стояли перед ворітьми райдуги. І старий сказав:

– *Ти людина...*” [30].

Отже, головний герой пройшов складний шлях духовних пошуків, усвідомлення свого призначення на землі, місця й ролі в природі: первинне бажання домінувати над природою змінилося прагненням гармонійно співіснувати з нею – любити, терпляче пізнавати її закони, таємниці, щоб реалізуватися у творчій праці, яка збагатить, поліпшить навколишній світ.

„Планетник” Бориса Харчука – філософська повість (філософська проблематика, й філософська ідея; яскраво виписаний характер головного героя в процесі його формування, однолінійний розгорнутий сюжет, збагачений подвійним конфліктом, наявність позасюжетних елементів: художнє обрамлення, пейзажі) з елементами легенди (більша частина твору – розповідь Олени Булиги про Планетника представлена як легенда,

незвичайність головного героя) і рисами притчі (дидактичність ідеї й прямий спосіб її художнього втілення через уроки діда Капуша, алегоричність цього образу).

Жанровий синкретизм повісті – гармонійне поєднання ознак легенди й притчі – виявляється через образний тандем: Планетник – реалістично-фантастичний образ, властивий легенді, й Капуш – алегоричний образ, характерний для притчі.

У творі порушуються важливі філософські проблеми: ключова проблема „сенса людського життя” гармонійно взаємодіє з проблемою „людина і природа”, через яку й пропонуються шляхи її розв'язання, актуалізуючи ідею – ствердження необхідності гармонійної взаємодії людини з природою як її органічного, хоча й особливого творчого компонента.

Складна художня природа оригінального твору Бориса Харчука засвідчує напружені авторські пошуки й тонке відчуття митцем актуальних загальнолюдських проблем. Утілена у „Планетнику” концепція людини виражає прагнення письменника створити художню модель ідеального буття індивіда у світі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Борчук А. “І трапилося непередбачене...”: Штрихи до портрета Б. Харчука / А. Борчук // Русалка Дністрова. – 1994. – № 17.
2. Будзан Г. Літописець Волині / Г. Будзан // Народне слово. – 1991. – 16 серпня.
3. Василюшин О. “І тільки мати не засне...”: (Інтерв'ю з матір'ю Б. М. Харчука) // Селянська доля. – 1991. – 24 вересня.
4. Василюшин О. Борис Харчук в умовах тоталітарного режиму / О. Василюшин // Дивослово. – 1996. – № 4. – С. 12–15.
5. Василюшин О. Слава і “Неслава” Бориса Харчука / О. Василюшин // Вільне життя. – 1992. – 22 травня.
6. Гнатюк І. Таврований доносами / І. Гнатюк // Дзвін. – 1991. – № 9. – С. 141–144.
7. Гречанюк С. Біль у спадок: (Про творчість письменника Б. Харчука) / С. Гречанюк // Вітчизна. – 1990. – № 9. – С. 126–134.
8. Гречанюк С. Борис Харчук: “Мораль – це і є душа”: (Аналіз творчості) / С. Гречанюк // На тлі ХХ століття / С. Гречанюк. – К., 1990. – С. 243–268.
9. Дзюба Г. І тільки ньєнка не засне... / Г. Дзюба // Народне слово. – 1991. – 13 вересня.
10. Дяченко-Лисенко Л. Казкове і реалістичне у творах Бориса Харчука й Антуана де Сент-Екзюпері / Л. Дяченко-Лисенко, С. Коваленко // Дивослово. – 2008. – № 1. – С. 16–19.
11. Лесин В. М. Літературознавчі терміни: Довідник / В. М. Лесин. – К.: Рад. школа, 1985. – С. 251.
12. Коваленко Л. Роздуми про сенс життя, добро і зло в повісті Б. Харчука “Планетник” / Л. Коваленко, Л. Щербина // Українська література. – 2013. – № 2. – С. 19–20.
13. Маслов І. Гуманізм правди в творах Б. Харчука. (Аналіз творів: “Босі слова”; “Межі і безмежжя”; “Світова верба”) / І. Маслов // Березіль. – 1994. – № 1–2. – С. 169–178.
14. Палієнко Г. Борис Харчук. «Планетник». 7-й клас / Г. Палієнко // Українська мова та література. – 2011. – № 3 (січень). – С. 14–15.
15. Палієнко Г. Казкове й реалістичне в повісті-притчі Бориса Харчука “Планетник” / Г. Палієнко // Українська мова та література. – 2011. – № 3 (січень). – С. 16–17.
16. Сивокінь Г. “Неясна відповідь на життєві питання”: Про твори Б. Харчука “З роздоріжжя”; “Довга гора” /

Г. Сивокінь // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 9. – С. 59–60.

17. Сивокінь Г. Потомственный селянський рід у дослідженні Б. Харчука. Від “Довгої гори” до “Кривняків” / Г. Сивокінь // Від аналізу до прогнозу / Г. Сивокінь. – К., 1990. – С. 123–134.

18. Слабошпицький М. Питома вага слова / М. Слабошпицький // Літературні профілі: Літературно-критичні нариси / М. Слабошпицький. – К.: Радянський письменник, 1984. – 310 с.

19. Слабошпицький М. Побачити в дорозі: Спогад про Б. Харчука / М. Слабошпицький // Україна. – 1991. – № 15. – С. 12–13.

20. Словник української мови: в 11 томах. – К.: Наукова думка, 1970–1980.

Том 6 / [ред. А. В. Лагутіна, К. В. Ленець]. – 1975. – С. 562.

21. Сорока П. „Слово прагне душі...”: (Історія дружби Б. Харчука та Я. Сороки) / П. Сорока // Дивослово. – 1994. – № 9. – С. 6–9.

22. Сорока П. Дорога до сина: (Образ матері в творах Б. Харчука) / П. Сорока // Вільне життя. – 1989. – 30 липня.

23. Сорока П. Таким пам’ятаю Бориса Харчука: До 60-річчя відомого українського письменника. Спогади. Фрагмент / П. Сорока // Тернопілля ’96: Регіональний річник. – Тернопіль, 1996. – С. 470–472.

24. Співак І. Е. Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спеціальності 10.01.01 – українська література / І. Е. Співак. – Херсон, 2007. – 20 с.

25. Співак І. Проблема розпаду патріархального роду: психологічний вимір (за повістю Б. Харчука “Онук”) / І. Співак // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 56–61.

26. Тарнашинська Л. Ритм та система символів як засіб організації художнього простору в прозі Бориса Харчука / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 13–21.

27. Фарина І. Мандрівка до коренів: (До 60-річчя з дня народження Б. Харчука) / І. Фарина // Відродження. – 1991. – 19 вересня.

28. Ханчук І. „Звідкіль я? Я з мого дитинства...”: урок компаративного аналізу творів Бориса Харчука “Планетник” та Антуана де Сент-Екзюпері “Маленький принц” / І. Ханчук, О. Янкович // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 6. – С. 50–51.

29. Харчук Р. Про батька / Р. Харчук // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 54–55.

30. Харчук Б. Планетник [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Борис-Харчук/40735-3/Планетник>

31. Черніхівський Г. Борис Харчук і Крем’яччина / Г. Черніхівський // Русалка Дністрова. – 1996. – № 14. – С. 1.

32. Ярмиш Ю. Всупереч життєвій правді: З приводу останніх творів для дітей Бориса Харчука / Ю. Ярмиш // Тернопілля ’95: Регіональний річник. – Тернопіль, 1995. – С. 372–375.

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 другої половини ХХ–початку ХХІ століття.

УДК 821.161.2 Хвильовий

МОТИВ «РОЗДВОЄНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО (НА МАТЕРІАЛІ Оповідання «Я (РОМАНТИКА)»)

Оксана ВЕЧІРКО (Кіровоград)

Стаття присвячена творчості українського митця Миколи Хвильового, проза якого стала правдивим відображенням і осмисленням нового стану людини на тлі кризового часу.

У статті досліджується феномен роздвоєння свідомості особистості у контексті психоаналізу З. Фрейда, що знаходив творчі рецепції в художній літературі початку ХХ століття, зокрема розглянуто зміст та типи категорії амбівалентності. Велику увагу приділено вивченню деструктивно-амбівалентного стану людини, яка постала перед вимушеним вибором. Вивчаючи художній світ Миколи Хвильового, автор статті аналізує поетику характеротворення на матеріалі новели «Я (Романтика)».

Важливий аспект статті складає дослідження поетики характеротворення, адже герої М. Хвильового діють в ситуаціях кризових, часом просто трагічних, про що свідчать хаотичні, обірвані, ламані внутрішні монологи; образи-символи (мертва дорога); прийом «емоційної хвилі» – швидка, динамічна зміна емоційних, вольових, пізнавальних станів героя. Аналіз психічних станів героя дозволить автору статті дослідити природу життєвої формули главоверха: «Я – чекіст, але я і людина».

Ключові слова: психологічний аналіз, внутрішній конфлікт, підсвідомість, роздвоєність, амбівалентність, деструктивний стан, поетика характеротворення.

Не секрет, що початок ХХ століття справді яскраво продемонстрував крихітність цінностей християнської культури і моралі, їх безсилля перед стихією зла, яке живе в самій людині, у створених нею державних інституціях; виявив граничність духовної природи людини, яка легко піддається корозії залежно від обставин. Революція, терор, насильство в невідомих до цих пір масштабах рибали людські цінності, накопичувані сторіччями, проблематичними, якщо не сказати сумнівними. В Україні, яка переживала й до сьогодні переживає тектонічні соціальні, національні катаклізми і зрікається «старого» світу, ця криза гуманізму виявилася надто гостро.

У цьому значенні проза М. Хвильового стала правдивим відображенням гинучої реальності, відображенням і осмисленням нового стану людини. З огляду на це, дослідження психології характеру «нової людини» – героя новели «Я (Романтика)» – на тлі кризового часу є актуальним. Розірваність, хаотичність, стихійність епохи достатньо правдиво відбито в творах М. Хвильового, творчість якого є своєрідним художнім феноменом нашої епохи. Сучасне літературознавство виявляє значний інтерес до творчості українського митця, художній світ письменника в різний час досліджували В. Агеєва [1], Ю. Безхутрий [2], В. Брюховецький [4],

М. Жулинський [5], Ю. Цеков [10]. Незважаючи на велику кількість публікацій, у яких розглядався художній доробок митця, окремого дослідження щодо питання мотиву роздвоєності характеру героїв Хвильового на сьогодні немає. Звісно, були наукові праці, у контексті яких побіжно аналізувалася ця проблема, зокрема В. Ніколаєнко, Д. Шварцман «Роздвоєння реальності та крах ідеалів у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового», Л. Плющ «Його тасмича, або «Прекрасна ложа М. Хвильового», проте до ґрунтовного аналізу мотиву роздвоєності характеру на тлі кризового періоду у творчій спадщині письменника ніхто не вдавався, отже, саме цей аспект і стане предметом нашого дослідження.

Феномен роздвоєння свідомості людини в контексті психоаналізу З. Фрейда знаходив творчі рецепції в художній літературі початку ХХ століття. Психічний стан роздвоєності особистості психологи називають амбівалентністю. Уперше термін «амбівалентність» використав З. Фрейд у праці «Тотем і табу» для позначення наявності ніжних і одночасно неприязних почуттів у ставленні до одного й того самого предмета чи людини. У широкому розумінні «амбівалентність (від лат. *ambo* – обидва, *valento* – сила) – роздвоєність чуттєвого переживання, яка виявляється у тому, що один і той самий об'єкт викликає до себе у людини два протилежних почуття, наприклад, задоволення і незадоволення, кохання і ненависті, симпатії і антипатії. Зазвичай, одне з амбівалентних почуттів витісняється (як правило, несвідомо) і маскується іншим. Амбівалентність ховається в неоднозначності людини і її ставленні до навколишнього світу, у протирічності системи цінностей» [3, с. 507]. Тобто кожна людина є амбівалентною, якщо вона не може категорично й однозначно сприймати або не сприймати якийсь об'єкт навколишнього світу (і саму себе або частину власного внутрішнього світу). Але в даному випадку амбівалентність не є деструктивною, адже не призводить до кардинальних змін у психіці й не заважає нормальній життєдіяльності. Користуючись формулою «більше подобається, ніж не подобається», людина знімає конфліктність ситуації.

Інший тип амбівалентності – деструктивний, виникає тоді, коли конфлікт значно глибший і полягає не у чуттєвому сприйнятті зовнішніх об'єктів, а є «протиріччям між психологічними силами, які реально керують поведінкою особистості і тими обґрунтуваннями, які намагається дати їм особистість; протиріччя між нахилом і обов'язком, між безпосередніми афектами та свідомо спрямованими установками, протиріччя між свідомим і несвідомим. У морально-ціннісному аспекті – це конфлікт

нахилів (бажань) та розуму (обов'язку), де одна із протилежних сил (зазвичай, розум) виступає як обов'язок і асоціюється з добром» [6, с. 19]. Отже, ситуація внутрішнього конфлікту виникає, якщо особистість знаходиться перед необхідністю вибору між добром і злом, між бажанням і обов'язком, між почуттям і розумом. Як правило, «з добром асоціюється обов'язок, раціо» [6, с. 50].

Особистість не може довгий час перебувати в деструктивно-амбівалентному стані і змушена зробити вибір, часто це вчинок, що не є моральним з точки зору системи моральних цінностей даної особи. Тобто вчинок конфлікту не знімає, а навпаки породжує докори сумління і поглиблює деструктивність ситуації. У такому випадку, як правило, спрацьовує система «его-захисту». Форми цього захисту можуть бути різними: від «невизнання факту власного вчинку (формула: «я цього не робив, бо я цього не пам'ятаю») до виправдовування себе відсутністю вибору або внутрішнім психічним станом (так званою афектною поведінкою)» [6]. Отже, засобом «его-захисту» є самообман, який виступає прикриттям для адекватної саморефлексії, сприяє захисту від повного «оголення душі».

У контексті світової літератури ми маємо чимало прикладів внутрішньої роздвоєності героїв: Фауст із однойменної трагедії Гете; фантазмагоричний художній світ Гофмана породжує образ Йогана Крейсера; до внутрішньо конфліктних персонажів можна віднести Доріана Грея з роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея»; глибокі моральні протиріччя виникають і в героя роману Ф. Достоєвського Родіона Раскольнікова. Українська література має чималий досвід дослідження цієї проблеми, зокрема В. Винниченко «Дисгармонія», Б. Антоненко-Давидович «Смерть», М. Хвильовий «Я (Романтика)».

Більшість героїв новел М. Хвильового позбавлені внутрішньої цілісності, вони сумніваються, шукають, часто так і не знайшовши відповідей на свої питання. Це герої «Санаторійної зони», новел «Синій листопад», «Лілюлі», «Пудель», «Редактор Карк», «Я (Романтика)». Чому ж так хвилюють автора ці надломлені, роздвоєні особистості? Можливо, це можна пояснити тим, що і сам письменник не був абсолютно цільною особистістю: «... в мені, романтикові, мрійникові, – завжди точиться внутрішня боротьба...» [9, с. 837]; «ідеологічно, оскільки ідеологія виробляється головним чином інтелектом, я вважаю себе витриманим марксистом-комуністом, але в психіці я себе таким не можу вважати...» [9, с. 836]. Безперечно, ця особистісна риса характеру М. Хвильового мала суттєвий вплив на його твори. Так само розколюється «Я» і в головного героя новели «Я (Романтика)»: «Я» – чекіст і «Я» – людина.

Сенс назви цієї новели в контексті досліджуваної нами проблеми багато про що промовляє, адже автор виносить у заголовок слово «романтика». До речі, свій художній стиль сам М. Хвильовий називав «романтикою вітаїзму». Нагадаю, що романтики змінюють погляд на світ і людину. Романтизм характеризується існуванням ніби двох світів – світу реального та ірреального. Трагічна суперечність між ідеальним та реальним часто призводить до певної трагічності у творах представників цього напрямку. Людина, на думку романтиків, є складним організмом, у ній сплелися в єдине ціле різноманітні елементи – високе і низьке. Отже, важливість романтичної складової у назві твору свідчить про те, що в центрі уваги буде перебувати герой, у душі якого відбувається складна боротьба двох вічних начал – Добра і Зла.

Поряд із заголовком суттєву роль для розуміння феномену роздвоєння свідомості людини відіграє присвята. «Я (Романтика)» присвячена новелі «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського. Відомо, що «Цвіт яблуні» розповідає про душевні страждання митця, який переживає смерть власної дитини. Внутрішній конфлікт між трагічним почуттям батька й аналітичним поглядом письменника складає основну колізію твору. На думку В. Агеєвої, «конфлікт між трагічними батьківськими почуваннями і невпинною роботою письменницької пам'яті, для якої навіть момент смерті дитини стає творчим матеріалом, розвивається поза контролем свідомості героя, поза його волею. Він страждає, зневажає себе, але не владен будь-що змінити. Творча, життєствердна сила торжествує. Хвильовий також намагається розкрити глибини підсвідомості персонажа. Але при цьому показує, що він сам несе повну відповідальність за вчинене. Коли герой Коцюбинського карається безвинною виною, і пережите страждання залишає надію на просвітлення, духовне одужання, то егоїстичний доктринер М. Хвильового такої надії позбавлений. Його вибір був свідомим, і злочин непростий» [1, с. 18]. Ю. Безхутрий уважає, що «Цвіт яблуні» «зосереджений на амбівалентності сприйняття смерті героєм, отже, присвята конотує можливість розвитку у новелі Хвильового мотиву роздвоєння людської особистості» [2, с. 258]. Саме така установка формується у читача під впливом присвяти.

Оповідання має три композиційні центри. Перший – особистий, він пов'язаний з трагічними подіями в житті головного героя. Трагічну історію матері і сина вписано в другий план – план всенародної трагедії (іде братовбивча війна між версальцями та інсургентами – представниками одного народу). І, нарешті, автор виходить на

рівень загальнолюдський: оповідачу з'являється образ загірної Марії, Матері Божої.

Члени чорного синедріону дуже часто промовляють слово «Розстрілять!», бо людей вони вважають за «винний і майже невинний обивательський хлам» [8, с. 328], і тому їх трупи – це не трупи, а «необхідні» жертви на «вірному» шляху. У цій ситуації немає різниці між людиною і ділом, тут повне злиття. Фанатична віра в ідею, яку породила революція, змушує героя чинити злочин, а потім вагатися в скоєному, але він не відразу це розуміє. Чорний трибунал вів його поступово, через смерті інших, розколюючи не тільки його свідомість, але і його душу.

В очах оповідача світ розколено на дві половини: версальців і інсургентів, причому для життя перших «незносні тривога і хиже навколо» [8, с. 327], останні, до яких відносить себе і головний герой, «чужі люди, бандити – за однією термінологією, інсургенти – за другою» [8, с. 323]. За вибором долі мати і син опиняються в різних таборах. І не самі герої винні в цьому, так визначила диявольська логіка подій. Дійсність, навколишній світ у М. Хвильового (як і в житті тих часів) – це хаос, у якому кожний проти кожного; син проти матері, брат проти брата. По суті, все було втілено в практику закону – людина людині вовк. Головний герой визначає це, повторюючи двічі: «Воістину: це була дійсність, як згряя голодних вовків» [8, с. 337]. Членів чорного синедріону переповнює ненависть до людей. Може, саме через це при думці про доктора Тагабата, про господаря своєї душі, головного героя охоплює несподіваний відчай, але він все ж «благословляє той момент» [8, с. 327], коли зустрівся з ним. Він повертається і молитовно дивиться на східний волохатий силует, місце, де «працює» чорний трибунал. До речі, у тексті автор визначає його по-різному, але весь час підкреслює те, що «тут засідає садизм!» [8, с. 323].

Опис інтер'єру у М. Хвильового зустрічається вкрай рідко, але він завжди промовистий. Люди, які приходять до покоїв княжого будинку, «остаточно налякані обстановкою» [8, с. 329]. «Аристократична розкіш, княжі портрети й розгاردіяш – порожні пляшки, револьвери й синій цигарковий дим» [8, с. 329]. Усе тут лякає. Місце, де засідає чорний трибунал, названо «фантастичним палацом» [8, с. 323] для декількох чоловік. І тут виникає питання: в чому ж суть революційних змін, якщо і до попередніх хазяїв і до теперішніх «з дальніх покоїв виходять лакеї і також, як і перед князями, схиляються... І ставлять на стіл чай...» [8, с. 324].

М. Хвильовий – майстер зображення психологічних станів. Стан загостреної деструктивної амбівалентності героя автор передає через його мовлення і внутрішні монологи – хаотичні, обірвані, ламані. Герой збентежений:

«Який вихід?? – І я не бачив виходу із цієї хижої стихії» [8, с. 326]. Автор не виводить свого героя із душевного глухого кута, але ж в просторі цей вихід героєм поки що знайдено. По-різному залишають учасники чорного синадріону засідання. «Андрюша вже зник. Тагабат і вартовий п'ють старі вина» [8, с. 326]. У них не виникає потреби залишити це страшне місце. «Я виходжу з княжого дому» [8, с. 326]. Є чітка межа в просторі, яка відокремлює цей будинок (східний волохатий силует) від «самотнього домику матері». Вона і впливає на стан героя. Він ще «повертається і молитовно дивиться на східний волохатий силует» [8, с. 327]. І, нарешті, виходить до самотнього будиночку. «Губитися в переулках» (в просторі), але «губитися» має й інше значення: «Позбутися самовладання, не знати від хвилювання, як діяти, що робити».

Він приходить до двору, де «пахне м'ятою», а «блискавки, гуркіт задушеного грому» [8, с. 327] тут вже не хвилюють героя. І тільки у матері він спокійно може сказати про те, що втомився. Мати – це єдина людина, яка утримує в свідомості героя межу, що відрізняє людей від тварин. Героя ще мучать питання: «!Що це: дійсність чи галюцинації?» [8, с. 337]. Але коли він входить в роль, ця межа стає зовсім тонкою і часом майже зникає. У моменти найвищого напруження в колі своїх «товаришів» перед ним виникає рідна постать. «Мені здається, що я іду в холодну трясовину... І в той же момент раптом переді мною підводиться образ моєї матері...

–... «Розстрілять!»??

І мати тихо-зажурно дивиться на мене» [8, с. 325]. Коли оповідач складає гімни трибуналу, «тоді відходила, удалялась од мене моя мати – прообраз загірної Марії» [8, с. 326]. І знову він повертається в замок, і знову продовжує вбивати, його жертвою стає мати трьох дітей у жалобі. Але настає той час, коли на місце цієї жінки приводять його власну матір. І тут виникає ситуація «душевної кризи». Виникає деякий трикутник: товариші – мати – я. У героя з'являється необхідність вибору. Трагізм ситуації полягає не тільки в самому виборі героя (він вбиває матір), але й у можливості існування цього вибору в суспільстві. Чи може бути воно щасливим, гармонійним і гуманним, коли будується на смерті рідних матерів? Пригадаємо, що в християнській релігії Марія – земна матір Ісуса Христа. Вона стала найменням-символом «матері людської». Отже, герой вбиває не тільки свою власну матір, він знищує все святе, що було створене Богом і людьми. Тут важливо відзначити, що герой оповідання знає наперед, як він буде діяти: «але я вже знав, як я зроблю. Я знав і тоді, коли покинув масток. Інакше я не вийшов би так швидко з кабінету» [8, с. 333]. Швидко він прийняв рішення, і ця моментальність вибору є

доказом фанатичності, сліпої віри в ідею, якій служить герой.

У психології головного героя виникає швидка, динамічна зміна емоційних, вольових, пізнавальних станів, вони тісно пов'язані і обумовлені. Крім того, з емоцією тісно переплетені і його думки. У стані напруження вони нагадували «до неможливості натягнутий дріт» [8, с. 323], «мислі різали мозок» [8, с. 332], у мить, коли ним оволодівав переляк, «прудкість його мислі доходить кульмінації» [8, с. 325], а в стані забуття вони зникають зовсім: «і без мислі побрів на міські пустирі» [8, с. 334]. Душевний спектр главоверха чорного трибуналу складається, головним чином, із негативних емоцій вже тому, що психіку його травмовано: знемога, покора, відчай, неможливість повірити в очевидне змінюється прозрінням (але ці стани короткочасні), настає внутрішнє роздвоєння, потім з'являється гнів, злість, страх, що, нарешті, зумовлює афектний стан, в якому герой і коїть страшний злочин. І в ту ж мить з'являється нове почуття – каяття у скоєному і знову рішуче подолання цієї жалості: «Зараз. Так, мені давно пора! – Тоді я поправив ремінь свого маузера й знову кинувся на дорогу» [8, с. 339] робити свою справу.

Отже, суперечливий стан героя знаходить своє вираження у формулі: «Я – чекіст, але я і людина» [8, с. 323].

«Я – людина» – це світла гуманна частина душі «Я». Саме цю частину ліричний герой ототожнює з матір'ю: «... моя мати не фантом, а частина мого власного злочинного «Я», якому я даю волю... Тут... я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі» [8, с. 327]. І саме так він говорить про матір, яку привели на суд разом з черницями: «Так! – схопили нарешті і другий кінець моєї душі» [8, с. 332].

«Я – чекіст» – інша, темна, кривава частина душі героя, частина «чорного синадріону», «чорного трибуналу комуни» [8, с. 323]. Чекіст – це сотні розстрілів, це хиже навколо, це «дійсність як згряя голодних вовків» [8, с. 337].

Щоб подолати амбівалентність і довести свою «справжність» як чекіста, герой змушений вибудувати систему самовиправдань і пояснень, вчинити страшний злочин – матеревбивство, але дорога, яку він обирає, веде у нікуди, це шлях не до гармонії «голубих озер загірної комуни», а до чорної безодні і спустошення людської душі.

Отже, М. Хвильовому судилося показати один з найскладніших переходових періодів української історії, і випередити свій час. Він, романтик, був справжнім вісником у сфері моральної і художньої, через нетрадиційне мовлення апелював до людського сумління, до вічних заповітів доброчинності і любові, водночас розуміючи, що суперечності буття, егоїзм і політична

заангажованість бувають сильнішими за здоровий глузд, а через те інколи і сам лихим стихіям протиставляв сильну волю людей, які вперто прямували до «загірних комун».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. П. Микола Хвильовий // Микола Хвильовий. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / В. П. Агеєва. – К., 1995. – С. 5–30.
2. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
3. Большая советская энциклопедия. – М., 1970. – Т. 1. – 633 с.
4. Брюховецький В. Романтизм з неупустливою вдачею / В. Брюховецький / Радянське літературознавство. – 1989. – № 8. – С. 25–31.
5. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір / М. Жулинський // Хвильовий М. Твори у 2-х т. К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5–43.

6. Михеева И. Н. Амбивалентность личности: морально-психологический аспект / И. Н. Михеева. – АН СССР; Институт философии. – М.: Наука, 1991. – 125 с.
7. Фрейд З. Психология эмоций. [Текст] / З. Фрейд. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
8. Хвильовий М. Твори: В 2 т. / М. Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1.: Поезія, оповідання, новели, повісті. – 650 с.
9. Хвильовий М. Твори: В 2 т. / М. Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2.: Повісті, оповідання, незакінчені твори, нариси, памфлети, листи. – 925 с.
10. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника / Ю. Цеков // Проблеми сучасного літературознавства. – 1998. – Вип. 2. – С. 149–180.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вечірко Оксана Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми психологічного аналізу у художньому творі.

УДК 821.161.2 – 312.2

ТРИКУТНИК ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЕВА: МІСТИКО-ЕЗОТЕРИЧНА СТРАТЕГІЯ РОМАНУ «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА»

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

У статті з'ясована жанрова природа твору В. Єшкілева «Усі кути трикутника»: доведено, що твір належить до криптоісторії, основоположним принципом якої є розв'язування загадки через розшифрування коду. Порушено питання про метароманну природу текстів В. Єшкілева й аналізованого твору зокрема, охарактеризовано мову-код автора як визначальну ознаку такого художнього утворення. Розкрито символіко-емблематичний ряд образів, які відіграють важливу роль у композиційній будові твору та розгортанні сюжету, вираженні авторської ідеї.

Ключові слова: криптоісторія, метароман, інтертекстуальність, містико-езотерична стратегія, емблематика, символіка, композиція.

Твір В. Єшкілева «Усі кути трикутника» є другим (перший – «Втеча майстра Пінзеля») його біографічним (за визначенням самого автора) романом.

Опублікований 2012 року, він став резонансною подією, оскільки був присвячений канонічній постаті української культури – Григорієві Сковороді. Постмодерна культурна парадигма та й провокативна стратегія В. Єшкілева, відома з попередніх його творів, готувала читача до несподіваного «деміфологізованого» образу українського мисленника доби бароко. Автор не розчарував свого читача, хоча й зміг уникнути примітивного «повалення божків» як це часто-густо трапляється з «деконанізаторами» української літератури та культури загалом.

Роман цікавий не тільки своїми деконструктивістськими інформативними посланнями, але й поетикальними особливостями, які визначають специфічну авторську манеру, особливий єшкілевський стиль, де поєднані захоплива інтрига і глибокі роздуми про таємниці буття, ліричні пасажі й інтелектуальні загадки.

Варто зауважити, що творчість В. Єшкілева була предметом як критичних відгуків (І. Бондар-Терещенко, О. Гуцуляк, В. Качкан та ін.), так і

системних наукових досліджень (Р. Харчук, В. Русової, З. Шевчук та ін.).

Рецензійне поле роману «Усі кути трикутника» складають відгуки П. Білоуса у «ЛітАкценті», М. Микицей, Т. Трофименко, свої наукові розвідки романові присвятили О. Галич (проблема жанрової природи роману як квазі-біографії), І. Шаталова та І. Корнелюк (питання інтерпретаційного поля образу Г. Сковороди). Проте окремі положення, обґрунтовані авторами, не вичерпують усієї повноти проблеми вивчення художньої манери В. Єшкілева, детермінантами якої є містико-езотерична установка автора.

Тож, метою нашого дослідження є уточнення жанрової природи твору В. Єшкілева «Три кути трикутника», з'ясування метароманних поетикальних особливостей твору та декодування його смислів у контексті містико-езотеричної стратегії письма автора.

Насамперед зауважимо, що визначення жанрової специфікації розглядуваного твору є досить непростим завданням саме через його приналежність до явищ постмодерну, природньою властивістю яких є еkleктизм, форм зокрема. Очевидно, саме ця особливість призвела до «розмитості» наукових дефініцій відносно «Усіх кутів трикутника». У статті «Особливості

постмодерної квазі-біографії: В. Єшкілев «Усі кути трикутника» знаний теоретик літератури О. Галич спочатку визначив його як «справжній пригодницький постмодерний роман» [3, с. 153], далі акцентує на його апокрифічній природі і зрештою номінує «квазі-біографією» [3, с. 156], а наприкінці взагалі поставив під сумнів романну природу твору. Такі вагання дослідника зумовлені не простою композиційною специфікою твору, особливостями сюжетобудування, текстовою гібридністю, що аж ніяк не вкладаються у рамки традиційних. Окрім того, стандартна матриця ознак, за якими визначається жанр твору, переважно не «працює», коли йдеться про постмодерне явище. Тож є необхідність у вибудовуванні того «логічного ланцюга» властивостей твору, які дадуть нам можливість, принаймні, сформулювати уявлення про його жанрову природу.

Насамперед поставимо під сумнів визначення «Усіх кутів трикутника» як квазі-біографії, суть якої О. Галич пояснює через синонімію «квазі» – «фальшивий, несправжній», мотивуючи це тим, що «у творі відсутня наукова хронологія життя головного героя» [3, с. 156]. Безсумнівно, біографічний чинник (адже йдеться про одіозну постать українського митця і філософа XVIII ст. Григорія Сковороду) відіграє домінуючу роль в окресленні жанрової дефініції, проте чи варто головним критерієм щодо постмодерної художньої біографії визначати достовірність/недостовірність біографічних фактів? На наш погляд, ні. І на це є кілька причин. По-перше, у сучасному постмодерному дискурсі є цілий пласт художніх варіацій біографій відомих людей, які відносять до жанру «літературної біографії». Його «батьком» і теоретиком вважають британського письменника П. Акройда. А. Стомба зауважує: «У романах («літературних біографіях». – О. Г.) на перший план виходять особистості великих художників минулого, здійснюється спроба інтерпретації їхнього життя, переосмислення їхнього творчості, але *постмодерністські автори не завжди спираються на факти і документальні свідчення, які дійшли до наших днів*. Особливістю «літературної біографії» стає те, що *фактографія у ній зливається із підробкою документа*, пародія і стилістичні імітації творів знаменитих авторів минулого поєднуються із критикою їхніх творів...» [11] (курсив наш. – О. Г.). Як наслідок, з'являються варіації жанру – роман-притча, роман-пошук, романізована біографія, роман-есе [9] тощо. Інша дослідниця «літературної біографії» Ю. Марінеско акцентує, що у життєписі відомої людини, зробленої іншою особою, домисел і вимисел повинні поєднуватися так, щоб не спотворювати конкретно-історичний фактаж [9].

У романі В. Єшкілева реконструюється історія перебування Г. Сковороди у Європі. Цей

період фактографічно окреслюється 1745–1750-ми рр., тоді як у творі нашого сучасника йдеться про 1751–1752 рр., згадується 1780 р. – час своєрідного монастирського затворництва протагоніста. Отож, маємо справу не з біографією Г. Сковороди як такою, а з невеликим часовим відтинком, який у наукових життєписах і спогадах сучасників не висвітлений взагалі. Відомо тільки, що в цей час письменник і філософ перебував в Угорщині і мандрував Європою. Цей період життя Г. Сковороди оповитий **тайною**, сповнений **загадок**, і саме ці фактори є фундаментом не тільки сюжетобудування, але й ключем до розуміння жанрової природи роману «Усі кути трикутника».

Автор твору не оперує фактологічним матеріалом, у центрі його уваги загадка формування світогляду **Г. Сковороди-містика**, яким вважав його один з найгрунтовніших і неупереджених дослідників українського бароко Д. Чижевський. Тому ключем до створення історії європейських мандрів «українського провідисвіта» і мисленника Сковороди стають твори митця, які, фактично, є відбиттям його внутрішнього «я». Таким чином, В. Єшкілев пропонує пізнати Г. Сковороду як ТЕКСТ, коли біографія есплікується на творчість, а творчість є ключем (кодом) для розуміння фактів духовного і буттєвого життєпису автора.

На цей шлях пізнання у свій час вказав В. Шевчук: «Щоб збагнути феномен Сковороди, *маємо пізнати в однаковій мірі ґрунтовно і у взаємозв'язку його життя, його філософські погляди, тобто головні ідеї*, які він розвивав і розробляв у своїх діалогах, трактатах, і його мистецьку діяльність – *все це було однією сув'яззю, однією наукою, твореною у різних формах*: жив як учив, учив через розмисел і через живі образи, через мистецтво слова, музики і малюнка» [12, с. 581] (курсив наш. – О. Г.).

У цьому ракурсі, видається, невмотивованим говорити про «квазі-біографію», адже реконструкція подій і фактів життя Г. Сковороди не є предметом художнього осмислення автора. У його полі зору **духовний шлях** мандрівного філософа – містичний путь просвітлення, наслідком якого стали його твори.

Ймовірно, що саме цей авторський ракурс осягнення постаті Г. Сковороди зацентрований у підзаголовку – «апокриф мандрів» (апокриф – таємне, заповідне, неканонічне). В. Єшкілев не тільки веде свого читача шляхом деміфологізації (проникнення у потаємне) образу Г. Сковороди, якого «аграрна цивілізація» (читай – профанний світ) інтерпретувала як «народного філософа», що «ходив босий селами, грав на сопілці, проповідував сердечну науку» [7, с. 17], але пропонує прочитати «апокриф» його духовних мандрів (пізнати суть його містичного духовного

шляху), що експлікувався у гностицизмі його текстів.

Тож подорож Г. Сковороди Європою – інтрига, що визріла із домислів, здогадок В. Єшкілева, хай і зарощених на припущеннях біографів і дослідників творчості українського мислителя; а код творів митця (їх емблематичність) дозволяє пояснити окремі факти його життя, зокрема приналежність до таємних орденів, знайомство з масонами, пізнання прихованих знань.

Такі властивості твору В. Єшкілева дозволяють говорити про жанр альтернативної історії, а точніше її піджанр – **криптоісторію**. Основним елементом цієї жанрової моделі є таємна, прихована історія [10, с. 7]. Вона (модель) виражає **конспірологічні інтенції** автора або того соціального кола, якому адресований твір.

У своїх інтерв'ю, есе, малій прозі В. Єшкілев обстоює позицію «другої» реальності – ідею прихованих від непосвячених чинників реальних подій (дія темних сил, Карни, маніпуляторів-окультистів, магів, вампірів тощо). Такі переконання письменника коріняться у його ширшому захопленні містико-езотеричними текстами, ритуалами, історіями тощо. Автор навіть стверджує, що пройшов певний шлях посвячення, але не перейшов на вищий духовний вимір [4].

Жанрова модель криптоісторії, розгорнутої в «Усіх кутах трикутника», дозволяє митцеві-постмодерністу засобами фантастики (містика є одним із виявів фантастичного) вирішити низку питань біографії Г. Сковороди, пояснити «загадку» митця і філософа, сакралізувати образ мандрівного філософа.

Аналізуючи жанрову природу твору В. Єшкілева, не можемо оминати ще одного дискусійного питання: його романної природи. Н. Бернадська зауважила, що для постмодерного дискурсу загалом, а українського зокрема властиве ототожнення понять «текст» і «жанр», а часто й підміна одного іншим. Це зумовлено, на думку дослідниці, внутрішньою логікою і філософією постмодернізму, націленого на руйнування будь-яких ієрархій, тому поняття «жанр» як «сукупність певних констант, характеристик» [1, с. 213, 216] потрапляє під дію деконструкції. Формальна сторона жанру стає полем експерименту: відбувається авторська гра із синтезом різних жанроутворень (наприклад, у розглядуваному тексті В. Єшкілева це зближення роману й апокрифу), гібридизація форми тощо. Тому застосовувати традиційні, константні характеристики жанру роману до творів постмодерного дискурсу, на наш погляд, є малопродуктивним.

Повертаючись до проблеми ідентифікації художньої форми «Усіх кутів трикутника» В. Єшкілева, зауважимо, що в першому

критичному відгукові – післямові – І. Корнелюк говорить про твір як «метароман», який письменник пише упродовж тривалого часу. Авторка вельми обережно використовує цей термін, вочевидь посилаючись на визначення жанрової природи свого тексту, даного самим В. Єшкілевім в одному з інтерв'ю [4]. Вона характеризує це художнє утворення як «ланцюг текстів» (есеї, оповідання, романи, статті), пов'язаних певною ідеєю, де письменник «намагається вибудувати не лише альтернативне бачення окремих постатей української історії, а напевне щось більше: альтернативне бачення історії України – від найдавніших часів аж до наших днів» [8, с. 244]. Таке трактування природи твору ближче до поняття «метатексту» (Ю. Лотман), ніж до «метапрози» (В. Гасс) – термінологічного «зародку» метароману.

Проте це твердження І. Корнелюк було продиктоване В. Єшкілевім, котрий свої твори назвав «метароманами» – деміургійним світом, де Автор ототожнюється зі своїм текстом, є його батьком і Богом у цьому світі [6]. Наративна стратегія таких текстів є способом репрезентації авторської світоглядної концепції, яка втілюється через «авторську мову»: повторювані сюжетні моделі, мотиви, мову-код (систему символів, емблем і метафор).

Проблема «метароману» як специфічної художньої форми у науці про літературу недостатньо освоєна: маємо концептуальні праці російських дослідників В. Зусевої, Т. Ананіної, Н. Тульчинської; українських учених А. Татаренко, Г. Сиваченко та І. Білої. Проте природа цього феномену тільки пізнається.

І. Білою були визначені індикатори такого художнього феномену: «Метароман – це надтекстова єдність творів одного автора, об'єднаних ідейно-тематичним дискурсом, наявністю наскрізних героїв, алюзіями, інваріантами, що репродуковано в кожному окремому творі за своєрідністю сюжетних ходів і розв'язок» [2, с. 7]. Безсумнівно, такі особливості простежуються й у романістиці В. Єшкілева у тих чи інших інваріантах (наприклад, наскрізною є авторська концепція буття світу як метафізичної боротьби Світла і Темряви, за якої навіть буденні події нашого сьогодення набувають «іншого» таємничого підтексту (вони є наслідками прихованого протистояння масонських орденів і сил хаосу); відповідно в основі сюжету покладено загадку, розв'язання якої забезпечує динаміку подій; у творі є Просвітлені та Учні, Хранителі, Майстри та непосвячені; інтрига (переважно детективна) розгортається навколо якоїсь магічної пам'ятки/реліквії і т. д.), проте, на наш погляд, у визначенні текстів письменника як «метароману» або як тексту-книги важливим є авторський код – система символів, образів, емблем, ритуалів, через

які митець вводить нас у світ езотеричного знання. Це специфічна «мова», яка дозволяє митцеві виразити ті сутності, що є прихованими чи котрі неможливо описати загальноприйнятими мовними структурами. Завдяки ним письменник стимулює відчуття і переживання духовного, відкриває «портал» між профанним і сакральним.

Авторський символічний код стає об'єднавчим для усього текстового ряду В. Єшкілева і реалізується через гіперпосилання, інтертекстуальність, самоцитування, алюзії та ремінісценції.

Тому подієвий план його творів, їх композиційна подібність тощо є формою вираження авторської світоглядної системи, а мова – її сутністю. Декодування тексту В. Єшкілева – це справа не для масового читача, котрого якраз мають заворожити карколомні сюжетні перипетії, детективні події, таємниці, інтриги, неафішовані історичною наукою сторінки минулого. Це посил інтелектуалам – посвяченим або тим, хто знається на містичних ученнях і традиціях, які потенційно здатні до духовного росту.

Повертаючись до предмету розмови, зауважимо, що сюжетним стрижнем роману «Усі кути трикутника» В. Єшкілева є духовний шлях Г. Сковороди – формування його як містика, гностика. І йдеться тут не про інтригуючі припущення про приналежність поета доби бароко до масонських лож, а про генезу його духовного вчення, яке стало відбиттям його внутрішнього розвитку і осягнення вищої істини. Реконструкція цього процесу у творі репрезентована через знаковість і ритуальність алхімічної філософії, суттю якої була духовна трансформація людини. Окрім того В. Єшкілев використав емблематику та символіку масонства, симпатиком яких і знавцем вчення котрих він є, а також образи-символи національної міфології. Множинність смислів, які закодовані у цих символах, використовуються автором для створення об'ємного образу духовного становлення Г. Сковороди і глибше – духовного шляху України.

Так, структуру тексту організовує центральний образ-символ трикутника: таємне значення кожної його «сторони» розкривається у трьох частинах книги відповідно. У них описаний шлях містичного прозріння українського філософа. **Трикутник** у масонстві має багато значень, одне з яких це триєдність духу-душі-тіла людини **як шляху** до гармонії, злиття з божественним, осягнення істини. Саме у такому значенні цей символ розкритий у листі-притчі Констанца Тома.

Саме **як процес**, що має три стадії, описує митець шлях Сковороди до трансцендентного. Насамперед автор акцентує увагу на обраності героя, містичній заданості його долі. Символом цього є **блискавка** – наскрізний образ, що

супроводжує Сковороду в реальному світі та світі підсвідомого. Самим героєм (через релігійний догматизм, у путях якого він знаходиться) цей знак інтерпретується як покара чуттєвість, що ототожнюється з гріховністю. Проте у процесі посвячення трактування цього знаку змінюється.

На першій стадії наближення до трансцендентного Констанца Тома допомагає молодому шукачеві істини з Тартарії пізнати свою природу як один із проявів трансцендентного. Стадія Венери – це етап осягнення своєї фізичної природи, чуттєвості як динамічної єдності тілесного і душевного, етап набуття земної мудрості. Головним чинником її формування є присутність темної енергії (телуричної сили). Використовуючи алхімічні знаки-символи, автор описує цей етап як поєднання ртуті і сірки. У містичних вченнях любовна екстазія, оргастичність кохання сприяє вивільненню первісного духу, який здатен наблизитися до ідеального. На цій стадії герой витримав іспит на звання «природної людини». До них Констанца зараховувала усіх, що «не розгубили природної основи і не розміняли на зовнішні атрибути успіху тої початкової цілісності, котрою Великий Архітектор так щедро і справедливо наділяє кожного з нащадків Адама і Єви» [7, с. 114–115].

Сковорода не зупиняється на першій сходинці посвяти, адже його мета – пізнати суть божественного, символічним втіленням якого є Андрогін.

У містичних ученнях Андрогін – це взірць досконалої людини, вищий Дух, Логос, абсолютна свобода [13, с. 123–195]. Для Сковороди ж цей стан асоціюється із внутрішньою гармонією і здатністю «бачити» суще, а не його земні еманції: «Ця істота володіє істинною рівновагою сущого, її природний магнетизм спрямований не назовні, а до власного гармонійного і самодостатнього єства. Зі всіх творінь Божих лише Андрогін перебуває у справжньому природному спокої, у стані Священної Ісихії. У такому безмежному спокої, яким долається тварне обмеження, накладене на всі істоти» [7, с. 101]. Фізичним втіленням *можливості* андрогінності для філософа стають двійнята-акробати Амадео і Амалія.

Цими устремліннями сповнена друга стадія духовного шляху Сковороди – стадія Меркурія, на якій, за вченням алхіміків, відділяється земна (тілесна) субстанція і кристалізується душа. Символом цієї стадії є філософська ртуть (душі).

Український містик на цьому етапі формулює вищі цілі – вивільнення духу на шляху до Логосу. Через це він відмовляється від місії звільнення Батьківщини з-під царського гніту, створення на теренах Тартарії демократії – вільної держави, чим зраджує плани Констанца Тома.

Третій етап просвітлення – стадія Урану, що символізує небо, цілісність, первісність, чоловіче

начало, яке завжди жадає Геї – землі. Тільки у єдності з нею відчуває свою силу. На цьому етапі геросві відкривається істинний смисл знаку блискавки. Це знак особливого призначення, особливої місії Сковороди, про що говорить йому отець Авксентій: «Дивись, Григорію, на суші речі світу сього не яко миша з нори, а яко сокіл, що ширяє вільно під хмарами. Те, що для миші – межа світу, для сокола – пагорб або рівчак з висоти нічтожний. Подивись на обтяження своє з тих небесних палестин, на яких перебувають нині святі достойники. Не з гріха воно вийшло, навпаки. Воістину, воно захищає тебе від гріхів, сину мій» [7, с. 206].

Саме з цього починається пошук істини філософом. Надія на те, що аскеза монастирського життя, медитації, молитви, спілкування з отцем-настоятелем, читання містиків допоможуть наблизитися до трансцендентного, не виправдалася. Залишаючи монастир, Сковорода почуває себе обдуреним, проте духовно він готовий до осягнення космічної сили. Процес духовної трансформації автор подає через образ хвороби – марення як форми вивільнення духу, наслідком чого стало споглядання/пізнання Андрогіна, явленого Клементиною, Амадео і Амалією.

Таким чином, використовуючи складну символічну структуру знаків масонства, алхімії філософії письменник описав суть духовного осяяння Г. Сковороди. Його філософське вчення стало відбиттям оригінального й унікального містичного досвіду та вчення.

Життя Сковороди, за В. Єшкілевим, це вічна боротьба з Єхидною. Цей символічний образ у творі має декілька інтерпретаційних схем, послідовно реалізованих автором. Так, у міфології це уособлення жінки-змії, в алхімії – «фундаментальна земляна субстанція», що відділяється від філософського каменя на другій стадії його визрівання, «Єхидна – це символ ґрунту, основи» [7, с. 35]; у містиків – це те природне, еґоїстичне в людині, що заважає бачити суще. У своїй філософській теорії Г. Сковорода примирив два світи (Універсум (сакральне) і людське (профанне)) за посередництва Біблії – світу Духу.

Проте у творі з'являється ще одне значення цього образу-символу, продиктоване розумінням В. Єшкілева місії, значення і ролі містиків у долі рідної землі. Автор провадить думку, що Г. Сковорода свого часу мав стати духовним лідером українства і сприяти формуванню демократичного світу на цих теренах. Саме цей задум масонів автор передає притчові алегорії, що мають інтертекстуальний зв'язок із оповіданням «Риби істини, висохле озеро» [5, с. 66–69] В. Єшкілева: «Йому планували зробити охоронцем і доглядачем теплого озера, на якому

зимуватимуть срібні птахи. Йому планували роль у стратегії, ретельно розкресленій і розпланованій на кілька століть. Стратегія передбачала майбутнє руйнування імперії і створення на її землях федерації слов'янських держав під наглядом і покровом старих республік» [7, с. 25]. Певною мірою цю місію мандрівний філософ виконав, адже недаремно Гречик назвав його «істинним духовним батьком українських дітей удови» – масонів.

У візіях-мареннях, оніричних видіннях Г. Сковороді відкрився складний шлях українського світу до омріяної республіки – часу свободи і торжества нації, уособленням якої стає образ містичної Діви Навни, що у містичних ученнях є символом Соборної Душі Народу, втіленням його ментальних і метакультурних особливостей, знаком Логосу, Краси, Істини і Любові. Життєдайне «молоко» Навни – творчі сили і потуги народу, його потенціал – в українському варіанті, явленому філософові, потрапляє на алтар степової богині Карни – «богині крові і мстивих земляних сил» та Крона – бога воїнів. Так розкривається діалектика двох рівнозначних свобод, інваріант якої був розгорнутий письменником у романі «Втеча майстра Пінзеля». Одна з них – свобода вибору, свобода духу (Навна), інша – свобода хаосу (Карни-Крома). Вони перебувають у взаємозв'язку і взаємодії, але якщо більшу владу отримує стихійна сила, то настає період самознищення, саморуйнування сущого, адже хаос продукує небуття, ніщо.

Тож у цьому видінні Сковороді відкривається войовничо-зрадлива, примхлива і безжалісна тілесна природа українства, якому судився складний шлях кристалізації свого духовного ества, приборкання своєї земної суті, віднайдення своєї Навни, Софії – вищої істини, вищих устремлінь. Це головне завдання народу, а Хранителі (у минулому – Сковорода, у теперішньому – Вигилярний) мусять зберігати реліквію (статую богині Навни) до часу духовного просвітлення українського народу.

У контексті вищезазначеного образ-символ Єхидни набуває ще одного трактування – це внутрішні упередження, омани, догмати, еґоїзм людини, що не дозволяють людині щиро полюбити власну землю, прийняти її земну і небесну сутність. Висвячуючи на Хранителя Павла Вигилярного, Ліда говорить: «...для служіння рідній землі не треба нізвідки нікуди переходити. Земля не вимагає відречення від неба. Небо само по собі, земля сама по собі. Вони самодостатні. Але між ними сидить Єхидна, яка намагається розсварити землю з небом. Вбий у собі Єхидну й приймай до серця рівночинно і образ землі, і образ неба» [7, с. 227]. Саме такий шлях обрав

Г. Сковорода, прийнявши природу своєї землі і пізнавши духовні висоти, яких вона може сягти.

«Усі кути трикутника» В. Єшкілева – один із творів авторського метароману про духовний вимір, духовну сутність України і містичного шляху до його осягнення, який здійснює кожен, хто має внутрішній зв'язок із цієї землею. Для цього автор занурює читачів у світ містичних знань, репрезентованих через специфічну мову-«код» – систему символів, емблем і знаків, що відкривають потаємне.

Одним із світоглядно значущих для автора є переконання в тому, що у світі відбувається постійна боротьба сил Світла і Хаосу. На сторожі Світла стоять Хранителі, пророки, які не дозволяють Темряві запанувати ні у фізичному, ні в метафізичному вимірах. Одним із таких Хранителів українського Світла є Г. Сковорода – людина-загадка, інтелектуал і містик, батько вітчизняної філософії, автор оригінального вчення.

Роман В. Єшкілева «Усі кути трикутника» важко назвати літературною біографією чи квазібіографією, швидше маємо справу із історією духовного шляху українського містика, подану засобами криптоісторії: через декодування образів-символів сквородинівської філософії та емблем і знаків масонського вчення. Їхнє розгортання, доповнення, пояснення виконують сюжетотворчу функцію, тоді як детективна і пригодницька інтрига лише динамізують оповідь. Зіткнення містичного і авантюрного у романі є своєрідним відбиття діалектики профанного і сакрального. Так, за подіями шпигунсько-мандрівного життя Г. Сковорода приховані події його духовної посвяти, його містичного шляху до просвітлення; за детективними подіями з життя Вигилярного прихована ідея тяглості традиції хранительства в Україні, містичного служіння Батьківщині, яка століттями долає шлях алхімічного розщеплення і відділення Карни-Крома від Навни.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. Бернадська. – К., 2004. – 368 с.
2. Біла І. Метароман Г. Пагутяк: текст і контекст. – Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. н.: спеціальність 10.01.01 – українська література / І. Біла. – Дніпропетровськ, 2011. – 22 с.
3. Галич О. Особливості постмодерної квазі-біографії: В. Єшкілев «Усі кути трикутника» / О. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – № 12. – С. 153–161, С. 153.
4. Єшкілев В. «Я не став магом, але вмію передбачати...» [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Режим доступу: www.gk-press.if.ua/node/5981
5. Єшкілев В. Інше гроно проникнень і свідчень / В. Єшкілев. – Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2006. – 127 с.
6. Єшкілев В. Повернення деміургів [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Плерома / Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/yeshk-pd.htm>
7. Єшкілев В. Усі кути трикутника / В. Єшкілев. – К., 2012. – 248 с.
8. Корнелюк І. Перше прочитання. Гра з історією // Єшкілев В. Усі кути трикутника. – К., 2012. – С. 241–244.
9. Марінеско Ю. В. Літературна біографія як жанрова модель: особливості еволюції, атрибутивні та модусні ознаки [Електронний ресурс] / Ю. В. Марінеско // Наукові записки ЧДУ ім. Петра Могили. Наукові праці. Філологія. – Випуск 181. – Т. 193 // Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2012/193-181-12.pdf>
10. Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника. – Автореф. дис. здобуття наук. ступеня канд. філол. н.: спеціальність 10.01.01 – українська література – Київ, 2009. – 17 с.
11. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодерного романа к XX – н. XXI в. [Електронний ресурс] / А. С. Стовба // Режим доступу: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_1048/content/stovba.pdf
12. Шевчук В. Григорій Сковорода як письменник і мислитель / В. Шевчук // Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. – К.: «Либідь», 2005. – 728 с.
13. Элиаде М. Мифистопель и андроген / М. Элиаде. – СПб: Алетейя, 1998. – 374 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гольник Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, докторант.
Наукові інтереси: сучасний літературний процес.

УДК 82 – 92

ПУБЛІКАЦІЇ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ У ЩОМІСЯЧНИКУ «СУЧАСНІСТЬ» В 1971–1990-Х РР.

Тадей КАРАБОВИЧ (УМКС у Любліні)

Період 1971–1990 в історії існування Нью-Йоркської групи – поетів української еміграції – це час авторських пошуків та відсутності спільних ідей. Публікації творів того періоду – це непростий літературний дискурс в еміграційних виданнях, започаткований в щомісячнику «Сучасність», який виявився полем літературної альтернативи, де друкувалися твори групи.

Ключові слова: Нью-Йоркська група, поезія, місячник «Сучасність», переклади, культура, еміграція.

Визначаючи важливість періоду 1971–1990, коли Нью-Йоркська група друкувалася в щомісячнику «Сучасність», треба сказати про умовність визначених дат. Група тоді офіційно не існувала та спільно не виступала, проте в історії її існування – це був час важливих авторських

пошуків та альтернатив. Засвідчують про це сторінки щомісячника, де друкувалися Віра Вовк, Богдан Бойчук, Емма Андіївська, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський та Роман Бабовал. На жаль, немає наукових досліджень над визначенням дискурсу, який зайняла група в щомісячнику

«Сучасність», зокрема тоді, коли не випускала вже свого видання, проте щомісячник виявився полем літературної присутності та дав групі потрібну їй популярність.

У 1961 році покликано до життя в Мюнхені щомісячник «Сучасність» як літературно-політичне видання української еміграції. Визначено його статус на базі двотижневика «Сучасна Україна», редактором якої був Володимир Стахів та місячника «Українська Літературна Газета», яку редагували в 50-х рр. Іван Кошелівець та Юрій Лавріненко. Щомісячник «Сучасність» видавало Українське товариство закордонних студій. Видання було безпосередньо пов'язане із Закордонним представництвом Української головної визвольної ради (УГВР), якою керував Микола Лебідь, і якому підлягало видавництво «Пролог», але «Сучасність» мала непартійний характер, і в ній брали участь діячі культури, науки, громадського і політичного життя незалежно від політичних і світоглядних переконань.

Головні редактори щомісячника «Сучасність» – це Іван Кошелівець (1961–1966, 1976–1977 та 1983–1984), Вольфрам Бургард (1967–1970), Богдан Кравців (1970–1975), Марта Скорупська (1978 та 1981–1983), Юрій Шевельов (1978–1981), Тарас Гунчак (1984–1991), у період перенесення щомісячника в Україну Тарас Гунчак та Іван Дзюба (1992–1995).

Щомісячник видавався у Мюнхені 1961–1990, від 1990–1991 у Нью-Йорку (місто в штаті Нью-Джерсі в США) та від 3 січня 1992 до жовтня 2012 в Києві.

Перенесення «Сучасності» до Києва, спочатку як спільне видання Республіканської асоціації українознавців та видавництва «Пролог» (США), а від лютого 2004 року із засновником і видавцем журналу – ТзОВ «Видавнича група «Сучасність», почало означати відмирання журналу. Редакція хоча визначила ресурси, що видання є «щомісячним часописом незалежної української думки», а основною тематикою є «література, наука, мистецтво, суспільне життя» не зуміла забезпечити видавничих фондів [2].

Протягом п'яти років журнал тричі був змушений призупиняти вихід через постійний брак коштів, зміну інвесторів, засновників, головних редакторів і творчих колективів. Наступні номери виходили із запізненням на кілька місяців або навіть на півроку. Журнал зовсім не видавався з середини 2010 року. На початку весни 2012 інвестором «Сучасності» стало видавництво «Спадщина-Інтеграл» і в квітні часопис відновив свою роботу після півторарічної перерви, щоб остаточно припинити своє існування.

Щомісячник «Сучасність» був літературно-політичним журналом української еміграції після Другої світової війни. Відіграв вагому роль в

українській культурі, займаючись найновішою історією, політикою, літературою української еміграції, дисидентами та материковою Україною. Друкував поезію, прозу, полеміки і рецензії, і згодом став платформою висловлення про літературно-культурне життя української еміграції. У період 1971–1990 у щомісячнику «Сучасність» друкувалася Нью-Йоркська група.

Головними редакторами щомісячника були відомі культурні та політичні діячі української еміграції, які сформували основний дискурс журналу та надали йому демократичний зміст протягом багатьох років. Серед постійних співпрацівників редакції від початку виникнення «Сучасності» знаходився член Нью-Йоркської групи Богдан Бойчук, а від 70-х рр. до перенесення редакції в Україну – Богдан Рубчак, – як члени редколегії. У 80-х рр. Богдан Бойчук був редактором літературного відділу журналу. Після перенесення редакції до Києва у 1992 р. покликано новий редакторський колектив, який переважно складався з письменників і журналістів з України. Запропоновано тоді представникам Нью-Йоркської групи Богданові Бойчуку та Богданові Рубчаків бути членами Київської редакції «Сучасності» [2].

Щомісячник у 1961–1992 роках відіграв важливу роль у формуванні свідомості української еліти в еміграції. На його шпальтах друковано різноманітні матеріали, що стосувалися літератури, мистецтва, політики та суспільних питань. Публікації, на думку редакції, не віддзеркалювали поглядів різноманітних організацій і політичних угруповань української еміграції, а залишалися індивідуальними висловами авторів. Проте авторський зміст публікацій, які надсилалися або були писані на замовлення, не піддавався редакторській цензурі. Ця політика, зокрема редактора «Сучасності» – Івана Кошелівця, вплинула на високий рівень журналу та зміцнила його універсальний характер в диференційованому політично, культурно і релігійно українському еміграційному середовищі.

У другій половині 60-х рр. «Сучасність» набула назви щомісячника понад поділами і сприймалася як універсальний голос української еміграції різних поколінь. Політичні, літературні і культурні організації на еміграції засновували власні партійні журнали, друкуючись водночас у «Сучасності». Коли літературно-політичне життя в Україні в 60–70-х рр. почало розрізняти на дисидентське і підпорядковане владі, «Сучасність» взяла під захист членів руху опору та сумління, публікуючи дисидентські протести та літературні твори. Створено тоді хроніку українського руху, друкуючи вірші Василя Стуса, Ігоря Калинця, Василя Голобородька, Івана Світличного, літературну критику Михайлини Коцюбинської та Івана Дзюби. У номері 11 (листопад 1981 р.)

опубліковано обширний матеріал з нагоди утворення Української гельсінської групи в Україні, друкуючи твори Олеса Бердника, Миколи Горбала, Зиновія Красівського, Ярослава Лесіва, Миколи Руденка, Ірини Сенік, Івана Сокульського та Василя Стуса. Надруковано також список Української гельсінської групи, і ряд публікації про політичні репресії [3, с. 3–80].

Цей важливий голос захисту прав людини в Україні, висловлений на захист української інтелігенції та контактів еміграції з Україною, плодоносив багатьма вдумливими політичними статтями, публікованими на шпальтах «Сучасності». У творенні змісту не обійдено також членів Нью-Йоркської групи, яка брала участь у формуванні літературного обличчя журналу. Редактор щомісячника, Іван Кошелівець, запропонував покликати до складу редакції Богдана Бойчука і Богдана Рубчака. Це було в 1971 році, коли щорічник групи «Нові Поезії» припинив з'являтися, і Нью-Йоркська група переживала кризу як неформальне літературне угруповання. Тоді Тарас Гунчак запропонував для Богдана Бойчука очолити літературний відділ після Марти Скорупської. Редактором відділу, Богдан Бойчук залишався до початку 90-х рр., коли цю функцію обійняла театрознавець і критик Лариса Марія Любов Залеська Онишкевич. Тоді твори Нью-Йоркської групи часто друкувалися в «Сучасності». Після перенесення щомісячника з Нью-Йорка до Києва у 1992 року, змінилася оптика «Сучасності» – поезію, прозу і театральну критику Нью-Йоркської групи друковано принагідно [2].

Упродовж існування «Сучасності» і творення редакційних матеріалів змінювався зміст щомісячника, а разом з ним авторські пріоритети. У 60-х рр. головний редактор Іван Кошелівець пропонував матеріали політично-соціального характеру. На презентацію еміграційної літератури залишалось небагато місця. Пропоновано в кожному новому номері щомісячника найчастіше одного автора, публікуючи його поезію або прозу. Таким чином «Сучасність» стала публіцистичним журналом, налаштованим на історичні та політичні теми, на матеріалах яких обговорювалося життя української діаспори в США, Канаді і в Західній Європі.

Лише в 80-х рр., коли головним редактором став Юрій Шерех, зміст щомісячника виразно модернізовано і модифіковано. Новий редактор ввів літературні відділи: «Література і мистецтво», «Театр і музика», «Історія і суспільство», «Дискусії і розмови», «Документація», «Рецензії», «Актуальна тематика» та «3 листів до редакції» [2].

Модернізований профіль журналу перейняв Тарас Гунчак, розвиваючи всього лише деякі його

відділи. У цьому вигляді «Сучасність» було передано до Києва як щомісячник.

Іван Кошелівець будучи головним редактором, нав'язав в 60-х рр. контакт з Нью-Йоркською групою (ймовірно за намовою Емми Андієвської, яка була його дружиною), друкуючи твори Богдана Бойчука, Віри Вовк, Юрія Тарнавського, Емми Андієвської, Юрія Коломийця та інших. На думку Богдана Бойчука, тоді в «Сучасності» публіковано підготовлені до книжкового друку фрагменти прозових творів та вірші готові до видання в поетичних збірках. Таким чином, продемонстровано вірші, прозу і драми Юрія Тарнавського, поезію Богдана Бойчука, сонети Емми Андієвської, твори Віри Вовк, Патриції Килини та Романа Бабовала [2].

Вже тоді склалася літературознавча думка, що Нью-Йоркська група з огляду на авангардну мову творів має та матиме супротивників, особливо серед старшої письменницької генерації та українських політичних угруповань. Політичні еміграційні лідери вважали, що еміграційна творчість має бути направлена на підтримку незалежності України та на стабільний візерунок еміграції. Ангажування творчих сил в тодішній літературній моді на Заході та в США, такі як сюрреалізм, абстракціонізм чи захоплення культурою Америки вважалося сумнівним. Закинено Нью-Йоркській групі брак відповідальності за слово, критиковано аполітичність творів та ірраціональний зміст поезії, у якій не було патріотичних мотивів. Це стосувалося творчості Юрія Тарнавського, Богдана Бойчука чи поезії Богдана Рубчака. У 1969 році на сторінках «Сучасності» Юрій Тарнавський опублікував літературну відповідь-замальовку – як відповідь на позакулісні закиди. Відповідь називалася: «Під тихими оливами або вареники замість гітар», у якій піддав різкій критиці закиди та скритикував Миколу Лукаша за переклади творів Ф. Г. Лорки. Нью-Йоркська група цікавилася творчістю іспанського поета, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук та Віра Вовк займалися перекладом його творів. Юрій Тарнавський у своїй замальовці визначив переклади Миколи Лукаша як безпорадні та критикував метод перекладу, який полягав у пристосовуванні традиційної трансляційної мови, якою послуговувався Микола Лукаш, до змісту, який несла творчість Ф. Г. Лорки. За цю критику Іван Кошелівець як головний редактор «Сучасності» відкликав Богдана Бойчука зі складу редакції. Богдан Бойчук взяв одначе в захист позицію Юрія Тарнавського. Зав'язалася тоді істотна дискусія, унаслідок якої Іван Кошелівець відмовився бути на посаді головного редактора «Сучасності» та його місце на деякий час перейняв Вольфрам Бургарт. У 1970 році наступний

головний редактор, Богдан Кравців, передав посаду Юрієві Шереху.

Криза взаємин між Іваном Кошелівцем та Богданом Бойчуком, який паралельно з роботою в «Сучасності» редагував щорічник «Нові Поезії», поглибила опозиція по відношенню до Нью-Йоркської групи провідних еміграційних політиків Володимира Стахіва та Івана Гриньоха – голів видавництва «Пролог», якому підлягала редакція «Сучасності», та Миколи Лебеда і Мирослава Прокопа, – членів правління видавництва. Запрошено тоді на розмову до «Прологу» Богдана Бойчука та Богдана Рубчака з метою пояснення спірних питань, що виникли по відношенню до головного редактора Івана Кошелівця, і були відчитані не як літературні розбіжності, але як вагомий непорозуміння української еміграції [1, с. 60–65].

Криза у розмовах та складні компроміси виявилися безвихідними, Богдан Бойчук був змушений залишити редакцію щомісячника, щоб повернутися вже як редактор літературного відділу у 80-х роках, коли головним редактором був Тарас Гунчак. Непорозуміння між Іваном Кошелівцем та Богданом Бойчуком перервала лише зустріч у 1993 році, коли Емма Андієвська і Іван Кошелівець під час перебування в Нью-Йорку прийняли запрошення на спільну зустріч. Крім Кошелівців на зустрічі були поетеса Марія Ревакович, художниця Аркадія Оленська-Петришин та її чоловік, математик Володимир Петришин, гарячий прихильник творчості Нью-Йоркської групи. Зустріч багато пояснила у взаєминах між Іваном Кошелівцем та Богданом Бойчуком. У спогадах Богдан Бойчук назвав ситуацію яка трапилася у редакції «Сучасності», «нашим цікавим непорозуміння з минулого і критик згодився навіть на співробітництво зі з «Світо-видом», який я редагував» [1, с. 60–65].

Коли штат головного редактора журналу очолив Юрій Шерех, твори Нью-Йоркської групи загостили заново на сторінках щомісячника. Не був це особливий знак часу – зміна поколінь, але свідомо реакція редактора, який слідкував за творчістю групи і розумів потребу презентації творчості Нью-Йоркської групи читачеві – також з України. Повільно і послідовно частина накладу журналу була керована засекреченими шляхами до Києва, Львова, Харкова, Одеси та до інших культурних осередків України, щоб український читач міг познайомитися зі змістом щомісячника й відчутти стиль письма, який пропонували члени Нью-Йоркської групи. Журнал пересилався також до Польщі, на Словаччину, до Румунії, щоб українські середовища в тих країнах могли познайомитися з літературно-політичним процесом, який відбувався в еміграції. Юрій Шерех розумів значимість поетичної творчості

Нью-Йоркської групи, тим більше, що деякі з них дочекалися видання зібраних творів.

Богдан Бойчук і Богдан Рубчак були авторами двотомної антології поезії «Координати», виданої в 1969 році, що являла найважливіший компендіум знань про українську еміграційну літературу. Отже, Юрій Шерех почав добиватися того, щоб Нью-Йоркська група друкувала в «Сучасності» не тільки свою оригінальну поезію, але також інші літературні жанри: переклади, прозові твори, драми та поеми.

Безумовною подією стала публікація в «Сучасності» фрагментів роману Емми Андієвської «Роман про людське призначення», у якому поетеса виявляла майстерність абстрактної прози без історичних обмежень [4, с. 7–21].

У 80-х рр. багато місця на сторінках журналу присвячено творчості Віри Вовк, Богдана Бойчука, Романа Бабовала, публікуються їхні вірші. Надруковано також спостереження Віри Вовк з подорожі в Україну, і листи од неї від Василя Стуса. У січневому номері «Сучасності» за 1981 рік, поруч з віршами Віри Вовк зі збірки «Мандала» [5, с. 3–7] вміщено літературне есе Богдана Рубчака «Меандрами Віри Вовк» [6, с. 32–49], де були викладені найважливіші спостереження про творчість поетеси, про її літературні контакти та індивідуальні риси її поезії. Богдан Рубчак писав: «В традиції цього напрямку сучасної поезії, у якому працює Віра Вовк, безперечно творчим компонентом є поетична картина. Можна, отже, вважати, що картина як літературне висловлювання є головним мотивом творчості поетеси. Володіє вона візуальною правдою, яка нас переконує і запевняє в правильності слова Віри Вовк» [6, с. 32–49]. Богдан Рубчак розумів творчий доробок поетеси через її зв'язки з бразильською поезією і примусовою еміграцією – впродовж багатьох років вона займалася дидактичною роботою в університетах у м. Ріо-де-Жанейро. У поезії Віри Вовк була складена спроба вловлювання ірраціональних передчуттів, породжених зустріччю з чужою культурою. Богдан Рубчак бачив в тому багатство і позачасовість творів поетеси. Її творчість народжену на краю цивілізації, пов'язував з минулим та сьогоденним світу. Критик зауважував, що Віра Вовк, яка творить на периферіях української еміграції, здаля від Нью-Йоркської групи, дозволяла дати читачеві яскраву філософську рефлексію над її поезією. Аксіологічним фундаментом залишався сам акт творення, жадоба життя з його непередбачливою структурою і досвідом. Голос Богдана Рубчака про поезію Віри Вовк здається важливим, Нью-Йоркська група займалася ж бо літературною критикою багатоаспектно. Богдан Рубчак вводить додатковий погляд на поезію своєї сучасниці, як ширшу літературознавчу рефлексію [6, с. 32–49].

У році 1986 редакція «Сучасності» святкувала 25-річчя журналу, і це була нагода до літературного замислення над минулим щомісячником, його змістом та авторами. Нагадано осіб, які друкувалися на його сторінках, а також події, які супроводжували ідеї журналу. Нагода ювілею прикликала участь Нью-Йоркської групи у творенні змісту «Сучасності» [7, с. 7–32]. Надруковано твори поетеси Патріції Килини, яка створювала спільно групу, вміщаючи в січневому її номері за 1986 р. Твір «Пропаганда». Оpubліковано цикл віршів Юрія Тарнавського «Оперне серце» та оповідання Віри Вовк «Карнавал». У надрукованих творах автори показували дистанцію по відношенню до себе, яка межувала з емоційним холодом. Виявляли трагедію заплутаності в сюрреалістичні картини душі, де дошкульний досвід межував з філософською уявою та міфічним мисленням.

Ця дивовижна картина у слові Юрія Тарнавського, необмежена морально, виявляє багатство, яке зачаровує, самостійністю і творчою вдумливістю автора. Багатоаспектний і багатозначний голос поета веде до творчих пошуків, часто невідомих в українській літературі. Кожна публікація поета на сторінках щомісячника «Сучасність» сприймалася читачем з думкою, що сенс мистецтва полягає у безперервному пошуку.

У 1985 році еміграційні середовища потрясла вістка про смерть Василя Стуса, який загинув у вересні в карцері смерті Кучино після багаторічного перебування в радянських таборих. Широко інформувала про це «Сучасність», міркуючи над роллю письменника в суспільстві, а також над цінністю слова в умовах цензури та поневолення. Це було нагодою пригадати особисті зустрічі поета з Вірою Вовк [2].

«Сучасність» за 1986 р. у 2-му номері друкувала театральну статтю Богдана Бойчука «Ступаючи на театральні платформи», у якій поет аналізував осінній театральний сезон в Нью-Йорку та демонстрував деякі види театального мистецтва в еміграційному українському театрі Вірляни Ткач [9, с. 59–63]. Богдан Бойчук, цікавився театром ще в 70-х рр. У 80-х повернув до своїх безвідмовних захоплень критика найновішими досягненнями американських театрів Нью-Йорка та спектаклів українських еміграційних театрів. Сам був автором театральних творів «Голод» та «Приречені», виданих книжкою під спільним заголовком «Дві драми». Звідси Юрій Шерех доручав поетові рецензування театральних прем'єр у «Сучасності» або радився з ним у справі вміщення театральних матеріалів у журналі. Богдан Бойчук дружив з актором харківського театру Березіль Йосипом Гірняком, що у безпосередній спосіб проектувало на театральну критику поета. Обговорюваний

номер «Сучасності» відкриває ще публікація віршів Чеслава Мілоша (1911–2004) у перекладі українською Богдана Струмінського [10, с. 5–10]. Сталося те за справою Богдана Бойчука, який знав і високо цінував творчість польського поета та зокрема його особисту лірику, присутню на американському континенті через численні виступи Чеслава Мілоша на літературних заходах в США. Доручення перекладів віршів Чеслава Мілоша досвідченому знавцеві польської поезії Богданові Струмінському для «Сучасності» є сумісне з тим, яку роль надавав Богдан Бойчук перекладам в українській літературі [2].

Богдан Бойчук вважав, що переклади є важливим елементом літератури даного народу, без трансляційної роботи важко говорити про нормальний розвиток даної літератури та мови. У видавництві «Сучасності» з'явилася рік раніше книжка Чеслава Мілоша «Поневолений розум», у перекладі Богдана Струмінського, яку Богдан Бойчук оцінював «як ясний і подавлюючий аналіз страшних моральних і психічних знущань над людиною, яка живе у тоталітарному режимі, в державах за залізною завісою» [1, с. 64].

У квітневому номері «Сучасності» за 1986 рік надруковано сонети Емми Андіївської «Кухонні натюрморти й циркові ідилії», у яких поетеса міркувала над витвором мистецтва як самоусвідомленням мікрокосмосу.

Істотною ознакою віршів Емми Андіївської залишався їх автореалізм як важливий крок, до розуміння літературної програми, реалізованої поетесою. Творчість Емми Андіївської друкowana на сторінках журналу з'єднувала групу в споріднену сукупність. Публіковані в «Сучасності» вірші показували, що літературні пошуки групи являли загальний дискурс творчих роздумів 80-х років, репрезентованих в еміграційному українському літературному середовищі, в натуральний спосіб домінуючи в журналі. Цей дискурс вирізняло прагнення до суб'єктивності при об'єктивному розумінні літературного процесу [11, с. 5–9].

Спираючись на індивідуалізм і філософсько-літературній відмінності та деяких ознаках творчої незалежності від себе, група надавала сторінкам журналу чітких обрисів. Літературна активність Емми Андіївської прозвучала наочною також в презентації віршів з березневого номера «Сучасності» з 1988 року. Тут поетеса продемонструвала цикл сонетів «Портретні галереї і краєвиди», що являли рефлексію над суперечностями речей та світу. Авторка остерігала однак перед узагальнюванням особистих думок, і намагалася передавати картину об'єктивної реальності:

Ще поворот, і вже пустеля Гобі
Дедалі ширше, як дзвінок, – у венах.

Від дійсності лишився запах винний.

Змінився тиск, і – всі площини згубні. (...)

(вірш: «Красвид, скручений у баранячий ріг»):
[«Сучасність», 3(332), с. 5–9].

Значення авторських вислень Нью-Йоркської групи в щомісячнику «Сучасність» підкреслював також вагомий факт публікації творів на початку кожного номера. Січневий номер «Сучасності» з 1988 р. приніс добірку віршів Богдана Рубчака під заголовком «Коваль» [12, с. 5–6], виявляючи змагання поета із словом, дозволяючи розуміти літературні рецепції поета. Вірші Богдана Рубчака характеризуються ясною, прозорою думкою, інформують про глибокий творчий процес автора. Поет виявляє у своїй поезії різні життєві дилеми, метаморфози і роздвоєність людини, що живе в еміграції.

Мовленням своїми творами, як структурою сонетів, – Богдан Рубчак та Емма Андіївська кинули виклик літературному минулому, а особливо поезії XIX ст., у якій дозрівала новітня форма вираження для української літератури. Пошуки в цій сфері тривали також в цілій Нью-Йоркській групі. Цей аспект Богдан Бойчук підкреслював словами: «Як я вже раніше писав, я не був задоволений зі своєї першої збірки віршів «Час болю», здавалося мені, що вона занадто непоетична, недопрацьована і набагато слабкіша від збірок моїх приятелів Юрія Тарнавського і Богдана Рубчака» [1, с. 114].

Творчість Нью-Йоркської групи зі сторінок «Сучасності» можна порівняти до стану або виду автопортретів. Його головні риси – це спільна зацікавленість філософсько-літературними темами й індивідуальний ритм серця. Добрий клімат віршів Богдана Рубчака спричиняв, що інакше вони функціонували в просторі літератури групи, а інакше на сторінках щомісячника. Твори Емми Андіївської, онтологічно складні для розуміння через накопичення слів і їх різноманітність, читач «Сучасності» починав ліпше розуміти, коли читав їх по кілька на сторінках журналу, а не у великих назагал збірках поетеси.

На тлі творчих пошуків «Сучасності» глибиною відзначається драматична містерія Віри Вовк «Іконостас України», написана з думкою про ювілей хрещення Київської держави, що наближався у 1988 році. Цей наскрізь релігійний твір володів поясненням позачасовості випадків, які виступали поряд себе: святий Андрій, який згідно переказу стародавніх греків, у своїх апостольських подорожах добрався до грецьких поселень в Криму і до місця над Дніпром, де пізніше закладено Київ – столицю України, а також святі Кирило та Мефодій, хрестителі слов'ян, святий Володимир і свята Ольга, хрестителі Русі, принцеса Ганна – донька Ярослава Мудрого, також Марія – мати гетьмана Івана Мазепи, і Філософ Григорій Сковорода –

поет України, виступають разом, тобто поза історичним простором. Нівелювання історичного часу через зустріч осіб, що живуть в різних епохах, є реалізацією принципу алегоричного переступання подій при одночасному униканні пафосу і патріотичного дидактизму. Твір Віри Вовк – це важливий крок у підкресленні власної літературної тотожності, її ставлення до історії України та її безперервності до історії від хрещення до XX ст., звідси позачасовий вимір твору [14, с. 5–12].

В останній декаді 80-х рр., літературний відділ «Сучасності» перейняла від Богдана Бойчука театрознавець Лариса Марія Любов Залеська Онишкевич. Пов'язувалося це з відходом Богдана Бойчука від професійного життя й одночасно з несподіваними життєвими планами. Поет зважився на купівлю квартири в Києві і схилився до думки переїхати в Україну. Це не було рішення невиправдане: в Україні готувалися до проголошення незалежності, і в подібний спосіб поступив Юрій Тарнавський, купуючи квартиру в центрі Києва. Ірина Стецюра, подруга юнацьких дій Нью-Йоркської групи, переїхала до Києва. Зустрічі в квартирі Ірини і Романа Стецюра на Манхеттені в Нью-Йорку Богдан Бойчук назвав артистичним салоном Нью-Йоркської групи [1, с. 152–157].

Після відходу Богдана Бойчука з редакції «Сучасності» змінилися також літературні пріоритети журналу. У жовтневому номері щомісячника з'явився велика добірка віршів Романа Бабовала «В жорстокій казці», була проголошена тим самим літературна активізація поета, який репрезентував іншу поетику, ніж інші члени Нью-Йоркської групи. Це виникало з факту пізнішого дебюту в межах групи та мешкання у Європі де панував інший тип віршування [14, с. 5–9].

Роман Бабовал артикулював власні переживання про оточуючий світ. Синонімом до переживань була цивілізація, без якої людина не може існувати, незважаючи на необмежені людські можливості. Поет казав про придане в житті, що душа є в неволі тіла і нічого не може вдіяти на крихкість життя. Внутрішнє очищення, яке переходить впродовж багатьох років, наближає душу до містицизму. Нью-Йоркська група шукала інтелектуальної гармонії у слові, а душу трактувала як особистий дар Всевишнього, тобто схильна була до християнського розуміння життя. У поезії Романа Бабовала, захоплення життям, незважаючи на відчуженість світу, було головною схемою поета. Самотність у світі ліричного героя, його життя в надмірній цивілізації породжувало страждання та підсилювало деградацією емігрантського почуття вітчизни. Це важливий і нерозлучний елемент творчості Романа Бабовала, народженого вже на еміграції (річник 1950), який

зазнавав смак вітчизни лишень через переказ батьків та самоосвіту. Нью-Йоркська група для поета – це старші побратими, які народилися в Україні та зазнали її житедайних джерел, перенесли Україну в чужі місця, де довелося їм жити. Не пережили через це етичного й естетичного роздвоєння місця, хоч втратили зв'язок з Україною як вітчизною, та в серці не залишилося нічого, що можна вважати формою повернення до себе [14, с. 5–9].

На порозі 90-х рр. змінилася українська реальність і реальним ставало повернення до Києва чи Львова. Скористалися тим поети Нью-Йоркської групи, користувалася тим також редакція «Сучасності», переносючи журнал в Україну. Сторінки щомісячника знову виконували політичні функції, друкуючи матеріали про зміни, які переживала Україна, вірші українських дисидентів: Ігоря Калинця, Василя Стуса, Миколи Воробйова, Раїси Лиши та інших. Все частіше на шпальтах щомісячника з'являлося прізвище Миколи Рябчука, який в журналістський спосіб представляв розвиток суспільно-національних подій на Україні. Гаряча дискусія супроводжувала також перспективи національної емансипації прибалтійських республік – Литви, Латвії і Естонії, які оголосили державну незалежність в 1990 році і розірвали стан політичного ладу, що був накинута порядком в 1945 р. [2].

Фактично впродовж 1991 р. тривала підготовка редакції «Сучасності» до перенесення щомісячника в Україну, і вже січневий номер з 1992 р. вийшов у Києві. Покликано нову редакцію, складену з еміграційних діячів і представників київського літературно-інтелектуального середовища. Головними редакторами стали: дотеперішній – Тарас Гунчак та Іван Дзюба з Києва. До складу редакційного колективу увійшли: Микола Рябчук з Києва і дотеперішня редактор – Лариса Марія Любов Залеська Онишкевич, а також представник Чехословаччини – Микола Неврлі, перекладач української літератури на чеську мову, і з Польщі – Стефан Козак, керівник Кафедри української філології Варшавського університету, літературознавець та голова Польських українців. Серед членів редакції «Сучасності» не було дотеперішніх співпрацівників Нью-Йоркської групи, присутність творів групи в українській історії «Сучасності» була незначна. Сторінки щомісячника виповнили матеріали з України і що характерне – твори поетів 60-х рр., та твори авторів українського постмодернізму і національної трансформації: Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Ігоря Римарука, Віктора Неборака [2].

Творчість Нью-Йоркської групи у київській «Сучасності» після 1991 року займала невеликий відсоток матеріалів. У липневому та серпневому

номері за 1994 р. опубліковано фрагменти прози Юрія Тарнавського «Три блондинки і смерть» з літературним вступом Богдана Бойчука. Натомість, у шостому номері за 1995 рік продемонстровано вірші Романа Бабовала, виявляючи таким чином фактор – як повинен функціонувати щомісячник в умовах періодичного видання незалежної України і думки, яка дотримується високого стилю в літературі і мистецтві [2].

Малу активність Нью-Йоркської групи в київській «Сучасності» можна частково пояснити одночасною появою щоквартального журналу «Світо-вид», редагованого Богданом Бойчуком, який саме тут своєчасно публікував твори групи. Частина членів групи налагодила добрі відносини з приватними видавництвами, що виникли в самостійній Україні і у них почала видавати своєї твори. У видавництві «Родовід» Лідії Лихач у Києві публікувалася Віра Вовк (поезію, прозу, драматургію і спогади) також Юрій Тарнавський (поезія, драматургія і проза). Богдан Бойчук натомість у видавництві «Факт» Леоніда Фінкельштейна видав найновіші збірки віршів, спогади та прозу, написану у Києві вже після виїзду із США.

Щомісячник «Сучасність» був безперечним фундаментом літературного розвитку Нью-Йоркської групи. Важко сказати, що було більш пріоритетне для групи – друк у власних літературних виданнях: у щорічнику «Нові Поезії» та тримісячнику «Світо-вид», чи у багатотиражній «Сучасності», яку читала українська еміграція та яка поширювалася в Україні. Як пише Марія Ревакович: «Ідеологічно-товариські спори над кондицією Нью-Йоркської групи заслонили мислення, складене після публікації у «Сучасності», послідовному та багатоплановому журналі, який сприяв всебічній популяризації творчості Нью-Йоркської групи. Безумовно, без щомісячника «Сучасність» літературний досвід Нью-Йоркської групи не був би повний та такий вагомий [1, с. 157].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – Київ, 2003. – 176 с.
2. Біографічний довідник журналу «Сучасність» (1961–2003) / Вид. «Калварія», Львів, 2003. – 480 с.
3. Матеріали різних авторів: До п'ятиріччя Української гельсинської групи, // «Сучасність». – № 11 (251), Мюнхен, 1981. – С. 3–80.
4. Андієвська Е. Роман про людське призначення / Е. Андієвська // «Сучасність». – № 5 (233), Мюнхен, 1980. – С. 7–21.
5. Вовк В. Із збірки «Мандаля» / В. Вовк // «Сучасність». – № 1 (241), Мюнхен, 1981. – С. 3–7.
6. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк / Б. Рубчак // «Сучасність». – № 1 (241), Мюнхен, 1981. – С. 32–49.
7. Килина П., Тарнавський Ю., Вовк В. [Твори] / П. Килина, Ю. Тарнавський, В. Вовк // «Сучасність». – № 1 (297), Мюнхен, 1986. – С. 7–32.

8. Матеріали, Документи, Публікації // «Сучасність». – № 1 (297), Мюнхен, 1986. – С. 98–116.
9. Бойчук Б. Ступаючи на театральні американські платформи / Б. Бойчук // «Сучасність». – № 1 (297), Мюнхен, 1986. – С. 59–63.
10. Мілош Ч. Невисловлена, недоказана / Ч. Мілош // «Сучасність». – № 2 (298), Мюнхен, 1986. – С. 5–10.
11. Андівська Е. Кухонні натюрморти й циркові ідилії / Е. Андівська // «Сучасність». – № 4 (300), Мюнхен, 1986. – С. 5–9.
12. Рубчак Б., Коваль // «Сучасність». – № 1 (333), Мюнхен, 1986. – С. 5–6.

13. Вовк В. Іконостас України / В. Вовк // «Сучасність». – № 10 (318), Мюнхен, 1987. – С. 5–12.
14. Бабовал Р. В жорсткій казці / Р. Бабовал // «Сучасність». – № 10 (366), Ньюарк, 1991. – С. 5–9.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Карабович Тадей – викладач україністики Люблінського університету імені Марії Склодовської-Кюрі.

Наукові інтереси: українська література діаспори.

УДК 821.161.2 – 3.09

ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

Жіночі образи-характери драматичних творів є своєрідним відображенням прихованих порухів душі і бажань письменника, другою частиною його ества. Жіночі образи, розглянуті в контексті літератури того часу, дають змогу дати високу оцінку спостережливості і прозорливості автора-чоловіка, що зумів надзвичайно точно і психологічно тонко передати найтонші порухи жіночої душі.

Ключові слова: жіночі образи, динаміка розвитку, гендер, емансипація, психологічний портрет.

Володимир Винниченко стояв на вістрі проблем свого часу і тому значного місця у його п'єсах надано жінкам, проте не як біологічним, а як гендерним постатям. Адже сексуальна революція початку ХХ століття, відкриття Фройдом теорії психоаналізу спричинили і до значних суспільних зрушень, у яких жінка починає відігравати все вагомішу роль.

Жіночі образи зустрічаються в усіх творах Володимира Винниченка, причому, мають в них значне смислове навантаження, показані в динаміці: автор досліджує процес розвитку їх характеру та життєвої позиції. Крім того, п'єси Винниченка мали епохальне значення, адже змінювали уявлення про усталені норми поведінки та моральні цінності.

Творчість Винниченка-драматурга не можна назвати типовою. Вона зроста на специфічній ґрунтовій суміші з реалій тогочасного життя, власного дуже багатопланового досвіду та еkleктично засвоєних політичних, економічних, соціальних ідей. Оцінка її (творчості) коливалася від позитивної (Курбас, Станіславський) через неоднозначну (Чикаленко, Горький) до негативної (Євшан, Маланюк).

«Із забуття у вічність» Винниченко зробив крок в кінці 80-х років ХХ сторіччя. М. Жулинський, П. Федченко, Л. Мороз, В. Панченко, В. Марко та інші аналізували основні аспекти творчості цього непересічного автора. Оскільки масив художніх текстів значний, є велика за обсягом епістолярна та щоденникова спадщина, і все, до кінця, глибоко й досконало проаналізувати неможливо, то літературознавче опрацювання доробку письменника продовжується.

Цікавою з точки зору дослідника є проблема жіночих образів драматургії Винниченка. Саме ця проблема, на наш погляд, як хромосомний набір

людини, увібрала в себе основні риси, переваги й вади, погляди та переконання, щастя й трагедії автора.

Працюючи на зламі століть, Винниченко став одним з небагатьох письменників чоловічої статі, які зробили спробу проникнення в глибини жіночої душі та відображення побаченого засобами художнього слова.

Наш земляк стоїть поряд із Гауптманом, Ібсеном та іншими сучасними йому європейськими драматургами, яких можна назвати фундаторами того, що зараз у літературознавстві називають «гендерним підходом» до зображення проблем дійсності, а саме аналіз проблем і образів твору не з точки зору їх біологічної статевої приналежності і притаманних їм рис характеру і способу поведінки, а з огляду на їх соціостатеві ролі (які і є гендером).

Проте необхідно наголосити, що мистецтво є процесом творення особливого світу, що почасти розкриває приховані прагнення автора, його сублимовані бажання. Тому героїв творів Винниченка можна розглядати як носіїв його ідей, переконань, уподобань, віддзеркалення подій з особистого життя письменника, психічних комплексів автора.

Чоловіче й жіноче у творах Винниченка і в самому його естві подібні до доктора Джекіла та містера Хайда із твору Р.-Л. Стівенсона, уайльдівського «Портрета Доріана Грея». У драмах простежується бінарна опозиція «автор-образ», тому дослідження набирає вигляду, як дослідження дуалізму в тому плані, що автор – чоловік, а його alter ego – іноді жінка в п'єсі.

Заздалегідь відомо, що Винниченко у своїх п'єсах є дещо епатажним. Втім, такий підхід до творчості дає цікавий результат, який викликає обов'язкову реакцію читача і глядача. Вони (п'єси) нагадують трошки хибний малюнок, дещо не так

складену мозаїку, до яких мимоволі тягнеться рука з намаганням щось підправити.

Патріархальні традиції суспільства завжди обмежують процеси самоідентифікації та прогресу суспільства і найбільшого удару завдають по найбільш вразливій його частині – по жінці. Проблема жінки і її статусу загострюється в кінці XIX – на початку XX століття. Саме тоді виходять твори Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Наталі Кобринської та інших письменниць, що започаткували феміністичний погляд в українській літературі. Друга хвиля зацікавлення цією проблемою припадає на середину 80-х років XX століття. Цікавим є погляд літературних досліджень В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської. Починаючи з феміністичного погляду і аж до сучасного природного гендерного підходу, існує дві точки зору на сутність жінки у суспільстві: так званий патріархальний і так званий модерний.

На практичному рівні один й інший тип мають право на існування. Проблеми починаються, коли, утверджуючи один, заперечується інший, замість розмаїття утверджується одноманітність. Через це доцільно співвідносити наукову врівноваженість у цій непростій і вічно актуальній проблемі.

Проблема жіночої емансипації наявна і в творах Володимира Винниченка. Розглянемо цю проблему на прикладі п'єси «Мохноноге» у зіставленні з іншими творами письменника та його сучасників. При розгляді варто знову ввести своєрідний поділ прагнень його героїнь: мати, жінка, людина. Проблема материнства була щойно розглянута, але своєрідні проблеми реалізації жінки як матері і як людини нерозривно пов'язані. На рубежі століть жінка прагне «внутрішньо дорівнятися до чоловіка, досягти його духовної та моральної свободи, його інтересів, його творчої сили» [1, с. 69], адже протягом віків її переконували, що вона – істота другого сорту, навіть не людина. Крім того, навіть психологи, досліджуючи чоловічі та жіночі риси характеру, стверджують, що «у жінки немає жодної потреби і відповідно до цього здатності до емансипації. Всі, що справді прагнуть емансипації, всі відомі та духовно видатні жінки завжди виявляють численні чоловічі риси характеру» [1, с. 69].

У п'єсі «Мохноноге» жіноча емансипація втілена у постаті Ялинки. Вона по суті є самим результатом, а сам процес становлення нової жінки яскраво висвітлений в образі Тетяни Бутенко. Адже спочатку, ніби з передісторії твору (з уст дійових осіб), можемо здогадатися, що до певного часу вона була «зразковою» дружиною: безмовною, бездумною... Знову звертаємося до зіставлення Винниченкових та Ібсенових героїв. Подібні метаморфози, така ж еволюція характеру спостерігається і на прикладі Нори Хельмер

(«Ляльковий дім»). У Ібсена простежуємо і систему поглядів щодо становища жінки у тодішньому суспільстві: вона виховувалася із упевненістю, що вона лялька. Звертаючись до типології Вайнінгера, можна запровадити не лише психологічний, а й суспільно-рольовий аспект визначення жіночих типів. Ось як Нора говорить про своє життя до і після одруження: «Коли я жила вдома, з татом, він викладав мені усі свої погляди, і виявлялося, що я маю ті ж самі; якщо я думала по-іншому, то приховувала це, – йому б це не сподобалося. Він називав мене своєю донечкою-лялечкою, забавлявся мною, як я своїми ляльками» [5, с. 447]. «Мене поїли, годували, одягали, а мою задачею було розважати, забавляти тебе...» [5, с. 448]. З назви твору «Ляльковий дім» бачимо, що ляльковість, штучність не є природними для жінки. Автори (як Ібсен, так і Винниченко) доводять безглуздість теорій про жінку як істоту другого сорту. Знову постає питання про тваринність/звір'ячість: «мохноногим» у цьому контексті виступає прагнення жінки бути повноцінним членом суспільства. Тому у зв'язку з цим виділяємо конфлікт між природною потребою жінки і «мохноногими» суспільними традиціями, що перешкоджають її реалізації як особистості. Емансипацію у цій ситуації розуміємо не лише як перехід жінки в нову якість як істоти соціальної, що може брати участь у суспільних зрушеннях. Такою, зокрема, є Софія Сліпченко із драми «Між двох сил». Її непевність щодо політичної приналежності яскраво доводить ту думку, що жінка може бути політично-активним і політично-грамотним членом суспільства. Крім того, ця політична непевність, а саме роздвоєння між національною і більшовицькою ідеями, відображає мрії Винниченка створити певну суспільну утопію. Про це яскраво свідчить «Конкордизм». Також утверджується образ жінки-господаря свого життя, що може самостійно приймати рішення. Прикладом останнього є вже згадуваний зв'язок Тетяни Бутенко із художником Яковом Суховієм: на першому місці тут стоїть не симпатія і навіть не фізичний потяг, а лише бажання довести світові і самій собі, що вона і тільки вона сама може вирішувати свою долю. Ці ж ідеї, але більш обдумані й розвинуті несе в собі і героїня іншої драми Володимира Винниченка – Калерія Прокопенкова із п'єси «Пригвожені». Вона і Родіон Лобкович стоять на де в чому революційних позиціях щодо пробного шлюбу, проте трагедія стає на заваді щастя закоханих. Але подібно до Ялинки у «Мохноногому» Кіля є своєрідним результатом емансипації. Такі ж риси притаманні і Любові Гошинській (Леся Українка «Блакитна троянда»), подібним є і фінал твору. Але «хвора кров батьків» у цьому контексті набуває певних символічних ознак: хворі традиції

колишніх поколінь не дають розвиватися новим ідеям.

Яскравим прикладом самого процесу емансипації є Настасія Лобкович, що, з одного боку, прагне бути незалежною від чоловіка, сама хоче виховувати свого сина, проте, з іншого боку, готова на жертви заради нього – бути приниженою і розтопаною. Вона «пригвождена» до шлюбу:

«Настасія. Я вірю, Євгене, даю слово, вірю! Але чи можеш ти змінитися? Я цього не вимагаю, не вимагаю. Бог з тобою, будь таким яким ти є. Але ж не вимагай і від мене, щоб я змінилася. Це неможливо. І через те, коли все знов почнемо так, як ішло спочатку, то знов прийдемо до цього самого. Так от, я кажу, може, краще далі вже йти? Щоб розчарування не вийшло?»

Вовчанський. Так. Розчарування. Правда: старого не вернути і змінити себе не можливо. Правда? Так для якого ж біса нам жити разом, спитатися?!

Настасія. Для сина, Євгене» [2, с. 448–449].

Мати у ній перемагає жінку, особистість, проте, коли Вовчанський їй не вірить і вимагає вексель як за поруку її покірності, вона не витримує. Адже чесна людина вимагає чесності і вірності слову в оточуючих. У результаті особистість перемагає матір. Проте не можна погодитися із класифікацією Отто Вайнінгера [1], що поділяє всіх жінок на два типи – мати і повія, бо в Настасії перемагає щось третє – людина із власною гідністю. Отже, Настасія Лобкович і Тетяна Бутенко є ілюстраціями процесу становлення жінки-особистості у суспільстві.

Інна Мустащенко із драми «Закон», незважаючи на те, що єдиною її метою є дитина, щаслива родина і щастя чоловіка, також де в чому є «революціонеркою», адже вона порушує «закони» моралі, усталені традиції.

«Бунт проти «старосвітщини», яким позначена атмосфера українського літературного життя на рубежі століть, цілком відповідав умонастрою письменника» [7, с. 155]. Саме тому вже зараз можна зробити певний попередній висновок щодо ставлення драматурга до ролі жінки в сучасному суспільстві, до норм, які в ньому панували. Однією з таких норм було (і подекуди залишилося до цього часу) те, що традиції схвалюють чоловічу полігамію (отже, дають йому своєрідний дозвіл на зраду), щодо жінок суспільство настроєне абсолютно не толерантно. Так у драмі «Закон» Інна Мустащенко просить чоловіка про зраду: «...Я дозволяю тобі цю зраду. Я сама прошу тебе за це» [2, с. 548]. Чоловікові все дозволено, він відчуває себе господарем, хазяїном будь-якої ситуації. Коли йдеться про жінку, Винниченко не одноразово наголошує, що «нова жінка» робить виклик старому суспільству, зраджуючи чоловіка («Мохноноге»), стаючи повією («Чорна Пантера та

Білий Медвідь») тощо. Проте письменник разом з тим доводить, що для жінки полігамія не є природною, адже, як вже було зазначено раніше, Тетяна Бутенко любить свого чоловіка, але зраджує його. Вона чинить у такий спосіб, аби довести свою незалежність, хоча від цього і страждає. Рита Каневич є своєрідним революціонером суспільного мініладу (власної родини), але її повстання мало що змінюють. Героїня саркастично окреслює новаторські тенденції світу, в якому живе: «Яке новаторство ще заводять? Може, щоб мужчини родили дітей, а жінчини жили з полубовниками?» [2, с. 297]. Ця фраза свідчить про те, що Рита не погоджується із сучасним їй суспільним ладом і прагне перебудувати його, змінивши ролі чоловіків та жінок, аби перші відчули всі «переваги» життя других. Але чоловіцтво миттєво реагує на цей напівжарт, причому, у цій реакції присутній певний страх:

«Шміф. Ха-ха-ха! О, я був би першим ворогом таких «новотворів» [2, с. 297].

Характерним є те, що подібні «теорії» виголошуються Ритою, коли вона покинула Корнія і майже стала повією. Таким чином, письменник показує, що повія має право на те, на що не має права жінка, що живе заради родини і дітей. Також він не раз доводить, що сучасне йому суспільство дозволяє чоловічу зраду.

Як і у випадку з Тетяною Бутенко, Рита страждає через це, але не спинається: не лише заради Лесика, а й для того, щоб кинути виклик чоловічому світу.

Таким чином Винниченко розглядає патріархальну свідомість жінки як стан, коли природні прагнення приглушуються суспільними умовностями. А проблема жіночої емансипації у творах Винниченка лише частково вирішується на користь представниць слабкої статі. Жінка кидає виклик суспільству певними вчинками, але, поперше, її дії не завжди збігаються з її бажаннями і тому призводять до внутрішньої дисгармонії; по-друге, суспільство не дає їй можливості бути водночас матір'ю та особистістю, по-третє ж, жінка є залежною від чоловіка з огляду на суспільні закони.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вейнінгер О. Пол и характер / О. Вейнінгер. – М.: Терра, 1992. – 480 с.
2. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко. – За ред.: М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
3. Винниченко В. Мохноноге / В. Винниченко. – // Вежа. – 1996. – № 4–5; 1997. – № 6–7.
4. Гасюк М. Вплив гендерної соціалізації та розвиток подружніх взаємин / М. Гасюк. – // Психологія і суспільство. – 2002. – № 1. – С. 75–82.
5. Ибсен Г. Кукольный дом. Привидения / Генрих Ибсен. Собрание сочинений в 4-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1957.
6. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість В. Винниченка 1900–1924 рр. у європейському контексті / В. Панченко. – Кіровоград: 1998.

7. Панченко В. «Я хочу собою возвеличити українське...» Риси психологічного портрета В. Винниченка / В. Панченко. – // Березіль. – 1997. – № 11–12. – С. 155–167.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.
Наукові інтереси: особливості літературного процесу ХХ століття.

УДК 821.161.2-3 “18/19” І. Франко

**ПРОБЛЕМА “БАТЬКИ І ДІТИ” В КОНТЕКСТІ ЄВРЕЙСЬКОГО ДИСКУРСУ
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА**

Алла КОЛЕСНИК (Дніпропетровськ)

У статті аналізується авторська рецепція І. Франком єврейської проблематики, що здійснюється на матеріалі художньої прози письменника, де висвітлюється загальнолюдська проблема “батьки і діти” як сфера людських взаємин і важлива складова єврейської екзистенції в Галичині.

Досліджується зображення виховання дітей у єврейських родинах, ставлення опікунів до сиріт, вплив середовища і сім'ї на формування особистості, що відтворено у художній прозі І. Франка (оповідання “Пирого з черницями”, “До світла!”, “Гава”, повість “Voa constrictior”). Простежено, що центральним об'єктом зображення стають національні особливості у родинних стосунках. Звернено увагу на контрастні приклади виховання дітей: позитивні виховні настанови та негативні ситуації, що перетворюють природні здібності на засіб здобуття матеріальних цінностей. В контексті єврейського дискурсу й осмислення загальнолюдської проблеми “батьки і діти” виявлена суперечливість морально-етичного змісту в родинних стосунках євреїв, зображених Франком.

Ключові слова: єврейська проблематика, художня проза, Іван Франко, загальнолюдські цінності, проблема “батьки і діти”.

Постановка проблеми. Важливим аспектом сучасного франкознавства є дослідження єврейської проблематики у творчому доробку Івана Франка, де висвітлюється сфера людських взаємин і єврейська екзистенція в суспільстві Галичини. Вивчення художньої прози письменника дозволяє виявити авторську рецепцію І. Франком єврейської проблематики, що нерозривно пов'язано з осмисленням загальнолюдських цінностей.

Аналіз останніх досліджень. Наукові дослідження єврейської теми у творчості І. Франка останніх двох десятиліть включають певну кількість розвідок, у яких подається інтерпретація окремих творів (І. Набитович [10], З. Гузар [4], А. Волдан [1]), розглядається стан українсько-єврейських взаємин на зламі ХІХ–ХХ ст. (Я. Грицак [3], М. Феллер [11]), і, зокрема, стосунки власне Івана Франка з видатними представниками єврейської нації (Р. Мних [9]), висвітлюються погляди письменника щодо широкого кола питань національної проблематики (О. Забужко [5]). Серед останніх публікацій, присвячених питанню ставлення І. Франка до євреїв, слід назвати статтю професора М. Гнатюка [2], написану за результатами наукового симпозіуму “Іван Франко та єврейське питання в Галичині”, що відбувся у Віденському університеті в 2013 р.

Незважаючи на наявні наукові дослідження єврейської проблематики у творчості І. Франка, сфера її художнього відображення у прозових творах письменника належить до малорозроблених питань. Дослідження за даною темою здійснені автором цієї статті [6; 7; 8].

Метою статті є виявлення особливостей відображення загальнолюдської проблеми “батьки

і діти” в контексті єврейського дискурсу в художній прозі Івана Франка. Завдання – проаналізувати прозові твори письменника, в яких висвітлюються стосунки батьків і дітей у єврейських родинах, та публіцистичні праці І. Франка.

Виклад основного матеріалу. Зображення стосунків батьків і дітей у єврейських родинах, а також пов'язані з цим аспекти виховання та ставлення до сиріт висвітлені на сторінках художньої прози І. Франка (оповідання “Пирого з черницями”, “До світла!”, “Гава”, повість “Voa constrictior”). Письменник розкриває національні особливості проблеми стосунків батьків і дітей, осмислюючи їх в ракурсі загальнолюдських цінностей. У зв'язку з цим наведемо слова І. Франка про те, що він “завжди старався в жидові, так само як у змальованому ... українцеві, полякові, циганові, бачити й малювати людину й тільки людину” [16, с. 337].

Життя єврейських родин Галичини І. Франко міг спостерігати особисто, про що він згадує в публіцистичних працях. Так, у статті “Мої знайомі жиди” письменник згадує свою роботу в Дрогобичі в якості репетитора у єврейських дітей, завдяки чому він “мав нагоду глибше розглянутись в жидівському родинному житті” [16, с. 344]. Порівнюючи родинний устрій двох культур – християнської та іудейської – І. Франко відзначає відмінності у стосунках батьків і дітей: “мені, добре обзнайомленому з селянським, на батьківському авторитеті й дитячому послуші опертім родинним життям, показала тут перший раз інша картина, як батько був далеко ближчим, щирішим до своїх синів і членів родини, як старший брат, що в його інтересах, змаганнях і планах сьак чи так брали участь усі члени родини.

Щось тепле повіяло на мене з малих, щоденних сцен, свідком яких я був; я порівнював їх у моїй душі з аналогічними подіями в селянській родині і відчував, що я мав тут перед собою щось далеко вище, тип старшої культури” [16, с. 344]. Важливою спільною рисою, що забезпечувало добробут і добрі стосунки у всіх єврейських родин, І. Франко називає те, що “в жидівській родині, хоча б найбіднішій, усе працювало разом над тим, щоб синові, що ходить до школи, улегшити його роботу”, в той час як в українських сім’ях письменник спостерігав “повну байдужість для праці юнака, в разі невдачі цієї праці безглузду суворість, навіть жорстокість супроти нього” [16, с. 345]. Водночас, письменник відзначає, що у єврейських родин навчання не заважало батькам готувати своїх дітей до підприємницької діяльності. Як приклад серед своїх знайомих І. Франко згадує Ісаака Тігермана, шкільного товариша, найкращого математика в класі та взагалі одного із найвизначніших учнів гімназії, який поряд з відмінним навчанням “приготовлявся до купецького стану” [16, с. 341].

У художній прозі виховання дитини в єврейській родині зображено в оповіданні “Пироги з черниціями”. Подружжя Гольдбаумів виховує шестирічного сина Лейбуна, роблячи головний акцент на значенні грошей в житті людини. Мати дитини, Хане, ставиться до сина надзвичайно строго. Вона “страшно не добродушна мати”, від якої дитина ніколи не чула ласкавого слова, “тверда і невмолима жінка”, яка “взагалі нічого не любить, крім грошей” [17, с. 201–202]. Вона прагне бачити Лейбуна рішучим спритним ділком, який повинен мати “добру голову”, дає йому поради як триматися з іншими дітьми в школі – бути поряд з найбагатшими, навіть якщо прийдеться терпіти приниження, і наголошує на тому, що навчання дозволить “доробитися маєтку”, що “гроші – то велика річ!”, а найголовніше – що “жид мусить бути “Geschäftsmann”, а ні, то пропав” [17, с. 204]. І. Франко унаочнює процес виховання такої людини – прагматичного “гешефтсмана”, за допомогою епізоду з простою побутовою деталлю – улюбленою стравою дитини, варениками з черниціями, яку Хане, що готує їх виключно в суботу, з приводу досягнення Лейбуном семирічного віку і його першого відвідування публічної школи, робить додатково в понеділок, виявляючи добродушне ставлення та підкреслюючи, що саме для Лейбуна і через таку важливу подію приготовані його улюблені ласощі.

Ключовим моментом стає вчинок батька дитини, Куни Гольдбаума, який вдався до іншого, більш практичного способу виховання, запропонувавши шестирічній дитині продати батькові порцію улюблених вареників за кілька крейцерів. На таку пропозицію батька Лейбуно

одразу погодився, не звертаючи увагу на душевний порив своєї матері та наголошений перед цим привід приготування страви саме для нього. За цей вчинок, що асоціюється з біблійною історією христопродавства, Лейбуно, як і зрадник Іуда, отримав свій скарб – срібну шістку, дрібну грошову одиницю на той час. Душа дитини вже зіпсована постійним прагненням грошей, адже він так часто чув від батьків, що гроші – “велика, майже свята річ, ... що й сам свято вірив і навіть подумати інакше не міг” [17, с. 204].

У наступній картині І. Франко показує наслідки такого виховання, що ламає людську душу: дитина неспроможна відмовитись від простого задоволення заради матеріальних цінностей. Лейбуно проявляє слабкість і починає плакати. Проте Хане, б’ючи сина, докоряє йому за сльози, що недопустимі у “гешефтсмана”: “А ти, драбе, і продав, і ще плачеш? Отсе маєш! Знай, як бути гешефтсманом! Коли продав, то не жалуй!” [17, с. 206].

У результаті, в родині Гольдбаумів культивуються тиранія, жадібність, підступність, а людські чесноти замінюються матеріальними інтересами. Стосунки батьків і дитини з процесу гуманістичного виховання особистості перетворюються на створення бездушної машини для заробітку грошей.

У художній прозі І. Франко також наводить приклади уважного ставлення в єврейських родин до навчання дітей. Наприклад, торговець Іцик з повісті “Воа constrictor” не тільки сам умів читати і писати, а й навчав єврейської грамоти свого вихованця-сироту Германа. Підкреслюючи позитивні моменти, письменник зображує стосунки Іцика з Германом, з яким опікун обходився “...як з рівним собі, бачив його зручність і справність і радився з ним, мов зі старшим, перед всяким ділом. Сама його натура, блага і податлива, не приводила йому й на голову думки – взяти твердо в свої руки хлопака, призвичаювати його до безоглядного послугу, як то люблять робити другі опікуни, котрі, хочаби ніби наломити свого вихованка на добру дорогу, прибіють і приголомшать бідну дитину доразу...” [13, с. 384].

Ілюстрацією жорстокого ставлення до вихованців стає дитинство Йоська Штерна (оповідання “До світла!”), який потрапив під опіку свого родича – корчмаря Мошка. Останній виявив до Йоська байдужість, нічому не навчивши свого вихованця і перетворивши його на раба. Сирота так розповідає про своє дитинство: “я ходив брудний та обдертий ... Мошчиха не питала, чи холод, дощ або спека, але гнала мене з дому на толоку, даючи при тім чимраз менше їсти. Терпів я голод, плакав не раз на толоці, але все те нічого не помагало” [15, с. 105]. На прикладі цієї родини бачимо надмірну жорстокість, з якою ставились

опікуни до прийомної дитини. Це виявилось і в усуненні Йоська від навчання: коли Йосько прийшов на урок єврейської грамоти, що давав тельфер – домашній учитель, дітям Мошка, то вони почали кричати і проганяти його, а на здійснений галас прибігла Мошчиха і “витрутила мене з покою, кажучи, що то не для мене наука, що вони бідні і не мають відки для жебрака бельферів тримати” [15, с. 105]. Йосько уточнює, що Мошчиха сама намовила дітей до такої поведінки, бо дуже його “та відьма ненавиділа, хоть не знаю за що” [15, с. 105]. Така мовленнєва деталь як звертання опікунки до дитини-вихованця зі словом “жебрак” надає образу Мошчихи риси жорстокої та скупкої людини. Отже, в оповіданні “До світла!” на прикладі ставлення родини Мошка до свого вихованця Йоська як до “чужака” ми бачимо, що сирота виявився нікому не потрібною людиною, викинутою за межі єврейської спільноти, чим письменник підкреслює відмінність іудейської та християнської культур, показуючи, що християни ставились до сиріт більш гуманно, що виявилось у допомозі українських селян, наданій Йоську.

В оповіданні “Гава” також відтворені стосунки опікунки з вихованцем, у яких переважала байдужість. Залишившись сиротою в дванадцять років, Гава потрапив під нагляд далекої родички, старої єврейки, що жила в Дрогобичі, займалась торгівлею та з “свого нужденного зарібку удержувала п’ятеро власних дрібних дітей” [14, с. 7]. Вона хоч і подбала про юнака, віддавши його на навчання до шевця, та при спробі Гави покинути це навчання одразу нагадала про необхідність платити за їжу та заробляти гроші, бо вона не могла “задармо його годувати” [14, с. 8]. Байдужість, спричинена постійним прагненням до примноження статків, виявляється і в стосунках цієї жінки з рідними дітьми: “три дорослі сини, що жили на своїм хлібі, робили самі на себе і не думали навіть допомагати матері” [14, с. 7].

Подібні вади виховання та стосунків між батьками і дитиною зображені й у повісті “Борислав сміється”, зокрема на прикладі родини мільйонера Германа Гольдкремера. Маючи життєвою метою збагачення, накопичення капіталу, Гольдкремер мало приділяв уваги вихованню свого сина, “в ті рідкі дні, коли бував дома, через нього не мав ніколи супкою” [12, с. 291], адже малий Готліб був рухливою дитиною, що вимагала багато уваги. Мати Готліба – Рифка – “любила його без пам’яті, тряслась над ним і у всім волила його волю” [12, с. 289], через що характер дитини зовсім зіпсувався, адже “коли кілька разів мати за нього завзято стялася з вітцем і отець уступив, хлопець своїм дитячим нюхом прочув, що й тут йому воля, бо мати оборонить, і почав виступати против вітця чимраз сміліше”

[12, с. 290]. Усе це не подобалось Германові, але він нічого не міг вдіяти з цієї ситуацією, адже “жінка у всім потакувала синові і готова була дати собі й око виймати за нього” [12, с. 290], що ще більше відсторонювало Германа від родини.

Такі вади виховання Готліба мали важкі наслідки не тільки для сім’ї, а й для всіх оточуючих: “чим більше підростав Готліб, тим поганші робились його нориви. Він кождому мусив докучити, все псував, що далось зопсувати, і ходив по покоях, мов яка помана, визиранючи тільки, де би міг чого причепитися” [12, с. 290]. До інших людей Готліб також ставився з великою неповагою та глумом: “слуги боялись малого Готліба, як огню, бо він любив ні з сього ні з того причепитись і або роздерти одержину, похляпати, вдряпнути, вкусити...” [12, с. 289].

Можемо допустити, що таке неуважне ставлення до виховання власної дитини Герман Гольдкремер підсвідомо перейняв від своєї матері. Опис дитинства самого Германа та його стосунків з матір’ю знаходимо в повісті “Voа constrictor”. Так, уже перші спогади Германа про матір містять переважно негативні характеристики: “І Германова мати була не ліпша, коли й не гірша других. Хоть ще молода жінка – всього могло їй бути 20, а най 22 – то прецінь вона вже, так сказати, вросла, встрягла в той тип жидівок, так звичайний по наших містах, на вироблення котрого складається і погане, нездорове помешкання, і занедбане виховання, і цілковита недостача людського образования, і передчасне замужжя, і ліниство, і сотки других причин” [13, с. 373]. Герман ніколи не бачив свою матір “оживленою, свіжою, веселою, пристроєною, хоть на її лиці видні були сліди якої-такої краси” [13, с. 373–374]. Подальші спогади викривають її відчуженість і деспотичність, її байдужість до свого сина: “Вона була, як всі ліниві а бідні, дуже уразлива і люта, а в опалості не перебирала, кого б’є, чим і куди. Герман добре тямить, як раз мати потягла його патинком так сильно, що повалився на землю, обіллятий кров’ю” [13, с. 375]. Відповідно, негативними стають і спогади Германа про дитинство в цілому, де стосунки з матір’ю виявляються джерелом подальших страждань: “Ох, тоті страшенні ночі дитинячих літ, що другим світять до пізньої старості ангельськими усміхами та поцілуями матері, тишею та утіхою, першим і посліднім щастям життя, – йому вони були першим і найтяжчим пеклом!” [13, с. 374].

Але письменник реабілітує материнство цієї жінки перед Германом у фінальній сцені з її життя за допомогою екзистенційної ситуація на межі життя і смерті, в якій виявляється те, що “материнська любов, хоть під грубою оболічкою, не загинула в ній, а проявилася в хвилю найтяжчої муки” [13, с. 376]. Мати намагається порятувати

сина від жахливої хвороби – холери, подаючи в страшних фізичних муках синові знак рукою не підходити до неї близько та здійснюючи спробу духовного порятунку у формі мудрої настанови: “Герш!.. чесно жий!” [13, с. 377].

У дорослому житті Германа його стосунки з власною дитиною також зазнають невдачі й ускладнюються проекцією зв'язку “жертва – кат”, в якому жертвою виступає сам Герман, а катом – його син Готліб. Найповніше такий розподіл ролей виявляється у момент замаху Готліба на життя свого батька. При цьому Готліб порівнюється з потворою, тим самим Воа constrictor, що був намальований на картині, якою так захоплювався Герман. У напівсні-напівдурмані Герману ввижається, що його обкрутили і з усієї сили душать скрутелі цього страшного вужа: “Германові спирає дух в груді, – він чує, що вуж обмотав його доразу, він бачить його голову, його страшенні, демонічним блиском, злорадною утіхою граючі очі якраз против свого лица, погляди їх стрітились...” [13, с. 431]. І лише коли Герман знайшов в собі сили випрочатись із смертельних обіймів цього полоза й остаточно прийшов до тями, він з жахом упізнав Готліба, що “вився і харчав в страшнім болю, але з очей його ще не сходила тотя затекла злоба, тотя ідіотична ненависть ... Герман став над ним, мов оглушений” [13, с. 431]. Надалі ролі міняються і катом стає Герман, який зв'яже Готліба, хоч і з метою промити рану, проте міцно, аби той не пручався. Герман нагадує Готлібові про тяжкість гріха, який він вчинив, за допомогою звернення до іудейської релігії: “Най прокляте Єгови спаде на твою руку, котра піднялася на батька, і най она всхне, як суха тернина!” [13, с. 432], – виголошує обурений вчинком сина Герман. Врешті-решт, письменник підводить читача до висновку, що найбільшим катом у повісті виступає саме Герман, який своєю байдужістю, постійним недоглядом та прагненням до накопичення статків скалічив життя своєї родини – дружини Рифки, перетворивши її на недієздатну особу, та сина Готліба, який спокутував усі наслідки відсутності щонайменших спроб виховання.

Висновки. У проаналізованих прозових творах І. Франко звертається до висвітлення загальнолюдської проблеми “батьки і діти”, осмислюючи єврейську екзистенцію в Галичині. Центральним об'єктом зображення стають національні особливості взаємин у єврейських родин, відтворені письменником на основі власних спостережень і спогадів з дитинства. Зокрема, в проаналізованих оповіданнях постають приклади як позитивного, так і невідповідного до загальноприйнятих моральних норм виховання дітей, що перетворює природні здібності дитини на засіб здобуття матеріальних цінностей та сприяє появі в суспільстві “гешефтсманів” –

ділків, байдужих до людей і наслідків власної діяльності (оповідання “Пирог з черниціми”).

І. Франко відтворює ставлення євреїв до сиріт, відзначаючи такі позитивні моменти, як піклування і доброзичливість (на прикладі взаємин Іцика з малим Германом у повісті “Воа constrictor”) та викриваючи ворожість у стосунках (на прикладі життя Йоська з оповідання “До світла!”).

У розкритті проблеми “батьки і діти” найбільшого значення набуває образ Германа Гольдкремера (повісті “Воа constrictor” і “Борислав сміється”), протягом життя якого створюються декілька родинних конфліктів, а вирішальним стає конфлікт із сином зі спробою вбивства батька заради грошей.

Письменник, зображуючи виховання дітей у єврейських родин, ставлення опікунів до сиріт, вплив середовища і сім'ї на формування особистості, порівнює їх з відповідними стосунками в українських сім'ях (стаття “Мої знайомі жида”), відзначаючи національні особливості.

Виявлена суперечливість морально-етичного змісту в родинних стосунках євреїв, зображених І. Франком у прозових творах, передбачає подальші наукові розвідки у сфері художнього відображення письменником загальнолюдських проблем в контексті єврейського дискурсу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Волдан А. Єврейські образи й стереотипи в бориславському циклі Івана Франка / А. Волдан // Франкознавчі студії: зб. наук. праць / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка; [гол. ред. С. Пшеничний]. – Дрогобич : Коло, 2015. – Вип. шостий – С. 9–24.
2. Гнатюк М. “Ми не є антисемітами. Говоримо се явно й одверто”. Іван Франко і галицьке єврейство // День. – 2013. – № 209–210. – С. 8.
3. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К. : Критика, 2006. – 631 с.
4. Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак» / З. Гузар // Вісник Львівського університету. – 2010 (Серія філологічна). – Вип. 51. – С. 25–31.
5. Забужко О. Єврейство как носитель национальной идеи в рецепции украинской литературы начала XX века / О. Забужко // Философская и социологическая мысль. – 1994. – № 1–2.
6. Колесник А. Образы євреїв в оповіданнях І. Франка (соціально-історичний аспект) / А. Колесник // Dialog słowiański-żydowski I. Studia / Redakcja R. Mnich, A. Czyż, R. Tarasiuk. – Tom 1. – Siedlce-Bańska Bystrica, 2011. – С. 169–175.
7. Колесник А. Іван Франко і єврейське питання в Галичині / А. Колесник // Conversatoria Litteraria: Współczesna komparatystyka i jej wymiary hermeneutyczne / Redakcja tomu: D. Szymonik, R. Bobryk, R. Mnich. – Siedlce-Bańska Bystrica, 2012. – С. 111 – 118.
8. Колесник А. В. Тематичні напрямки єврейського дискурсу в художній прозі Івана Франка / А. В. Колесник // Мова і культура: науковий журнал. – К. : Видав. дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16. – Т. V (167). – С. 319–324.
9. Мних Р. Іван Франко і єврейство у Австро-Угорщині кінця 19 – початку 20 століття // Франкознавчі студії: зб. наук. праць / Гол. ред. С. Пшеничний. – Дрогобич : Коло, 2012. – Випуск п'ятий – С. 147–176.
10. Набитович І. Модерністичні тенденції показу образів євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка

«Перехресні стежки» // Франкознавчі студії / Гол. ред. Є. Пшеничний. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший – С. 142–147.

11. Феллер М. Про наших великих духом: Есеї з українодаїки / М. Феллер. – Львів: Сполом, 2001. – 128 с.

12. Франко І. Я. Борислав сміється // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР; [ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – Т. 15: повісті та оповідання (1878–1882). – К.: Наукова думка, 1978. – С. 256–480.

13. Франко І. Я. Воа constrictor // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР; [ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – Т. 14: повісті та оповідання. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 370–442.

14. Франко І. Я. Гава. Образок з життя підкарпатського народу // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР; [ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – Т. 18: повісті та оповідання (1888–1892). – К.: Наукова думка, 1978. – С. 7–32.

15. Франко І. Я. До світла! (Оповідання арештанта) // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Ін-т літ-ри ім.

Т. Г. Шевченка АН УРСР; [ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – Т. 18: повісті та оповідання (1888–1892). – К.: Наукова думка, 1978. – С. 99–118.

16. Франко І. Я. Мої знайомі жиди // Франко І. Я. Мозаїка: із творів, що не ввійшли до Зібр. тв. у 50 т. / І. Франко; упоряд. З. Т. Франко, Л. Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2002. – С. 335–347.

17. Франко І. Я. Пирого з черницями // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР; [ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – Т. 16: повісті та оповідання (1882–1887). – К.: Наукова думка, 1978. – С. 201–206.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Колесник Алла Валеріївна – асистент кафедри українознавства Придніпровської державної академії будівництва та архітектури.

Наукові інтереси: Художня творчість та громадська діяльність Івана Франка.

УДК 821.161.2 Гуменна

ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ ЗБІРКИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «ВНУКИ СТОЛІТНЬОГО ЗАПОРОЖЦЯ»

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті порушено проблему вивчення української діаспорної літератури, визначено проблемно-тематичні особливості збірки Докії Гуменної «Внуки столітнього запорожця», детально проаналізовано новелу «Внуки столітнього запорожця».

Зауважено, що важливу роль у популяризації художньої літератури митців екзилу відіграє електронна бібліотека Інституту журналістики і масової комунікації Класичного приватного університету (Запоріжжя) (diasporiana.org.ua.). Завдячуючи їй, український читач має можливість познайомитися зі збіркою оповідань письменниці Докії Гуменної «Внуки столітнього запорожця», у якій розповідається про життя земляків-вигнанців у США.

У своїй книзі письменниця наголосила на проблемі збереження національної ідентичності людей в еміграції. Зокрема, пригодницька новела «Внуки столітнього запорожця» переконує в тому, що той народ, який мав славне козацьке минуле, не може бути позбавлений держави. Оповідаючи про долю отамана Якова Шепеля, котрий виборював право України на державність на початку ХХ ст., Д. Гуменна робить наголос на тому, що любов до рідної землі, захист її свободи виплекало в героя його оточення – предки-козаки. Ідеї героя успадкували українці з діаспори. У такий спосіб авторка стверджує, що національний генетичний код не руйнує розрив з батьківщиною, його нищить байдужість до долі своєї землі.

Ключові слова: діаспорна література, Докія Гуменна, новела, оповідання, обрамлення, проблема спадкоємності національних традицій, проблема історичної пам'яті, Яків Шепель, художньо-публіцистичний стиль.

На думку Вал. Шевчука, наша культура у вирі еміграційних процесів загубила безповоротно значну кількість художніх, публіцистичних, політичних та інших видань наших співвітчизників [7]. Однак те, що вціліло, було оприлюднено в зарубіжних виданнях, чекає на фаховий аналіз. Сучасне українське літературознавство крок за кроком осмислює художні твори, написані за межами батьківщини. Мистецька спадщина діаспори наразі знаходить своє місце серед набутків материкового красного письменства. Проте стверджувати, що процес аналізу художньої літератури екзилу відбувається в повній мірі, не маємо права. Цьому є кілька пояснень. По-перше, в Україні до цього часу не перевидані твори письменників-емігрантів (шоправда, окремі з них побачили-таки світ на рідній землі), по-друге, науковці через економічні (у переважній більшості) причини не мають

доступу до іноземних архівів, що містять відомості про авторів діаспори.

Сьогодні досягненню еміграційної літератури сприяють тісні контакти письменників зарубіжжя з українськими бібліотеками, науковими установами. Важливу роль у популяризації художньої літератури митців екзилу відіграють Інтернет-бібліотеки. Найпотужнішою серед них варто назвати електронну бібліотеку, створену Інститутом журналістики і масової комунікації Класичного приватного університету (Запоріжжя), яка функціонує у партнерстві з Національною Академією Наук України і за підтримки ентузіастів поповнюється новими оцифрованими виданнями (diasporiana.org.ua.). На Веб-сторінках цієї книгозбірні український читач має можливість ознайомитися з еміграційною літературою з різних галузей гуманітарних наук.

Така довга преамбула до основної теми нашої розмови в пропонованій розвідці була необхідна,

оскільки доробок Д. Гуменної, про який на прикладі аналізу збірки «Внуки столітнього запорожця» йтиметься, українському читачеві мало відомий. «Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий яр», «Благослови, мати!» й вибрані новели зі збірки «Прогулянка алеями мільйоноліть» – це тільки окремі твори авторки, які були видані в Україні. Вітчизняні бібліотеки, завдячуючи контактам із зарубіжними науковими інституціями та мистецькими діячами, мають діаспорні публікації письменниці, щоправда тримають їх за «сімома печатями» (у якійсь мірі це зрозуміло), зокрема, обмежують можливість копіювати. Зреалізований ученими із Запоріжжя проект на сьогодні відкрив можливість знайомитися із тими текстами мисткині, які були видані за кордоном.

Окремо підкреслимо, що діаспорний пласт публікацій Д. Гуменної умовно можна поділити на три теми: твори про дохристиянські часи («Велике Цабе», «Благослови, мати!», «Минуле пливе у прийдешнє», «Небесний змій», «Епізод з життя Європи Критської»), про 20–40-і роки в Україні («Діти Чумацького Шляху», «Мана», «Золотий плуг») та про життя української еміграції («Вічні вогні Альберти», «Чотири сонця», «Прогулянка алеями мільйоноліть», «Внуки столітнього запорожця»). Художні й науково-популярні тексти першої і другої тем були об'єктом фахової оцінки (праці Г. Костюка, В. Петрова, Л. Онишкевич, М. Мушинки, В. Жили, А. Погрібного, Ю. Мариненка, П. Сороки, М. Лаврусенко, Т. Ніколюк, О. Коломієць.), а от третя група прози авторки проаналізована не в повній мірі. А вона оригінальна не лише за змістом, а й за жанром, адже всі вказані вище книги письменниці представлені у формі нарисів, оповідань і новел.

Зауважимо, що літературознавчі публікації щодо збірки авторки «Внуки столітнього запорожця», яка, як уже вказувалося, буде об'єктом нашої уваги, мають оглядовий характер. В. Жила у статті «Про нову збірку оповідань (Д. Гуменна «Внуки столітнього запорожця», – Торонто: Добра книжка, 1981)», яка вийшла 1982 року на сторінках українського тижневика «Свобода», наголосив на проблемній заданості книги [3]. О. Коломієць у розвідці «Риси модернізму в малій та середній прозі Докії Гуменної» окреслила жанрову й тематичну специфіку «Внуків столітнього запорожця» [5]. Найповніше про збірку, на наш погляд, сказано у монографії згаданого П. Сороки «Докія Гуменна. Літературний портрет» [6]. Дослідник визначає проблемно-тематичну спрямованість книги, зупиняється на аналізі окремих ситуацій і подій творів. У зв'язку з цим визначення художніх доміант згадуваної збірки Д. Гуменної і новели «Внуки столітнього запорожця», що входить до неї, зокрема, є актуальним.

«Внуки столітнього запорожця» складають двадцять чотири оповідання й новели. У підзаголовку до видання авторка зазначає: «Українські новели американського походження». А в зверненні до читача письменниця міркує над доцільністю назви цієї книжки, говорить про те, чи гідні її сучасники називатися «внуками-правнуками» запорожців: «Оповідання й новели, вміщені тут, складають мозаїку, а з неї виринає образ того, як час і оточення нас різьблять. Чи ж усі ці новельки, хоч і українські, але американського походження. То чи справді усі ці персонажі, оселені на сторінках книжки, – внуки й правнуки запорожців, козацької нації, якою були наші предки ще пару століть тому?» [2, с. 5].

Тексти, що складають збірку «Внуки столітнього запорожця», пов'язані між собою місцем подій – Сполученими Штатами Америки й Україною. Вони, погодимося з думкою П. Сороки, виписані в реалістичному ключі, відповідно до канонів оповідання і новели [6, с. 241]. Розповідь у творах ведеться переважно від першої особи. У цьому випадку оповідач сам є учасником зображуваних подій або він переповідає історію, яку йому повідомив хтось інший. Ряд новел має обрамлення. Дійовими особами обрамлення переважно є оповідач і слухач. Прикметно, що авторка у своїх творах через оповідача закликає реципієнтів до діалогу, до власного трактування зображеної ситуації.

П. Сорока новаторство «Внуків столітнього запорожця» вбачає у змісті, а також побудові оповідань і новел, адже вони «далекі від лінійної оповіді, письменниця вміло зміщує часові пласти, щоб розкрити нові якості героїв» [6, с. 241].

У своїй збірці Д. Гуменна порушує актуальні для української еміграції питання буття. Вони торкаються як життя в США, так і в Україні. О. Коломієць зауважує: «Серед тематичних пластів цієї збірки – проблеми вживання українців у чужий світ, коли гонитва за матеріальним достатком стає головною метою життя, дає високий матеріальний рівень, але не приносить душевної та моральної гармонії» [5, с. 218]. Це питання осмислюється у творах письменниці «Як у казці», «Щілінка – провалля... безодня?», «Діловий підхід», «Сумне великоднє оповідання», «Метаморфози», «Вилазь! Зараз!». Однак зауважимо, що спектр порушених у збірці проблем значно ширший. Проблема спадкоємності національних традицій художньо втілена в оповіданні «Внуки столітнього запорожця»; виховання дітей – «Наші діти», «Усі завинили»; трагізму радянського буття, людського стоїцизму в скрутних ситуаціях – «Твоя і моя сестра», «Чиста, як кришталь»; розвінчування «принад» радянського буття – «Повернений лист», «Радіопередача», «Ідеї бувають всякі», «Недогода», «Протокол», «О, Вашінгтон!»;

курйозні випадки з життя українців на батьківщині і в еміграції – «Качка», «Радісне великоднє оповідання», «Оце така подяка», «Утік», «Різьбар час», «Песик і океан», «Поїхав у дурне».

Отже, тематика «Внуків столітнього запорожця» багатоаспектна. Але в кожному творі авторки є пряме або опосередковане протиставлення норм моралі, виховання, побуту, суспільних взаємин, поведінки людини у певних ситуаціях в Україні і в США. Д. Гуменна не дає готових аксіом для оцінки радянського й еміграційного життя українців. Вона намагається бути максимально об'єктивною в зображенні тих чи інших подій і ситуацій: «У них багато живої правди, людського почуття, так що вони стають, немов листком до її юності» [3].

Найбільше авторці болить майбутнє України. «Письменниця переконана, що в людині найсильніша саме генна пам'ять, вона все здолає і пересилить, бо нагадує той ломикамінь, який рветься до світла і тепла», – пише П. Сорока [6, с. 242]. Вона впевнена, що той народ, який мав славне козацьке минуле, не може бути позбавлений держави. Такий підтекст прочитується через новелу «Внуки столітнього запорожця», на аналізі якої дозволимо собі зупинитися детальніше.

Композиційно твір складається з одинадцяти частин. Перша й одинадцята – обрамлення, у якому йдеться про візит Петра Трохимовича до Марини Олексіївни та її доньки Ірини з метою повернення забутої ними парасольки. В обрамленні міститься зав'язка основної оповіді твору. Петро Трохимович дізнається про поїздку Ірини в Україну, на Вінниччину, в Літин, про знайомство її з дідом і всією ріднею, про враження дівчини від побаченого на землі своєї матері-емігрантки. Безперечно, описана ситуація – це мрія авторки, адже оповідання датується 1955–1975 рр., коли екскурсії з капіталістичних країн, зокрема США, до СРСР не були нормою. Але така вигадка потрібна була авторці як композиційний хід, адже почуте спонукає героя до оповіді історії, розказаної йому Зінаїдою Шепель в таборах ДіПі про себе і свого брата – отамана Якова Шепеля, який був родом із села Вонячин Літинського району Вінницької області. Зауважимо, що Яків Шепель – реальна історична особа, вояк-отаман, який у 1919–1921 рр. боронив самостійність України. Р. Коваль [4], В. Барцьось [1] стверджують, що в нього була сестра Зінаїда, яка також обстоювала свободу української держави в партизанських загонах.

У цих композиційних і змістових «ходах» оповідання ми простежуємо дві прикмети, властиві не тільки аналізованому твору, а й прозі Д. Гуменної в цілому. По-перше, це створення ідеальної моделі стосунків у суспільстві, коли людина може вільно почуватися у світі, вивчати

свою історію й культуру, аби пізнати себе. Таку модель, зокрема, авторка вибудовує у повісті «Небесний змії», коли інопланетні істоти безперешкодно займаються бажаною для Д. Гуменної справою – вивчають історію дохристиянських цивілізацій. По-друге, це побудова сюжетної основи твору на реальних фактах і теоріях. У прозі про дохристиянські часи, наприклад, письменниця цитувала, вступала в діалог, художньо інтерпретувала фахові розвідки з історії, археології, культурології, аби довести правдивість своїх мистецьких концепцій минулого. Як бачимо, це «правило» задіяне й в аналізованому оповіданні.

Щодо сюжету, розказаного Марині Олексіївни та її доньці Ірині Петром Трохимовичем, то він має новелістичну побудову. Реципієнтові відкривається складні перипетії громадянської війни, коли свої нищили своїх, коли ворогом ставав той, хто мав інші політичні переконання. Події твору змальовані за правилами пригодницького жанру, тому авторка постійно тримає читача в інтризі. Разом із Зінаїдою ми переживаємо спочатку тривогу, а потім – страх, згодом – радість, коли вона втікає від більшовицького кінного загону. Відчай опановує реципієнтом, коли радянські вояки закатовують батька Якова й Зінаїди, коли гине сам отаман Шепель, а після перемоги більшовиків військо УНР мусить скласти зброю, переходячи кордон із Польщею. Отже, драматичні події твору, трагічна розв'язка дають нам право визначити основну сюжетну частину оповідання «Внуки столітнього запорожця» як пригодницьку новелу.

Таку ж жанрову природу має й сюжет обрамлення. Розв'язка приходу героя до своїх земляків-емігрантів несподівана: парасольку, яку приніс Петро Трохимович, Ірина повернула йому зі словами: «Нате Вам оцю парасольку і принесіть її ще раз!» [2, с. 138].

Дійовими особами оповідання є українці різних епох і місця проживання. Спершу Д. Гуменна знайомить нас із земляками-емігрантами, які покинули свою батьківщину у часи громадянської війни. (Із розповідей Петра Трохимовича ми дізнаємося, зокрема, про його перебування в таборах ДіПі Польщі, а потім Німеччини). Петро Трохимович і Марина Олексіївна – люди старшого покоління, які вже обжилися у США, але які добре пам'ятають свою вітчизну й шанують її історію та культуру. Д. Гуменна нічого не говорить про їхнє минуле, про обставини, які змусили опинитися за океаном, але обізаному в історії читачеві зрозуміло, що герої – люди свободолюбів і їх не влаштував більшовицький режим. Петро Трохимович і Марина Олексіївна щиро люблять свою батьківщину. Так, наприклад, жінка розмовляє українською мовою, співає рідних пісень, а

головне – вона виховала прихильність до України у своєї доньки Ірини. Щодо її земляка Петра, то йому болить сучасний стан рідної землі. Він прямо про це не каже, але оповідь історії життя отамана Якова Шепеля і його родини засвідчує, що він шанує тих людей, які обстоювали українську самостійність. Петро Трохимович і Марина Олексіївна зображені як гідні внуки Козацької держави. У такому ж ключі виписаний і образ Ірини. Потрапивши до радянської України, дівчина не поїхала оглядати рідну землю з екскурсивним, а втекла в село до діда на Вінниччину, де познайомилася із ріднею, доторкнулась до «живої» культури своїх предків. Ірина не байдужа до долі України. Розповідь про героїстичне отамана Шепеля і військ УНР у 1920-х роках викликають у дівчини щире співчуття і бажання знати більше про історію батьківщини.

Гідні внуки і правнуки тільки у достойних дідів і прадідів. Таку тезу підтекстово доводить Д. Гуменна, змальовуючи образи Зінаїди та Якова Шепелів. Безстрашні оборонці української держави народилися у козацькому оточенні. Зі спогадів Зінаїди читач дізнається про те, що в селі за часів дитинства героїв жили справжні козаки – діди Саранча і Шепель. Саранча «мав ще запорозьку одягу. У свята її вбирив. Бувало, як іде вулицю – у широких штанах, у жупані, із шаблею, на голові оселедець, шлик... Жив цей Саранча у запорозькій хаті. Був це зруб. Хату не білили, а мили. В хаті були тапчани, застелені килимами. Килими були й на стінах, на килимах висіли шаблі, рушниці – навхрест. Лавки були застелені шкурами» [2, с. 130]. Саранчу в селі називали Мазепою, ймовірно, домислимо, за його норів і безмежну вірність Україні.

Дід героїв Шепель теж був гарним козаком, воював з турками. «Жив він сто двадцять років і ще пам'ятав скасування Запорозької Січі» [2, с. 129]. У своєму онукові Якові дід виховав любов до України, спонукав до військової справи, аби повернути втрачену волю і державність батьківщині.

Героїстичне й відчайдушність отаман унаслідував і від свого батька, який у буремні революційні роки мужньо зніс зношення більшовиків у в'язниці, куди його посадили за те, що «сам бідняк, а виховав сина, що хоче України» [2, с. 134].

Образ Якова Шепеля в оповіданні виписаний у художньо-публіцистичному стилі. У біографії отамана, поданої через уста його сестри Зінаїди, письменниця не відступає від історичної правди, щоправда, вдається й до авторського домислу. Такою, наприклад, є розповідь про переховування зброї родиною Шепелів, хворобу головного персонажа та ін.

Змальовуючи образ отамана, Д. Гуменна робить наголос на тому, що любов до рідної землі,

захист її свободи виплекало в героя його оточення, зокрема дід. Наука старого козака Шепеля не пройшла повз хлопця. Найстарший у сім'ї вносив у вуха свого вихованця потребу служити власній землі, обороняти її, плекати свободу рідного народу. Хоча батько, за словами авторки, усе робив для того, аби син здобув освіту (спродував худобу, працював двірником), та Яків діяв по-своєму. Закінчивши гімназію, він два роки навчався на юридичному факультеті в Одесі, але прагнення здобути військову професію його не покинуло: «Либонь, завинив отам під березою дід-запорожець, бо Яків уроїв собі, що він конче мусить бути офіцером» [2, с. 131]. Майбутній отаман вступив до Оренбурзької юнкерської школи. Революційні події 1917–1920-х років він зустрів уже зрілим командиром, але став на захист не «царя и отечества», а зреалізував передсмертну мрію свого діда: «Нічого не хочу я, коли б тільки дожити і побачити, як встане Україна» [2, с. 132]. На цьому шляху отаман Шепель виявляє неабияку силу, відвагу й мужність. Якову вдається за кілька місяців зібрати військовий загін з чотирьох тисяч воїнів на захист свободи своєї землі, підняти повстання проти влади Рад, перемагати майже у всіх боях з більшовицькою армією за землі Вінниччини. Авторка дуже скупо змальовує портрет свого героя. Вона наголошує, що Яків «мав невловну зовнішність і веселу, шляхетну вдачу» [2, с. 131], що був він «дуже малого зросту, у постолі, довга сорочка підперезана мотузком, часом – кожушок, роздертий від шиї до пояса» [2, с. 132]. Але цієї характеристики читачеві достатньо, аби зрозуміти, що пріоритети цього героя не в одязі, а в життєвій позиції – побудові української держави, за яку йому судилося славно загинути 1921 року.

Відданою захисницею української державності стала й сестра отамана Якова Шепеля – Зінаїда. Після того, як брат виступив проти більшовиків, як у радянській в'язниці закатували батька, дівчина стала розвідницею у партизанському загоні. Сімнадцятирічній юнці (а саме стільки їй було 1919 року) довелося вдаватися до хитрощів, рятуючись від переслідувань, довелося не один раз переходити болотами Вінниччини, несучи звістки повстанцям, а найстрашніше – довелося разом із військами УНР перейти Збруч 1920 року і навіки покинути Україну, довелося бачити трагедію земляків, які прагнули бачити свою землю незалежною, а змушені були плекати цю мрію на чужині. Минуле розвідниці позначилося на здоров'ї героїні. Колись це була «тонка висока дівчина», а в німецьких таборах ДіПі Петрові Трохимовичу історію життя українського отамана Шепеля розповідала уже «огрядна жінка із дуже грубими, як колони, ногами» [2, с. 129]. Зауважимо, що художня історія цієї героїні, як діда і батька, у більшій мірі

побудована на авторському домислі, проте «канва» подій на Поділлі у 20-х роках ХХ століття, які переповідає вона своєму співрозмовнику, передана правдиво. Зокрема, розказуючи про фінальний похід отамана Шепеля в Україну, героїня наголошує на облудності більшовицької «широкої амністії» для партизан, що обстоювали українську державність, адже в переважній більшості вони були засуджені або знищені. Д. Гуменна зауважує: «Яка була амністія – показала історія. Минули роки – і з'явився у Вінниці «Парк культури». А ще новіша сторінка історії – страшні вінницькі розкопки, ото саме у «Парку культури» під новонасадженими деревами та каруселями» [2, с. 136]. У цьому зв'язку письменниця ні на йоту не відходить від історичної правди, більше того – вона передбачає події кінця ХХ століття. У Вінницькому Парку культури було проведено розкопки, віднайдено братські могили з останками більше десяти тисяч розстріляних у 1937–1941 рр. Сьогодні на місці поховань встановлено пам'ятний знак.

Отже, внуки столітнього запорожця виявилися гідними продовжувачами традицій предків. Їхній подвиг не залишив байдужим і нове покоління українців. У заключних словах Петра Трохимовича про отамана Шепеля Д. Гуменна озвучує основну ідею твору – славне минуле Козацької держави повинні відродити нащадки: «Жива історія, що починалася у саду під затишною березою у розмові стодвадцятилітнього запорожця з майбутнім отаманом, захисником дідової мрії, кінця не має. І ця безмежно щира, затятої козацької вдачі дівчина, яка віддала Українській Національній Революції все, що мала, – також належить до живої історії...» [2, с. 137].

Таким чином, образи персонажів, виписані в новелі «Внуки столітнього запорожця», своєю поведінкою, життєвою позицією демонструють тісний зв'язок поколінь українців, які люблять свій край, шанують його традиції, пам'ятають історію. Зауважимо, що такі герої у творі Д. Гуменної мешкають не на батьківщині, а в еміграції. Авторка у такий спосіб, вважаємо, прагнула

пробудити в землякові, що жив на материковій Україні, бажання відродити свою державу.

У збірці «Внуки столітнього запорожця» мисткиня розкрила читачеві актуальні проблеми буття української еміграції. Центральним питанням, на яке прагне знайти відповідь письменниця у своїх творах, є питання про збереження національної ідентичності людей в екзилі. Новела «Внуки столітнього запорожця» переконує читача в тому, що генетичний код незнищений у тих людей, які знають свою історію, мову, культуру.

Аналіз художніх домінант збірки Д. Гуменної «Внуки столітнього запорожця», зокрема одноіменної новели, представлений у пропонованій студії, не претендує на вичерпність. Поза увагою нашої розвідки залишилися спостереження над іншими творами книги, а це говорить про перспективність подальших досліджень малої прози авторки.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барцьось В. Яків Шепель – отаман нескорених селян і козаків Поділля / [Електронний ресурс] / Володимир Барцьось // Режим доступу : <http://www.vinnytsya.svoboda.org.ua/dopysy/dopysy/025650/>
2. Гуменна Д. Внуки столітнього запорожця. Українські новели американського походження / Докія Гуменна. – Торонто : «Добра книжка», 1981. – 146 с.
3. Жила В. Про нову збірку оповідань (Д. Гуменна «Внуки столітнього запорожця»). – Торонто : «Добра книжка», 1981) / Володимир Жила // Свобода. Український тижневик, 1982. – № 144.
4. Коваль Р. Отамани Гайдамацького краю : 33 біографії / Роман Коваль. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 616 с.
5. Коломієць О. В. «Риси модернізму в малій та середній прозі Докії Гуменної» / О. В. Коломієць // Літературознавчі студії, 2010. – Вип. 29. – С. 214–219.
6. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока – Тернопіль, 2003. – 495 с.
7. Шевчук В. Загублена українська культура за тисячу років [Текст] / Валерій Шевчук. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 74 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: українська діаспорна література, історія літературознавства.

УДК 821.161.2

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ СЮЖЕТІВ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Світлана МАКСИМЧУК-МАКАРЕНКО (Глухів)

У статті досліджується роль Святого Письма в житті Олександра Довженка та його родини. Акцентовується увага на особливій ролі Богородиці в їхньому світобаченні. Простежується вплив біблійних сюжетів на створення майстром жіночих образів у кіноповістях «Україна в огні» й «Зачарована Десна», оповіданні «Мати».

Ключові слова: релігійні образи, Біблія, Божа Мати, Раав, Марія Магдалина.

В українській літературі вищим мірилом духовності та моралі завжди вважалися

неперехідні християнські цінності. Біблійні сюжети і мотиви наявні в основі більшості

давньоукраїнських творів, починаючи ще з часів Київської Русі. Чимало прикладів звернення до Святого Письма можна віднайти також у літературному доробку Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Саул»), П. Куліша («Дума», «Старець»), М. Кропивницького («Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Глитай, або ж Павук»), М. Старицького («На новий рік», «Нива»), І. Франка («Мойсей», «Смерть Каїна», «Мій Измаград», «Легенда про Пілата»), Лесі Українки («Вавилонський полон», «На полі крові»).

Використовував агіографічні мотиви у своїй літературній творчості й Олександр Довженко. Зазначена проблема ще не була предметом окремого дослідження, що й зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Об'єкт дослідження – літературна творчість О. Довженка.

Метою дослідження є вивчення ролі Святого Письма у житті й літературній спадщині О. Довженка.

Основний виклад матеріалу. Говорячи про релігійне виховання у сім'ї Довженкових батьків, варто згадати наступні рядки кіноповісті «Зачарована Десна»: «Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали по скромності своїй недостойними божественного втручання» [6, с. 435], тому частіше за все всі молитви-звернення матері і молитви-прокльони прабаби Марусини були направлені до Божої Матері, Юрія Побідоносця святого Григорія, а його дитячі прохання чув святий Миколай-угодник, образ якого, разом з образом бога на покуті, нагадував йому портрет діда.

Одним із перших на сторінках кіноповісті згадується дід Семен, який був на той час єдиною письменною людиною у великій Довженковій родині. Саме дід став тією людиною, яка познайомила майбутнього письменника зі Святим Письмом. На радість онукам він щонеділі любив урочисто читати Псалтир, і хоч, як зауважує автор, «ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, <...> це хвилювало нас, як дивна таємниця, що надавало прочитаному особливого, небуденного смислу» [6, с. 432]. Такою ж незвіданою таємницею була для малого Сашка картина із зображенням страшного Божого суду, котру мати «купила за курку на ярмарку на страх лютих своїм ворогам – бабі, дідові і батькові» [6, с. 437]. В уяві маленького хлопчика дідові тут відводилося місце поряд зі святими у верхній частині репродукції (з чим не згодна була мати, яка вважала його чорнокнижником), а всі інші члени сім'ї мали спокутували свої великі і малі гріхи в пеклі: «Батькові чорти наливали в рот гарячу смолу, щоб не пив горілки і не бив матері. Баба лизала гарячу сковороду за довгий язик і за те, що була велика чаклунка, <...> старший брат Оврам був давно вже

проклятий бабою, і його гола душа давно летіла стрімголов з лівого верхнього кутка картини прямо в пекло, за те що драла голубів на горищі і крала у піст з комори сало... Мати божилася, що буде в раю між святими як боляща великомучениця...» [6, с. 438].

Ці рядки доводять те, що Довженко ще з дитинства був знайомий з біблійними поняттями святості і гріха, добра і зла. Викликає посмішку той факт, що себе малий Сашко довгий час вважав «єдиним святим на всю хату» [6, с. 439], до тих пір поки не згрішив, повидиравши з грядок всю бабину морковку.

Безперечним авторитетом у сім'ї був батько Петро Семенович, гірку правду про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» якого вдячний син виправдав рядками про те, що «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все...» [6, с. 446]. Саме від нього перейняв письменник «внутрішню високу культуру думок і почуттів» [6, с. 445], майстерність бачити і цінувати красу. Але у хвилини розпачу, коли одне за одним помирили діти, коли в один день довелося поховати чотирьох синів – Лавріна, Сергія, Василя, Івана – «в великім розпачі прокляв він ім'я боже...», а потім «попа вигнав із двору і заявив, що сам буде ховати дітей своїх» [6, с. 445]. Ця подія пізніше лягла в основу епізоду всесвітньовідомого Довженкового фільму «Земля», де Опанас Трубенко після вбивства його сина сількора Василя піде до сільського попа, щоб проклясти навіки Бога і зректися попівщини.

Ця сімейна трагедія, а надто батьків вчинок, не тільки залишили глибокий слід у чутливій душі майбутнього митця, а й, поза сумнівом, вплинули на формування його світогляду, що знайшло відображення, зокрема, у негативному ставленні як до служителів культу, так і релігії в цілому на багато років. З особливою гостротою цей Довженків максималізм проявиться під час навчання в Глухівському учительському інституті. «Помню домовую институтську церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога...» [10, с. 16], – напише він у листі до Я. Коваль 1949 р. Як результат – лише «удовлетворительные успехи» з Закону Божого в його атестаті (заради справедливості варто нагадати, що такі ж «досягнення» молодий бунтар мав і з багатьох інших предметів – співів з музикою, деяких методик тощо) [12, с. 63].

Добре вписується в цю життєву філософію студента Довженка і його конфлікт із священником Василем Михайловським. Непорозуміння сталося через те, що він разом зі своїм однокурсником Петром Фурсою організував невеличкий

етнографічний хор у селі Береза Глухівського повіту, репетиції якого збігалися з часами богослужіння у місцевій церкві. Сільській молоді українські пісні («Повій вітре на Україну», «Тече річка невеличка», «Ой, лопнув обруч», «Заповіт» Тараса Шевченка), судячи з усього, подобалися більше, аніж нудна культова відправа. Відтак парубки й дівчата стали ходити не в церкву, а до Фурсиної хати, що їй послужило приводом для скандалу. Можна тільки здогадуватися, чому Довженко призначав репетиції хору саме в ті часи, коли мала відбуватися Служба Божа.

Антиклерикальне бунтарство час від часу проявлялось і в більш зрілі роки. 1915 року, під час вчителювання у Житомирському другому вищепочатковому училищі, адміністрація згаданого навчального закладу, стурбована антирелігійними поглядами молодого викладача, змушена була звернутися за допомогою до митрополита Київського. Відомо, що «митрополит зайшов до училища, щоб побачитись з Довженком, тактовно, тонко обробляв «безбожницьку» душу. Розповів про донос, який написали на Олександра Петровича, люб'язно запросив співбесідника до Києва. Але повторної зустрічі так і не відбулося» [10, с. 16].

Установлення в країні нової більшовицької влади, яка поставила церкву поза законом, оголосила їй справжню війну, активне пропагування в суспільстві атеїстично-матеріалістичного погляду на світ, інші заходи, націлені на формування нового типу людини (*homosovetikus*), – все це, напевно, лише зміцнило атеїстичні погляди митця.

Перелом у світогляді Довженка відбувається в роки Другої світової війни, що було обумовлено тим великим випробуванням, з яким зіткнувся український народ у зв'язку з нацистською агресією. На тлі великої біди, коли за лічені місяці загинули мільйони людей, коли було зруйновано тисячі міст і сіл, безліч культурних пам'яток, і солдати, і трудівники тилу потребували моральної підтримки. Цю просту істину зрозуміла навіть комуністична влада, яка, аби надихнути воїнів на битву з загарбниками, у своїх офіційних виступах стала спиратися на імена великих полководців минулого (Богдана Хмельницького, Олександра Суворова, Михайла Кутузова) і не тільки припинила свою шалену атеїстичну пропаганду, а й дозволила відновити богослужіння в уцілілих після довоєнних погромів православних храмах, повернула із заслання багатьох священників.

Довженко одним із перших зрозумів необхідність повернення українського народу до історичних першоджерел, до прадавньої православної віри. Уже в перші тижні війни він друкує свої статті «Душа народна неподоланна», «Я бачу перемогу», «Народні лицарі», в яких згадує такі славетні імена минулого, як

давньоруський князь Святослав, Богдан Хмельницький, Наливайко, Кармалюк, звертається до образу гоголівського Тараса Бульби. У статті «Україна в огні» вперше у творчості письменника з'являється біблійний вислів «неопалима купина», що в усі часи вживався як ознака утвердження безсмертя. «І стоїть Україна перед нашим духовним зором у вогні, як неопалима купина» [7, с. 26], – зауважує майстер. Аналіз згаданого біблїзму показує, що вибраний він автором осмислено і є одним із визначників змісту й ідейно-естетичного спрямування публіцистичного твору.

Багато про що у плані повернення Довженка до Бога свідчить і його постійне діагностування суспільних настроїв. Із щоденникових записів митця можна зрозуміти, що надії на перемогу народ пов'язував здебільшого з православною вірою. Характерним прикладом є нотатка, котру він зробив у квітні 1942 р.: «Баба Вівдя: – Кажуть, у Єрусалимі відкрилась дірка в небі, і звідти голос Божий, неначе по радіо, щодня каже: “Молитесь хоч раз у день, і тоді буде щастя і погинуть німці”» [8, с. 70].

Саме в цю нелегку для народу годину Довженко чи не вперше за кілька десятиліть з максимальною відвертістю висловлює і своє особисте ставлення до християнських святинь, найбільшою з яких він уважає Великдень. На Великдень, наголошує майстер, «ніхто нікого не вбивав і не було крадіжок. Навіть найбрутальнішому хаму дано було не лягати у цей великий старий добрий день. Свято над святами. Празників празник. Люде цілували людей». І тут же з сумом додає: «Нема. Нема нічого. Чисто. Продовжується день довжелезний і лється кров. Земля занедужала» [8, с. 88].

Пізніше у забороненій Сталіним кіноповісті «Україна в огні» (1943) знаходимо слова, вкладені Довженком у уста німецького полковника Ернста фон Крауза: «Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ *живуть негативними лозунгами одкидання бога* (курсив наш. – С. М.-М.), власності, сім'ї, дружби!.. У них немає вічних істин» [6, с. 164]. Мабуть, саме у ці тяжкі воєнні часи колишній «атеїст» Довженко й у своїй свідомості, і у своїй літературній творчості поступово повертається до Бога, в існування якого вірив малим хлопчиком, а потім понад тридцять років, керуючись панівними у тогочасному суспільстві правилами, відкрито відкидав чи тихо замовчував у собі цю віру.

Відтак цілком закономірно, що в повоєнному 1946 році у своєму «Щоденнику» Довженко запише: «Я почав молитися богу. Я не моливсь йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди... Коли посивіла моя голова, і вщухли пристрасті, і день

повечорів, і пройдено, здавалося, такий великий шлях, тепер на самоті отут в пустині кинуті людьми, відчув до глибини душі своєї, що «слаб і немощен є чоловік, і все життя людське скорботнеє»... Всі помилялись. Помилявся Шевченко, Франко, великі Руські мислителі. Шевченко, здається мені, через брак культури. «Немає господа на небі» ... Він є... Бог в людині. Він є або нема. Але повна його відсутність се великий крок назад і вниз. В майбутньому люди придуть до нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного» [8, с. 397].

Однак, повернувшись до Бога, Довженко так і не змінив свого негативного ставлення до церковників. У зв'язку з цим варто згадати запис, який він заніс до «Щоденника» у квітні 1942 р.: «Церква божа непогрішима. Грішити можуть окремі лише священнослужителі» [8, с. 91].

Подібні настрої були характерними не тільки для Довженка, а і для деяких його попередників. Ось що, наприклад, писав в одному зі своїх листів до Антоніни Маркович Марко Кропивницький: «Мои религиозные верования слишком эксцентричны: <...> я чту Бога и чту Евангелие, но не признаю ни попа, ни дьякона... Меня возмущает худо скрываема я личина и всякая маскировка: поп в атласной рясе читает проповедь об обязательной помощи друг другу <...> а сам грабит, требует и жмет бедняка, архипастырь возносит очи к небу, так и лезет в рай, а втихомолку имеет целый гарем жен и т.д.» [9, с. 320]. Непривабливі портрети окремих священнослужителів драматург змалював у своїй «Автобіографії», а також драмах «Конон Блискавиченко» і «Старі сучки й молоді парості».

У зв'язку з цим доречно згадати також низку відповідних творів Івана Нечуя-Левицького («Старосвітські батюшки та матушки», «Афонський пройдисвіт», «Поміж ворогами») та деяких інших класиків.

Біблійно-християнські мотиви у кіноповістях і оповіданнях Довженка звучать невиразно. Але, попри все, є чимало ознак того, що він непогано знав зміст Книги Книг. Більше того, використовував біблійні образи для змалювання портретів своїх літературних героїнь.

Одне з найпочесніших місць у творчості письменника займає образ матері, яку він порівнює з близьким кожній людині образом Богородиці – Пресвятої, Препоблагословенної, Пречистої. У своєму зверненні до Матері Божої Довженко, ясна річ, мав своїх попередників. В українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. рецепція образу Богородиці відображена у творах: «Марія» Т. Шевченка, «Сікстинська Мадонна», «Коляда» І. Франка, «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!» Ю. Федьковича, «Прокляття Рахелі» Лесі Українки, «Мати Божа», «Віщуни»

О. Кобилянської. Символічність образу Божої матері відчутна у новелах «Марія» В. Стефаника, «Мати», «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Мати» Г. Косинки, у романі «Марія» У. Самчука, у драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка та ін.

Божа Мати, Богородиця, завжди користувалася і користується особливою пошаною в українців. Таке ставлення пояснюється християнським сприйняттям Її як еталону всещонадання, милосердя. О. Довженко по-своєму змалював образ Марії, втілюючи його в постаті українських берегинь.

Мати у О. Довженка завжди відіграє роль центральної організуючої родинної сили. Потужний вплив матері на особистість письменника відображено не тільки у його літературних творах, а й у щоденникових записах та епістолярному доробку. Підтвердженням цього є різнопланова палітра материнських образів та багатство їхніх психоемоційних переживань: літня сівачка, безіменна мати з кіноповісті «Арсенал», яка понад свої сили має самотужки обробляти поле, оскільки її син, герой війни, не в змозі стати пліч-о-пліч з нею, залишившись після кривавого бою без ніг; берегиня роду, його осередок і велике серце Тетяна Запорожець з «України в огні» та Тетяна Орлюк з «Повісті полум'яних літ»; стара добра Левчиха з оповідання «На колючому дроті», яка поклала своє життя заради Петра Чабана; мати, що прокляла сина-відступника у оповіданні «Відступник» і, звичайно, Одарка Єрмолаївна з автобіографічного твору «Зачарована Десна».

Особливу увагу письменник приділив темі материнського страждання, що уособлює страждання Богородиці біля розп'ятого на хресті Сина, а також страждання рідної матері, яка втратила дванадцять з чотирнадцяти дітей.

Проблема нереалізованого або втраченого материнства розкривається Довженком на основі образів усіх тих матерів, що втратили своїх улюблених синів на полі бою. Його щоденник переповнений записами про материнські сльози, страждання, біль: «Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги і численні села і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач...» [8, с. 54]. Цей плач, що довгими ночами не давав Довженкові заснути, був для нього суголосний плачу морських чайок, які до кінця днів голоситимуть за своїми чаєнятами.

У той же час «Зачарована Десна» демонструє й іншу сторону феномену материнства як найбільш зворушливого і незабутнього спогаду в житті, з яким пов'язано відчуття захищеності, затишку, наближення до божественного. Образ матері сакралізується Довженком, возвеличується ним протягом усього його творчого життя.

Важливе місце в галереї жіночих портретів О. Довженка займає образ Марії Стоян з оповідання «Мати», який до певної міри нагадує біблійну Раав. Із тексту Святого Письма відомо, що, будучи господаркою заїжджого двору (а це вважалося неприпустимим, аморальним для жінок у ті далекі часи), Раав, аби прогостувати свою родину, цілими днями прядла пряжу і сушила льон на даху свого будинку. Саме у снопах льону вона прихистила двох розвідників Ісуса Навіна, які, боячись гніву Ієрихонського царя, змушені були переховуватись.

Такою ж пересічною сільською жінкою, що, не покладаючи рук працювала з ранку до ночі, а у відповідальний момент, ризикуючи власним життям, під час війни, в умовах окупації, надала притулок у своїй оселі двом пораненим радянським льотчикам, змальовує Довженко і Марію Стоян.

Історії життя біблійної Раав і Довженкової героїні завершуються по-різному. Врятувавши розвідників від переслідування і загибелі, Раав зуміла зберегти і їхні життя і своє власне [2, с. 590]. Зовсім інша доля випала Марії Стоян, яка змушена була розділити гірку участь з тими, кого намагалася врятувати.

Це є наочний приклад того, як Довженко умів творчо переосмислювати у своєму літературному доробку вічні біблійні сюжети. Водночас такий фінал оповідання «Мати» спонукає подивитися на Довженкову героїню й під дещо іншим кутом зору, оскільки викристалізовується ще одна паралель – між Марією Стоян і, власне, самим Спасителем. Адже обоє вони пожертвували своїм життям заради інших. Ісус Христос прийняв мученицьку смерть задля того, аби дати надію на спасіння всьому людству, а Довженкова Марія здійснила свій великий материнський подвиг, аби врятувати життя пересічним воїнам, яких вона назвала своїми синами. Символічним тут є передусім те, що це були не її рідні сини, навіть не українці. Обидва вони росіяни, обидва з Уралу – Степан Пшеницин і Костя Рябов. Наголошуючи на цьому, автор намагається в образі своєї героїні ще більше узагальнити образ Матері, для якої синами є всі захисники Вітчизни.

Власне, й ім'я головної героїні Довженкового оповідання «Мати» теж має біблійні корені. На відміну від інших, такі імена несуть у собі знакові функції. Так, Марія – це ім'я матері Ісуса Христа, яка в усі часи була уособленням духовної чистоти, великої материнської любові, жертвовності. Синонімом цих понять стала і Довженкова Марія Стоян.

Не менш цікавим у плані зіставлення з біблійними персонажами є й інший жіночий образ з Довженкового доробку – образ Христі Хутірної («Україна в огні»). Її ім'я у перекладі з грецької означає «християнка», «та, що присвятила себе

Христу». Історія непростого життя цієї героїні нагадує шлях до Христа, до духовного очищення колишньої блудниці Марії Магдалини. Остання, як відомо, «була зцілена Ісусом Христом від злих духів і стала однією з тих благочестивих жінок, які всюди слідували за ним під час його земного життя, і першою, кому відкрилося чудо Воскресіння» [2, с. 456]. Ім'я Марії Магдалини згадується в Біблії більше 10 разів (Матф. 27:56, 61; 28:1; Марк 15:40, 47; 16:1, 9; Лука 8:2; 24:10; Йоанн 19:25; 20:1, 11, 16, 18), що свідчить про її неабияку роль у житті Ісуса Христа і християнській релігії в цілому.

Постать Марії Магдалини сторіччями турбує художню уяву кращих письменників світу, котрі керуючись текстом Біблії, на образах своїх однойменних героїнь намагалися проілюструвати внутрішній конфлікт грішниці, який полягає у виборі між поверненням до попереднього життя зневаженої суспільством жінки чи нового життя за заповідями Великого Учителя.

Одним із таких авторів був Моріс Метерлінк, який висловив припущення, що саме Марія Магдалина могла порятувати Спасителя від загибелі. Про це йдеться в його останній драмі, назва якої збігається з ім'ям головної героїні.

Довженкова Христя Хутірної, як і Марія Магдалина, вела далеко не праведний спосіб життя, особливо з точки зору святенницької моралі тодішньої більшовицької влади, а відтак мусила за це понести покарання, до чого вона вже морально була підготовлена. Однак у вирішальний момент Христі, як і її біблійній попередниці, пощастило зустрітися зі своєрідним месією. Якщо для Марії Магдалини таким Месією став Ісус Христос, то для Христі Хутірної – командир партизанського загону Лаврін Запорожець. Саме він зумів знайти для неї потрібні слова, котрі, по суті, повернули її до життя, наповнили його новим змістом – жагою помсти. Це були саме ті ліки, які врятували не один десяток таких загублених в життєвих вирахах душ. Досить згадати стан Христі, коли її вели на партизанський суд, куди «вона ледве йшла. Все її молоде тіло утратило свою силу й ніби розтало. Вона немов падала з великої висоти на землю в страшній свідомості, що парашут за спиною не розчинився і вже тепер їй ні спинитися, ні крикнути, ні покликати. Земля неблаганно тягла її до себе» [6, с. 216]. Це був стан приреченості, стан людини готової до смертельного вироку, до загибелі після довгих днів знущання над нею нацистськими солдафонами, а також інших поневірянь. Але розмова з партизанами мала мати місце в житті цієї Довженкової героїні, аби вона змогла зрозуміти хибність своєї поведінки і даремність свого життя поруч з фашистом.

Зцілення Христі відбулося так само швидко, як і відродження до нового життя біблійної

Магдалини. Просто для цього мала трапитися на її шляху така щира Людина, як Лаврін Запорожець, який її гріх морального падіння назве брудною водою, що після очищення помстою просто стече з неї назавжди.

Прощення Христі співзвучне з прощенням Марії, про яку у Євангеліє від святого Луки було сказано: «Численні гріхи її прощені, хоч багато вона полюбила. <...> Твоя віра спасла тебе!» [3, с. 82].

Саме в цьому християнському всепрощенні криється один з апофеозів кіноповісті «Україна в огні». Для автора тут важлива світла християнська мораль, яка проявилася на тлі тієї чорної дійсності, що панувала в роки війни.

Через усю літературну спадщину Олександра Довженка проходить незгасима віра в людину, в перемогу кращих людських чеснот, а отже, божественного начала в кожній особистості. Його творчість є уособленням надій і сподівань на воскресіння загальнолюдських цінностей, повернення духовних надбань народу. Здійснюючи мистецький пошук від прямих запозичень чи наслідувань біблійних сюжетів, письменник зумів синтезувати історичне й символічне трактування, прийшовши до індивідуально-авторського поетичного переосмислення, символічного підтексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX початку XX століття / І. Бетко // Українська мова і література в школі. – № 10. – 1991. – С. 64–67.
2. Библиейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная библиейская энциклопедия в 4-х выпусках. Вып. I / Труд и издание архимандрита Никифора. – Репринтное издание, 1891. – М. : Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. – 904 с.
3. Біблія. – Українське біблійне товариство, 1990. – 959 с.
4. Варенко В. Виховання християнської моралі на творчості українських письменників / В. Варенко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 2. – С. 21–24.
5. Даниловский Густав. Мария Магдалина / Густав Даниловский. – М. : Восхождение, 1991. – 239 с.
6. Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко. – К. : Наукова думка, 1986. – 710 с.
7. Довженко Олександр. Статті. Виступи. Лекції / Олександр Довженко. – Т. 4. – К. : Дніпро, 1984. – 351 с.
8. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
9. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К. : Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
10. Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 340 с.
11. Метерлинк Морис Полное собрание сочинений. – Т. 4. / Морис Метерлинк. – Пг. : Изд. Тов. А. Ф. Маркс. – 290 с.
12. Плачинда С. П. Олександр Довженко. Біографічний роман / С. П. Плачинда. – К. : Вид. ЦК ЛКСМУ Молодь, 1980. – 339 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Максимчук-Макаренко Світлана Олексіївна – аспірантка кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Наукові інтереси: література XX століття.

УДК 821.161.2 – 1.09

СЕМІОТИКА ОБРАЗУ МІСЯЦЯ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Ольга МАННОЙЛОВА (Кіровоград)

Образи сонця та місяця завжди мали більший семіотичний статус порівняно з іншими явищами природи. Це образи-архетипи, знаки, що в них закладені і міфологічні уявлення про будову Всесвіту, і культурні коди цілої нації. Ці небесні тіла увійшли у поетичну традицію, стали визначальними у календарно-обрядовому житті українців, вони є чи не найпоширенішими дійовими особами святкових ритуалів та персонажами фольклору.

Стаття є спробою розглянути образ місяця у поетичному світі Ліни Костенко у збірках «Мандрівки серця» (1961), «Поезії» (1969), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987) та «Вибране» (1989) і за допомогою традиційного, рецептивного та семіотичного підходів до аналізу художнього твору з'ясувати, як, підкоряючись авторській інтенції, змінюється його смислове навантаження.

Поетична уява Ліни Костенко створює цілу парадигму незвичайних, дивовижних образів місяця. Частина з них апродметні – вони цілковито або майже повністю позбавлені речовості, їх художність досягається іншими способами: персоніфікація, перифраз, одивнення та їх комбінації.

Предметні переосмислення образу місяця, утворені на основі метафоричних трансформацій, антропо- та зооморфізації, оречевлення та одивнення у різних комбінаціях, формують візуальні образи на рівні поетичного тексту та знакові ситуації на рецептивному рівні.

Ключові слова: семіотика, знак, код, образ місяця, художній предмет, художня енергія.

Образи сонця та місяця завжди мали більший семіотичний статус порівняно з іншими явищами природи. Це образи-архетипи, знаки, що в них закладені і міфологічні уявлення про будову Всесвіту, і культурні коди цілої нації. Ці небесні тіла увійшли у поетичну традицію, стали визначальними у календарно-обрядовому житті українців, вони є чи не найпоширенішими

дійовими особами святкових ритуалів та персонажами фольклору.

Про «солярно-космічну філософію і поезію» Ліни Костенко так чи інакше писали різні вчені (В. Шелест, С. Барабаш, О. Білоус-Капкова тощо), однак зазвичай дослідники не просувалися далі констатації факту наявності у віршах назв Сонця і Місяця, що «здебільшого не є астронами і

живаються переважно для позначення загальних назв в описах природи» [1, с. 224], при цьому відзначаючи надзвичайну потужність та енергетичність цих образів у художньому світі поетеси. Звичайно, повз критиків не міг пройти особливий характер символізації пейзажних образів, історіософічність, міфомислення та народно-поетична інтенція Ліни Костенко, що складають абсолютно унікальну українську модель світу. І образи сонця й місяця – важлива частина цієї моделі, вони мають загальнолюдський характер, їх функціонування пов'язане з «всесвітньою планетарною масштабністю й актуалізує поняття, співвідносні з філософськими категоріями волі, життя, надії тощо» [11, с. 36]¹.

У статті ми розглянемо образ місяця у поетичному світі Ліни Костенко у збірках «Мандрівки серця» (1961), «Поезії» (1969), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987) та «Вибране» (1989) і спробуємо з'ясувати, як, підкоряючись авторській інтенції, змінюється його смислове навантаження. При цьому особливу увагу звертаємо на його знакову природу, адже «у образі, сприйнятому як знак, завжди живе особиста емоція, чується художній обертон» [11, с. 43]. Крім того, найголовніша властивість знаку – поєднання у ньому об'єктивної картини світу і її особистого переживання, що робить його, по суті, невичерпним джерелом художньої образності.

Поетична уява Ліни Костенко створює цілу парадигму незвичайних, дивовижних образів місяця. Частина з них апретметні – вони цілковито або майже повністю позбавлені речовості, їх художність досягається іншими способами: персоніфікація, перифраз, одивнення та їх комбінації. Для прикладу, розглянемо рядок «Пірнає в хмару місяць-дармовис» [10, с. 176] – місяць оживлюється та наділяється прикладкою-прізвиськом, виразником авторської модальності. Персоніфікується місяць і в образі «Сміється місяць, він іще поет» [10, с. 116], при цьому «він іще поет» читаємо як «він іще молодий». Можна лише здогадуватися про шлях та логіку авторських міркувань, що приводять до такого результату, але, думається, справа у наївності, романтичності та прагненні знайти себе, що притаманні юності (як то кажуть, хто з нас не пише віршів у дев'ятнадцять?). Надтонка асоціативна ниточка, що поєднує поетичний хист з віком, на якомусь рівні перетворює слова *поет* та *молодий* на контекстуальні синоніми.

Трапляється, що предметність закладена в образі непрямо, опосередковано:

¹ Див. ще Маноїлова О. М. Семіотика образу сонця у поезії Ліни Костенко // Наукові записки. – Вип. 114, Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 180–186.

...коли вже місяць вилузнуся з хмар... [7, с. 99].

Носієм предметного смислу є слово *вилузнутися*, адже воно передбачає появу в асоціативному полі слів, з якими зазвичай вживається – лузати можна насіння або горіхи. Таким чином місяць уподібнюється до, скажімо, горіха, що вилузнуся із хмар, мов зі шкарлупи.

Іноді образ місяця розкривається через розкодування семіотичної ситуації:

Вечір дуже турецький.

Півмісяць, і зірка, і млосно [6, с. 139].

Поетеса зображує золотий півмісяць і зірку між його різьками – своєрідний «набір» впізнаваних знаків, що складають прапор Туреччини. Крім знаків прапора на небі, вечір «дуже турецьким» робить і відчуття *млості*. Це одна з асоціацій, що неодмінно виникає при думці про східні ночі, розкішні й загадкові.

Та інші образи «зав'язані» на предметності більш конкретно. Зокрема, поетеса присвятила цілу поезію різним трактуванням образу місяця:

І місячну сонату уже створив Бетховен.

І тінь місяцехода вже зорям не чужа.

А місяць все такий же: і молодик, і повен, і серпик, і рогалик, і місяць, як діжа.

А місяць все такий же, він – місяць, місяченько,

як вчора, позавчора і хтозна ще коли!

І добре, що над нами він висить височенько, а то б уже й на ньому болото розвели!

Ходили б там на ньому п'янички петельгузі².

Питали б його зорі, чого він не блищить.

Стоїть над нами Всесвіт у зоряній кольчuzі,

і повен місяць сходить над нами, ніби щит [10, с. 86].

Серед решти виділимо порівняння місяця із *серпиком*, *рогаликом*, *діжею*, *щитом*. Ці порівняння є майже архетипичними для національно-мислячої поетеси. Бачимо їх повторення і в інших творах:

Сходить місяць, як діжа [10, с. 373].

Основна ознака діжі – круглість, опуклість – використовується, аби означити повний місяць.

Опредмечування образу місяця, як і сонця, здійснюється здебільшого на основі подібності: за формою, за кольором та обома ознаками. Крім того, поетеса активно застосовує й прийоми оживлення, оречевлення, різного роду метафоризації. Зазначимо, що метафоризація місяця пов'язана головним чином з природним феноменом зміни його форми – відповідно до того, якої фази досягає місяць (традиційно нараховують чотири фази, які в народі порівнюються із фазами життя людини, що народжується, росте, старіє і вмирає) та якої форми набуває, круглої чи

² Петельгузій – той, що шкандибас, шкутильгас.

серповидної, його образ зазнає різноманітних метаморфоз. Наведемо приклади предметного переосмислення повного місяця:

І жовта скирта у сизий вечір
над лугом сходить, як місяць вповні [6, с. 33].

...

Він бляху в ромби краєв, мов сатин,
коли стояв над келією місяць,
блідий, як німб, загублений святим [8, с. 217].

Предмети *жовта скирта* та *блідий німб* порівнюються з місяцем не лише за подібністю форми, а й на основі колірних асоціацій.

Такий самий прийом використовується і в образі:

Б'є північ.

Гіпсова маска місяця
висить на чорній стіні ночі [10, с. 154].

Структурно та інтонаційно цей уривок подібний до *хайку*. Таке враження підтримує й семіотичне поле *маски* – давнього культового предмету і одного з атрибутів японського сакрального театру Но. У кращих традиціях японського віршування поетеса передає зорове враження від побаченого й відчутого, при цьому послуговуючись мінімальними засобами. Утворений на основі предметного переосмислення, образ не стільки *читається*, скільки *бачиться* – він надзвичайно візуальний. Ефект тим сильніший, що поетеса вдається до контрасту – розміщуючи *білу* маску місяця на *чорній* стіні ночі. Таким чином, створюється досконалий поетичний образ – максимально точний, зримий і виразний.

Молодий місяць традиційно опредмечується в образі *серпа*. Крім форми, він дає вказівку на колір та інші якісні ознаки: золотавий чи сріблястий, блискучий, виготовлений з металу, а значить – холодний на дотик, серп є ідеальним художнім предметом для означення нічного світила.

Місяць вирізав шпару у небі
ледь помітним серпом з латуні,
мов ховаючись сам від себе,
задивився на сплячу красуню [8, с. 106].

Цікаво, що образ місяця в цих рядках закодований тричі. Безумовно, йдеться про молодий місяць, що його ще називають *місяць-молодик*. Ключове слово – «молодик». Таким чином, місяць персоніфікується в образі юнака (1), що гострим *серпом* (2) вирізає у нічному небі *шпаринку*, очевидно, у формі місяця (3). Образ місяця-серпа має й колірний маркер: *латунь* – це сплав металів, що має тьмяно-золотистий чи сіро-сріблястий колір.

Задощило. Захлюпало.

Серпень випустив серп [4, с. 7].

Образ утворений за допомогою паронимазії – поетеса обіграє слова *серпень-серп*.

О, як їм далі жити? На тім кровопролитті

не місяць в небі сходить – турецький ятаган [10, с. 23].

Турецький ятаган має подібну до серпа – а значить, і до місяця – форму. Крім того, він є носієм емоційного переживання та негативної знаковості – шабля з вигнутим лезом протягом століть була символом крові, смерті та неволі для представника українського етносу.

Традиційний метафоричний образ місячних *ріжків* знаходить у Ліни Костенко такі інтерпретації:

Неправда, е! Бо хто у небесах
на дощ поверне місяця рогами? [10, с. 49]

...

А місяць роговим гребенем
солом'яне волосся хай розчісує... [8, с. 286].

Метафоричне зближення на основі колірних асоціацій та персоніфікації (принаймні, часткової) породжують синкретичний образ *місяця-золотистого вуха*:

І слухав місяць золотистим вухом
страшні легенди про князів і ханів...

[10, с. 71].

Зразком оживлення шляхом перенесення на образ місяця почуттів та властивостей живих істот можна вважати і такі рядки:

І знову, знову, знов оті циганські круки.

І місяць молодий, тремтливий, як лоша [7, с. 216].

Окрім прямої вказівки, *молодість* місяця підкреслюється ще й порівнянням з маленьким лошам, чия *тремтливість* покликана передати читачеві відповідне зорове та емоційне враження від образу.

Опредметнення на основі уподібнення до розділового знаку – апострофа – відзначаємо у рядках:

І молодик над смужкою лісів

Поставить позолочений апостроф [10, с. 328].

Мимоволі виникає питання: чому саме апостроф? А не кома, скажімо? Ймовірно, через його місце розміщення у слові – вгорі рядка. Вгорі, а значить, – ближче до неба.

За словами Світлани Барабаш, «прапам'ять народу, закріплена у фольклорі, зберігає відбиток древніх вірувань, уявлень про світ, природу, людину, що влився в нашу мову, поетичні слов'янські міфи й сталі образи» [2, с. 34]. Місяць – це неодмінний атрибут нічного українського пейзажу. У поемі-баладі «Скіфська одісея» маємо цілу систему образів місяця й зірок, притаманних давньослов'янській, а значить – і українській, національній природі.

Тут сповідають люди на Дніпрі

високий культ астральної тріади –

культ Місяця, культ Сонця, культ Зорі.

Звуть молодого місяцем і князем.

У них дівчина сходить, як зоря.

Шанують предків. А зберуться разом –

у них тут пам'ять замість вітваря.
Згадають рід до сьомого коліна.
В них Рід як бог, у нього сонця лик.
Вони з вогню, у них душа нетлінна.
У них і серп – як місяць молодик.
У них зірчаті пряники жертovní.
Вони без маку не спечуть коржа.
Тут і діжа в них, наче місяць вповні.
У них і місяць сходить, як діжа [9, с. 74].

Культ астральної тріади – найдавнішої в світі, ідеальної родини, підтримується, крім обрядів та ритуалів, ще й «семіотикою їжі»: в давнину образи сонця, місяця й зірок втілювалися у коржиках, варениках, голубцях, які вважалися символічними, сакральними стравами [13, с. 28]:

Коли ж вона [скіфія] внесла у друшляку
лунарний символ – ліплені вареники,
то греки також прийняли цей культ
і стали вже навк його зволеники [9, с. 107].

Відтак поетесою, не без злегка жартівливої інтонації, підтверджується й доповнюється давня істина – шлях до людських сердець (чи-то про кохання йдеться, а чи про релігійні вірування) прокладається через шлунок.

Насамкінець, відзначимо образ повного місяця, що твориться перифразом, інакосказанням:

Ніч одягне на груди
свій старий медальйон...

Старий медальйон – предмет достатньо семіотичний, аби викликати у читача цілу низку асоціацій: круглий, колись блискучий, а зараз вже потемнілий від часу, трохи пошкрябаний, але все-одно улюблений. Така річ вже давно втратила свою функцію прикраси, але дорога серцю, бо зберігає в собі пам'ять про людей, враження та почуття, що вже давно минули, але досі живуть у спогадах. Зрозуміло, такі асоціації накладають відбиток на сприйняття образу ночі й місяця у контексті поезії і наступні за цими рядки набувають особливого смислу:

Місто спить як строфи Верхарна
Скільки років землі –

і мільярд
і мільйон

а яка вона й досі ще гарна [10, с. 266].

Ці рядки є чудовим прикладом того, як один-єдиний художній предмет здатен змінити чи поглибити враження від прочитання поезії Ліни Костенко. Ретельно відібраний, пропущений крізь емоційну мембрану поетеси, насичений художніми

смислами та енергетичним потенціалом, предмет є лиш однією з важливих ланок у творенні поетичного образу.

Предметні переосмислення образу місяця, утворені на основі метафоричних трансформацій, антропо- та зооморфізації, оречевлення та одивнення у різних комбінаціях, формують візуальні образи на рівні поетичного тексту та знакові ситуації на рецептивному рівні.

Місяць не є просто пейзажною деталлю чи декорацією для поетичних рефлексій, а й бере участь у творенні смислу, настроєвості, енергетичності твору, а художні предмети у його основі дозволяють втілити багатозначні, концептуально-навантажені та енергетично-заряджені художні образи.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білоус-Копкова О. Українознавче осягнення рідної культури у творчості Ліни Костенко / О. Білоус-Копкова // Українознавство : науковий, громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал. – К.: НДІ українознавства. – 2007. – № 1. – С. 224–227.
2. Барабаш С. Поетична історіософія Л.Костенко: безсмертя Духу / Світлана Барабаш. – Кіровоград, 2003. – 79 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Костенко Л. Бузиновий цар. – К.: Веселка. – 1987. – 36 с.
5. Костенко Л.В. Мандрівки серця: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1961. – 111 с.
6. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. – К.: Рад.письменник, 1977. – С. 139.
7. Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 222 с.
8. Костенко Л.В. Поезії. – Балтимор, Париж, Торонто: Укр. вид-во „Смолокип” ім. В.Симоненка, 1969. – 356 с.
9. Костенко Л.В. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема, драм. поеми. – К.: Рад. письменник, 1987. – 207 с.
10. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
11. Крабе Г. Семіотика культури. – М., 2005. – 63 с.
12. Онишак Н.П. Символи Сонця та Місяця у Ліни Костенко // Знак. Символ. Образ: Тези доповідей та повідомлень наукового семінару з проблем сучасної семіотики. – Черкаси, 1996. – 130 с.
13. Сто найвідоміших образів української міфології / За заг. ред. д.філ.н. О.Таланчук. – К.: Орфей, 2006. – 460 с.
14. Шелест В. Образні асоціації в поезії Ліни Костенко // Дивослово. – 1994. – № 2. – С.11–17.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Манойлова Ольга Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: категорії "художній світ" та "художній предмет", семіотика літератури, поетика постмодерної літератури.

УДК 821.161.2.09

КАТЕГОРІЯ «ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ» В МЕГАТЕКСТІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Яна ПАРХЕТА (Кіровоград)

У статті досліджено основні підходи до вивчення феномену творчої особистості, визначено окремі її властивості. У пропонованій розвідці, на прикладі мегатексту Григора Тютюнника, представлено схему впливу особливостей творчої особистості, які є одними з важливих структурних компонентів

психопоетики, на поезику творів письменника. Визначено особливості творчої особистості та виокремлено її головні риси, а саме: схильність до ризику, надмірна вразливість, спостережливість, чіпка пам'ять, незалежність суджень та оцінок, висока працездатність. Аналіз окремих художніх творів прозаїка дав змогу простежити вплив властивостей творчої особистості Гр. Тютюнника на художність його творів. За допомогою мегатексту митця визначено, що перелічені особливості творчої особистості властиві не лише письменнику, а й героям його творів.

Ключові слова: психопоетика, мегатекст, психоструктура, творча особистість.

Творча особистість вже неодноразово була предметом вивчення, але тільки в контексті психології. Вивченням же психопоетики спочатку займалися лінгвісти. Російський психолог і лінгвіст О. Леонтьєв у дослідженні «Основы психолінгвістики» (1997) визначає психопоетику як «психолінгвістику не будь-якої художньої мови, а лише віршованої» [8, с. 199]. Є. Еткінд розуміє психопоетику як «співвідношення думки і слова, при цьому «думка» виступає не лише як логічний висновок (від причини до наслідку і назад), не лише як раціональний процес розуміння (від суті до явища і назад), але і як вся сукупність внутрішнього життя людини» [18, с. 12]. Наше бачення психопоетики в літературознавстві співпадає з точкою зору С. Михиди, і відрізняється від психопоетики, яка заснована на класичній лінгвістиці, чим «звужує свій дискурс межами «мовного акту», або ж, власне тексту, зосереджуючись при аналізі в різних фазах свого розвитку, то на «окремих словах, граматичних зв'язках або граматичних формах» [9, с. 29].

Мета статті: на прикладі художньої творчості і творчої особистості письменника, які є одними з важливих структурних компонентів психопоетики, продемонструвати вплив особливостей психічної організації особистості на поезику творів.

Можемо стверджувати, що психопоетикальна модель аналізу творчості, а також її термінологія активно вживається у літературознавстві. Свідченням цього є поява низки статей: А. Козлов «Психопоетика «Автобіографії (за 65 років)» М. Л. Кропивницького», «Психопоетика оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Знахарь»; Н. Крицька «Психопоетика как современное направление поэтики»; щодо психопоетики творчості навіть була захищена дисертація (І. Скляр «Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного» (2012). Та все ж, питання термінології психопоетикального дискурсу найкраще відображені в монографії С. П. Михиди «Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника» (2012), а сама методика психопоетикального аналізу, у свою чергу, стала опорною точкою різноманітних досліджень під назвою «психопоетика творчості». Ми ж представляємо розгорнуту схему впливу особливостей творчої особистості письменника Григора Тютюнника на його художні твори, що є абсолютно новим в літературознавстві по відношенню до нашого письменника. У цьому і полягає **актуальність** статті.

Михида С. П., у зазначеній вище монографії, представляє і обґрунтовує методологію

психопоетикального аналізу творчості письменників: «психопоетикальна матриця передбачає реконструкцію психоструктури письменника, спираючись на вияви особистості митця, репрезентовані у його художніх текстах, щоденниках, мемуарах, у спогадах та листах тих, хто його знав особисто [...]. Фіксуємо особистісні риси митця, виявляючи таким чином особливості темпераменту, емоційно-вольової сфери, характеру, які, в свою чергу, породжують художність» [9, с. 88–89]. Як зазначає літературознавець, основна проблема реконструкції психологічного портрета автора – фізична відсутність самого автора. Таким чином, реконструювати психопортрет письменника необхідно за допомогою біографії, автобіографії, щоденникових записів, листування, спогадів рідних і знайомих йому людей. Також у пригоді стануть записники, нотатники, без яких фактично не обходиться жоден письменник. Дуже важливим для нас є той факт, що використовуючи модель психопоетикального аналізу, ми не можемо обмежитись лише художніми творами та знаннями з психології. Без епістолярної спадщини письменника та мемуарів неможливо у повній мірі реконструювати психопортрет письменника. Учений пропонує власну термінологію, яку ми вважаємо за доцільне використовувати, а саме: **«психопоетика»** – це «цілісна система психологічного аналізу художнього тексту й особистості митця» [9 с. 319]; **«мегатекст»** – це «джерельний дискурс експлікації усіх буттєвих (біографія) та психофізіологічних (психобіографія) характеристик художнього слова, які формують притаманні саме йому вияви художності» [9, с. 20]. **«психоавтобіографічність»** – це «здатність до художньої самоідентифікації, можливість відтворити рух рефлексій [...] та передбачає синтез свідомого суспільного буття об'єкта дослідження і підсвідомого в усіх його виявах» [9, с. 22]. Таким чином, у коло зору нашого дослідження потрапляє **особистість** письменника як складна і неповторна категорія психології; **мегатекст** – джерело формування особливостей художності твору; **художній твір** – результат або «продукт певної психофізіологічної структури» [9, с. 23].

Не ставимо собі за мету розглянути усі підходи до трактування феномену творчої особистості, зупинимось на важливих, на наш погляд, працях, які йому присвячені. Вивчаючи праці В. А. Роменця [12], Р. В. Піхманця [10], Н. В. Рождественської [11], можна зробити висновок, що автори переважно характеризують

механізми художньої творчості та загальні стадії творчого процесу. Вивчивши наведені дослідниками особливості творчої особистості, можемо виділити такі її головні риси: схильність до ризику, надмірна вразливість (Т. Амбайл, М. Коллінз, Р. Піхманець); імпульсивність, незалежність суджень та оцінок (А. Лук, Н. Рождественська), спостережливість і пам'ять на рідкісні слова і факти (Я. Пономарьов, Н. Рождественська); висока працездатність (Е. Торенс). Творчі люди, в основному, наділені дуже хорошою пам'яттю і, як правило, вони «починають пам'ятати себе дуже рано» [11, с. 104]. Ці сліди пам'яті, як стверджує Н. Рождественська, зберігаються в підсвідомості людини, а потім несподівано для неї випливають назовні.

Проаналізувавши мегатекст письменника, можна виокремити такі ознаки творчої особистості, притаманні прозаїку: незалежність, гордість, чесність. Письменник Олександр Сизоненко згадує, що «на щастя, на благо української літератури саме в ті часи важко зароджувалася і таки зійшла зоря Тютюнника-молодшого – Григора, рідного брата Григорієвого по батькові, такого ж **гордого, незалежного і чесного** (виділення наше. – Я. П.), як і старший брат...» [13, с. 22]. Художник Василь Березовий був особисто знайомий з письменником. Він підкреслює такі особливості характеру Тютюнника: **спостережливість**: «Гостре око Тютюнника фіксувало все до дрібниць, уява миттєво переробляла побачене в характер, образ» [2, с. 131]; **справедливість і вибуховий характер**: «Запальність, справедлива нещадність, суто українська впертість були невід'ємними рисами його китучої натури. Він мав неабияке відчуття справедливості і правди» [2, с. 131]. Відомий український літературознавець Микола Жулинський згадує не лише про лиху вдачу Тютюнника, але і про такі його особливості, як **«емоційна вразливість і прихована сором'язливість»** (виділення наше. – Я. П.) [5, с. 130]. Л. Зубак пише про духовну єдність Гр. Тютюнника і талановитого журналіста й письменника Феодосія Рогового. Для нього Тютюнник був не просто письменником, а ідеалом добра, справедливості, духовної краси і величі. Гр. Тютюнник став для Ф. Рогового еталоном справжньої людяності. Письменників об'єднувала спільність творчих смаків і настроїв. Літературознавець підкреслює те, що Гр. Тютюнник **«не тернів підлабузників і пристосуванців, а це слабодухих»** [6, с. 124]. Сам Роговий також **«тягнувся до людей відвертих, гордих і благородних»** [6, с. 124].

Василь Бондар згадує про **різкість** як особливу рису вдачі письменника: **«Багато хто з керівників Спілки письменників Григора**

Тютюнника не любив за його непередбачувану поведінку. Адже він дозволяв собі вголос сказати те, про що інші шептали за спиною» [3, с. 28]. Але в той же час прозаїк говорить про правдивість Тютюнника **«на яку були не здатні інші»** [3, с. 28]. Євгеній Гуцало говорить про двацтва письменника, які він помітив, зустрівшись з ним в Косово. Письменник пригадує, що перш ніж зробити покупки на базарі, Гр. Тютюнник купив свічку, і потім весь час ніс її на відстані витягнутої руки.

Цінними для нас є спогади про письменника Олени Черненко, дружини його брата Григорія. Вона відзначає **велику працездатність** Григора: **«Працездатність у нього була чудова, якщо він налаштовувався на робочий лад»** [17, с. 30]; **схильність до ризику, імпульсивність, вразливість**: **«Тютюнники – характери надзвичайно складні, натури гарячі, безкомпромісні, темпераменти холеричні, вибухові, серця чуйні, ніжні, душі вразливі»** [17, с. 104].

Проаналізувавши листи і щоденникові записи, можемо стверджувати, що різкість та імпульсивність були характерними для Гр. Тютюнника. У листі до брата він пише: **«Напрасно ты поспешил на количество причин, ведь фантазии человеческой нет границ; Даже самому бездарному писателю (начинающему) Горький не писал таких пустых писем; Ты уж лучше не насилуй себя, брате, да и я не хочу обременять тебя перепиской»** [14, с. 22]. Наведемо цитату з ще одного листа братові, від 22 березня 1958 р. Григір починає так: **«В надежде на то, что ты уже вернулся в свою обитель, пишу на Каменку. Сегодня прекрасный солнечный день. Пишу на подоконнике из красного мрамора; он просторный и весь в солнечном свете. За окном – трамваи, машины, прохожие»** [14, с. 56]. Найменші подробиці що відбувається за вікном, Григір помітив у листі братові. Це говорить про надзвичайну спостережливість письменника, яка знайде вираження в його творах, демонструючи тим самим вплив особливостей творчої особистості на її художні твори.

Таким чином, є усі підстави стверджувати, що ми маємо справу з творчою або креативною особистістю. Перелічені вище особливості творчої особистості (сміливість, ризик, різкість учинків, свобода, наполегливість, імпульсивність, неординарність, спостережливість, чутливість, допитливість та ін.) властиві не лише самому Гр. Тютюннику, але і героям його творів: **непокірність** («Смерть кавалера», «Сито, сито...»), «Іван Срібний», «Сміхота»); **упертість**, незалежність («Дивак», «Паливода», «День мій суботній», «Вогник далеко в степу»); **імпульсивність** («Дикий», «У Кравчини обідають»); **надмірна вразливість, доброта**

(«Климко», «На перекаті», «М'який») та ін. Ми не наважуємося проаналізувати усі твори письменника, оскільки це неможливо зробити в межах однієї статті. Зупинимося на тих окремих оповіданнях, які мають, на наш погляд, психоавтобіографічний характер: «Дивак», «М'який», «Іван Срібний», «Сито, сито...», «Дикий».

Головний герой оповідання «Дивак» – школяр Олесь. Уже в самому імені хлопчика відчувається м'якість, жіночність. Ми можемо припустити, що він чимось схожий на маму, або ж йому властиві певні дівочі звички, також діти з цим ім'ям дуже допитливі і сором'язливі. Передусім, на нашу думку, необхідно звернути увагу на те, як автор описує головного героя: «Очі в нього чорні, глибокі, як вода в тіні, дивляться широко, ніби хочуть зрозуміти весь світ» [16, с. 131]. Величезні очі героя ніби хочуть одночасно побачити все, що знаходиться навколо нього. Творчість хлопчика проявляється навіть тоді, коли він малює на снігу: «Ще любить Олесь малювати на снігу всяку всячину. Сяде навпочіпки і водить пальцем сюди, туди. Дивись, будинок виходить, з димаря дим валить, а на огорожі півень горланить, розчепіривши дзьоба». [16, с. 131]. Про проникливість головного героя говорить той факт, що Олесь чує, як помирає сосна: «Його ледве помітно розгойдувало, під корою щось тужливо скрипіло, а внизу під підошвами у Олесь ворухився корінь – помирає сосна» [16, с. 132]. Про глибoku уяву хлопчика говорить той факт, що Олесь, лежачи на льоду, намагався вгледіти дно річки: «Олесь ліг долілиць, притиснув скроню до льоду і почав розглядати дно. Воно тьмарилось мулистим пилком, пускало бульбашки, котрі прилипали до криги, – білі, круглі, як воляче око [...] І ввижається Олесеві маленька хата під кущем водяної папороті» [16, с. 132–133]. По поведінці хлопчика видно, що для нього самотність не є чужою, йому комфортно, оскільки у своїх мріях він уявляє себе якраз самотнім: «а в тій хатці – він, біля віконця сидить, рибку стереже. Забажав – вийшов. Ніхто тебе не займе. Іди куди заманеться» [16, с. 133]. Про **свободу** і **творчу незалежність** Олесь говорить його вчинок на уроці малювання в школі. Замість того, щоб малювати горщик, Олесь намалював красивого дятла, якого побачив у лісі. Вчителька покарала хлопчика двійкою з принципу, хоча дятел їй дуже сподобався. Але на цьому не закінчився вияв свободи учня. Олесь зібрав речі і вийшов з класу в шкільний сад, де йому було цікаво. Там він відчував гармонію і єдність з природою. Йому було набагато краще, адже він потребував краси природи: «Там він блукав до самого вечора. Обмацував холодні пташині гнізда, їв мерзлу калину, поки не набив оскоми. Потім шукав осикові трухляки, ховав за пазуху і, натнувши

пальтечко на голову, дивився: світять чи не світять?» [16, с. 134]. Як бачимо, **спостережливість** і бажання свободи самого письменника слугували стимулом до створення саме такого дивного, на перший погляд, образу хлопчика. Дружина брата письменника, Григорія – Олена Черненко, писала про те, що не усі розуміли братів Тютюнників. Навіть рідним і близьким важко було з ними в спілкуванні: «Любили братів люди, тягнулися до них, в той же час і не розуміли, бувало» [17, с. 104].

Дивакуватість, як особлива риса вдачі, також притаманна герою твору Гр. Тютюнника «М'який» – Микиті Норовцю: «Він ще як ми разом пастухували, ляже було на спину, внеться очима в небо і водить по ньому пальцем: «Що ти, Никито, робиш?» – запитує було. А він: «Хмари малюю» – і замовкає на цілий день» [15, с. 248]. Микита Норовець дуже любив самотність, був мовчазний: «Він міг сидіти мовчки годину і дві...» [15, с. 247]. Для головного героя також характерні **спостережливість**: «Дивлюся ось вже, мабуть, дні три на того павука в кутку, як він сітки плете» [15, с. 249], **мовчазність і надспокій**: «Іной раз поругаться с ним хочется, – а он молчит, каналія, да ухмыляецца. Ей-право!» [15, с. 250]. **Справедливість** Гр. Тютюнника була особливою рисою його вдачі. За цю правду й бажання бути справедливим він часто страждав у житті. Таким же ризиковим, наполегливим в пошуках справедливості був й Іван із оповідання «Іван Срібний»: «Хіба відала вона, яке то щастя – завмираючи серцем (раптом поїзд рушить!) підіринути під вагон і опинитися якраз напроти колодязя» [15, с. 279]. Особливо наполегливим героєм був на змаганнях у стрибках у воду, коли їм зарахували пару очок за волно до перемоги. Іван переживав несправедливість і брехню Тура так само гірко і важко, як і сам Тютюнник у повсякденному житті. У своєму записнику Григір пише: «Часто спрашиваю себя: – зачем тебе истина? И отвечаю: – Чтобы знать, где ложь! А она зачем? Чтобы пойти на нее и получить по физиономии. Ничто так больно не избивает человека, как ложь. Потому ее так ненавидят, потому и стремлюсь вперед, на поиск истины» [14, с. 322]. Гр. Тютюнник як людина був надзвичайно **добрим**: «Ідеалізм мій полягає в тому, що я завжди чекаю від людини хорошого. Через це у мене повна відсутність дипломатичності в стосунках з людьми, повна – збоку це, ймовірно, здається наївністю (якщо не більше – інфантильністю) – відвертість, а по цьому – жахлива втома, розчарування, депресія» [17, с. 68].

У невеликому оповіданні «Сито, сито...» непокірність і наївна злопам'ятність головного героя проявляються з малих років. У відповідь на звертання тітки Олени «Здоров, зятюку» [15, с. 82]

герой недбало відповідає: «Тут ось ноги померзли, а їм – «зятику» [15, с. 82]. А в думках хлопчина прокручує: «А чого б це я був їх зятем? Думають, як у них є Натка, так я на ній непременно й женитимусь! А мо'я не схочу, мо', я після війни на Донбас поїду й візьму собі лікаршу, як он дядько Пилип» [15, с. 82].

Головний герой оповідання «Дикий» – Саньок Бреус має в авторській характеристиці навіть деяку схожість з автором і в манері одягатись. Олена Черненко згадує випадок, коли Григорій на знак протесту одного разу прогулювався, надівши синьо-блакитний «жупан» і смушеву шапку. Як ми вже згадували, такі тексти в психопоетикальному дискурсі ми називаємо психоавтобіографічними. Головний герой «то вдягається і йде. В нових чоботях казенного крою (сестра-офіцерша прислала), синьому галіфе з голубими кантами і сукняній гімнастерці до стоячого коміра з червоним підкомірцем» [16, с. 122]. Неординарність головного героя проявляється і в тому, що він був завжди **мовчазний**: «На балачку Санько і змалку мамулуватий, через що й прозвано його Диким» [16, с. 122]. Не можна залишити без уваги надзвичайну **спостережливість** головного героя: «Оно посеред вигону дід Лука сидить, у газету козирком уткнувся – усе щось вичитує! – і корову на налігачі держить [...]. А оно дід Ганжа сидить під призьбою на ослінчику, спину вигнув до сонця [...] і дивиться погаслими очима кудись у безвість» [16, с. 123].

Таким чином, ми здійснили спробу проаналізувати особливості творчої особистості письменника та простежили, як саме це відбилось на художності творів Гр. Тютюнника. Такі риси особистості, як імпульсивність, неординарність, спостережливість, висока чутливість, емоційність, наявність образної й емоційної пам'яті знайшли своє втілення у його творах. Для повної реконструкції психоструктури письменника та аналізу його творів, які мають психоавтобіографічний характер, неодмінно потрібно застосовувати всі можливі методології дослідження творчості, а також детально вивчити мегатекст письменника, що становить перспективи подальших наукових досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнаутов М. Психологія літературного творчства / М. Арнаутов. – М.: «Прогресс», 1970. – 656 с.
2. Березовий В. Його любили, ним захоплювались. Спогади про Гр. Тютюнника. / В. Березовий // Київ. – 1997. – № 5–6. – С. 130–140.
3. Бондар В. В. У пошуках слова значущого. Статті, інтерв'ю, рецензії. / В. В. Бондар. – Кіровоград: «Степ», 2008. – С. 23–29.
4. Гуцало Є. Правдоборець: Повесть-спогад про Гр. Тютюнника / Є. Гуцало // Україна. – 1987. – № 46. – С. 13–14.
5. Жулинський М. Закон спільного кореня. Листування між Григорієм та Григором Тютюнником / М. Жулинський // Вітчизна. – 1985. – № 6. – С. 129–138.
6. Зубак Л. «О, мій ти абсолютний чеснику!»: Про взаємини Григора Тютюнника і Феодосія Рогового / Л. Зубак // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 69–70. – С. 122–129.
7. Копець Л. В. Психологія особистості: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. // Л. В. Копець. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 460 с.
8. Леонтьев А. А. Основы психолінгвистики / А. А. Леонтьев. – Москва: «Смысл», 1997. – 287 с.
9. Михіда С. П. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / С. П. Михіда. – Кіровоград: «Поліграф-Терція», 2012. – 352 с.
10. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості : [монографія] / Р. В. Піхманець. – К.: Наук. думка, 1991. – 164 с.
11. Рождественская Н. В. Психологія художественного творчства: Учеб. пособие / Н. В. Рождественская. – С-Петербург, 1995. – 270 с.
12. Роменець В. А. Психологія творчості. В. А. Роменець. – Київ: Видавництво «Вища школа», 1971. – 247 с.
13. Сизоненко О. Недовговічні Тютюнники / О. Сизоненко // Київ. – 2001. – № 11/12. – С. 15–24.
14. Тютюнник Григорій. Бути письменником: щоденники, записники, листи / Григорій Тютюнник / [передм., упорядкув. О. Неживого]. – К.: Ярослав Вал, 2011. – 440 с.
15. Тютюнник Григорій. Облога: Вибрані твори / Григорій Тютюнник / [передм. та примітки В. Дончика]. 3-тє вид. – К.: Унів. Видавництво ПУЛЬСАРИ, 2005. – 832 с.
16. Тютюнник Григорій. Вибрані твори: Навч. посібник / Григорій Тютюнник / [упорядкув., передм., прим. П. П. Засенка]. – К.: Грамота, 2008. – 400 с.
17. Черненко О. Ф. Не зміліє пам'яті криниця. Спогади про Григорія та Григора Тютюнників / О. Ф. Черненко. – Київ: «Ярослав Вал», 2001. – 255 с.
18. Эткінд Е. Г. Психопоетика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Е. Г. Эткінд. – Спб.: Искусство., 2005. – 704 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пархета Яна Вікторівна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
Наукові інтереси: психопоетика творчості Григора Тютюнника.

УДК 821.161.2-311.1

СУГЕСТИВНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ГОЛОВНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ПІДТЕКСТУ В ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИТТЄПИСІ ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА «ГОСПОДНІ ЗЕРНА»

Наталка ПЕТРИЧУК (Кіровоград)

Мистецтво слова Г. Гусейнова як автора художньо-документальної оповіді, полягає в умінні з допомогою тонко продуманого компонування фактичного матеріалу навіювати (сугерувати) підтекстові смисли. Ці смисли заряджені тривкою емоційністю, котра здатна збуджувати думку. Саме ця

особливість робить багатомне дослідження Григорія Гусейнова «Господні зерна» визначним явищем вітчизняної літератури факту. В статті розглядаються поняття «сугестія», що означає навіювання, натяк, підказування. Аналізуються способи сугестивного впливу, характерні для творчої манери Григорія Гусейнова. Технологія творення сугестивного впливу досліджується на прикладі розробки однієї сюжетної лінії, пов'язаної з історією дендропарку «Веселі Боковеньки». Досліджені такі засоби навіювання, як нанизання фактів, пунктирність у їх подачі, ненав'язливість, спрямованість на генерування одного і того ж смислу.

Ключові слова: Григорій Гусейнов, «Господні зерна», підтекст, сугестія літератури факту.

Мистецтво слова Г. Гусейнова як автора художньо-документальної оповіді полягає в умінні завдяки тонко продуманому компонуванню фактичного матеріалу навіювати смисли, наділені емоційною силою. Це смисли тривкої емоційності, до того ж їм властива так само тривка здатність збуджувати думку. Маємо справу із заряджаючою художньою силою літератури факту. Багатомне видання «Господні зерна» Григорія Гусейнова характеризується високою інформативністю, що ґрунтується на багатому фактологічно-документальному матеріалі. Незважаючи на це, твір має свій, сказати б, художній шарм.

Актуальність дослідження полягає в тому, що в «Господніх зернах» виявляється низка підтекстових смислів, з-поміж яких особливо цікавими для вивчення є наскрізні, котрі варіюються протягом усього багатокнижжя. Це багатосмисловий підтекст, декодування якого відбувається впродовж читання всього твору. Для читача сприймання такого тексту є своєрідним відкриттям проблеми «Господніх зерен», що полягає в зображенні видатних особистостей, котрі жили і працювали переважно в степовій Україні протягом другої половини XIX – першої половини XX ст. То були люди добрих справ, вони немовби засівали землю «господніми» зернами. Водночас у своєму багатокнижжі письменник шукає причини, чому ці зерна так погано проростають у наш час.

Текст художньо-документального життєпису містить низку підтекстових смислів, з-поміж яких можна назвати такі: антигуманне ставлення влади до людини (М. Давидов, Л. Симеренко, В. фон Графф, В. Скаржинський, О. Поля, та інші); руйнівний характер більшовицької революції, нищення парків і заповідників (Софіївський парк в Умані, Олександрійський парк у Білій церкві, Основ'янський на Харківщині, Тростянецький та Качанівський парки, заповідник у Таврії «Асканія-Нова»). Усі ці смисли в багатомному навіюються розповідями про почесну й видатну особистість – Миколу Давидова, засновника чудового парку в степовій Україні.

Стосовно техніки творення підтексту в «Господніх зернах» Григорія Гусейнова слід зазначити, що вона ґрунтується на принципі навіювання (сугестії), тобто одним з головних засобів вираження підтексту є сугестивність.

З огляду на це завдання статті полягає в тому, щоб систематизувати визначення поняття сугестія та різновиди сугестії, пов'язані з історією дендрологічного парку «Веселі Боковеньки».

Для початку окреслимо поняття «сугестія». Згаданий термін використовують у низці наук, зокрема психології, лінгвістиці та літературознавстві. Для початку розглянемо «сугестію» як термін, який використовується в психологічній науці. У «Словнику практичного психолога» подано таке визначення: «Сугестія (навіювання) – цілеспрямований процес прямого чи опосередкованого впливу на психічну сферу людини, орієнтований на специфічне програмування людини і на виконання нею навіяного змісту [10, с. 318]. Навіювання – компонент звичайного людського спілкування, але може виступати і як спеціально організований вид комунікації, що передбачає некритичне сприйняття повідомлюваної інформації і протилежний переконанню» [10, с. 318]. За методом реалізації слід розрізняти навіювання пряме та опосередковане. Пряме навіювання «полягає у використанні сугестором спеціальних словесних формул, що впроваджуються у сферу психічну сугерена і стають активними елементами його свідомості та поведінки» [10, с. 318]. Зміст опосередкованого навіювання «включається в повідомлювану інформацію в прихованому, замаскованому вигляді й характеризується неусвідомленістю, мимовільністю його засвоєння» [10, с. 318]. Навіювання опосередковане може бути зумисним (свідомо створеним) або ненавмисним (несвідомо твореним).

У 1789 р. термін «сугестія» з'являється в літературознавстві. Його основоположниками стали Уільям Джонс та Хорас Уїлсон.

Варто зазначити, що поряд з терміном сугестія в літературознавстві активно використовують поняття «натяк», «навіювання» та «підказування». Зокрема, у літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка подано таке визначення: «Сугестивність (лат. *suggestion* – натяк) – це властивість тексту нести, окрім конкретної інформації, ще й таку, яка сприймається на рівні інтуїції, яка сприймається не стільки на основі логічно оформлених зв'язків, скільки на асоціаціях та інтонаційних відтінках. Сугестивність тексту звернена до емоційної сфери читача» [9, с. 648].

У працях О. Веселовського поняття «підказування» ототожнено з англійським терміном «сугестія». З огляду на це твердження вчений зазначає, що «вимірають, або забуваються по черзі ті формули, образи та сюжети, які на даний час нічого не підказують, не відповідають нашим вимогам образної ідеалізації; утримуються

і доповнюються ті, сугестивність яких повніша та різноманітніша і тримається довше» [1, с. 58].

За твердженням І. Галінської, під поняттям сугестивності маються на увазі «художні прийоми, за допомогою яких навіюється читачеві літературного твору певний настрій. Це сума елементів вербально не вираженого певного поетичного настрою, що складає внутрішню суть твору. Таким чином, сугестивність розуміється як специфічний зображально-виражальний засіб, що в якості ідейно-емоційного композиційного центру «об'єднує воедино весь твір» [2, с. 85]. Дослідниця також пояснює, у чому полягає суть сугестивності літературного твору. За її переконаннями, це «здатність навіювати, передавати читачеві той чи інший стан, захоплювати його певними емоціями, роздумами, викликати в його душі такий відгук, який він сприймає як своєрідне дзеркало внутрішнього світу автора» [2, с. 85].

Отже, сугестивний смисл можна назвати підтекстом твору, одним із чинників його художності, оскільки сугестивність – це здатність художнього твору впливати на відчуття читача шляхом навіювання, викликаючи в нього певні емоції, настрої, враження, а також спонукати до роздумів, оскільки автор «не доводить, не переконує за допомогою логічних доказів, а безпосередньо навіює читачеві» [3, с. 4] певні стани.

Звернувшись до багатотомника «Господні зерна», можемо з упевненістю сказати, що це високохудожній твір, оскільки він здатний викликати вартісні почуття, що засвідчують вдячні відгуки читачів. Так, наприклад, письменник та вчений-фізик Максим Стріха зазначив: «Прочитання «Господніх зерен» (повільне й уважне) приносить не лише пізнання, але й велику естетичну насолоду» [7, с. 438]. Микола Радчук також ділиться роздумами: «Потрапила мені Ваша книжка зовсім випадково. Останнім часом белетристики майже не читаю, то й за «Господні зерна» взявся з пересторгою» [7, с. 336], та, прочитавши книгу, «отримав не тільки неабияке задоволення, але й надихнувся гордістю за нашу історію» [7, с. 338]. Письменник Микола Негода з міста Черкаси звернувся до автора з подякою та зазначив, що «пережив, переболів, ... долі героїчні, трагічні, почув живі людські голоси за уявленим і повік тепер забути дубовим столом у старовинному парку» [7, с. 284].

Досить влучною, на наш погляд, є думка Левка Лук'яненка, який стверджує, що «твір піднімає читача з нудної буденщини й наповнює душу красою і вдячністю за створене паркове мистецтво для нас, їхніх спадкоємців, навіює нам почуття обов'язку вдосконалювати цей терен нашого національного проживання, обов'язку творити задля майбутнього» [7, с. 246]. І таких прикладів можна навести безліч.

У «Господніх зернах» Григорій Гусейнов застосовував такі способи навіювання як нанизання фактів, пунктирність у їх подачі, ненав'язливість, спрямованість на генерування головного.

Збираючи матеріал для свого багатотомника, автор мандрує світом, він шукає те, «що час приховав від нашого ока – то англійський парк у чагарях, то пишний палац на теперішньому пустирищі, то добірну бібліотеку в халабуді з іржавими дверима й вибитими вікнами, то вирування життя там, де нині тиша та руїни» [7, с. 5–6]. У творі письменник нанизує шлях на шлях, легенди та перекази – на документальні свідчення та спогади очевидців, реальні зустрічі – на зустрічі віртуальні. У «Господніх зернах» сторінка за сторінкою оживають постаті людей, долі яких переплелися з українською землею.

Багатотомнику Григорія Гусейнова властива розірваність, пунктирність оповіді, оскільки розповідь про одного героя автор перериває іншими розповідями, але він повертається до них багато разів. Незважаючи на те, що письменник переходить від факту до факту, від сюжету до сюжету, не втрачається відчуття цілісності твору.

Для того, щоб продемонструвати пунктирність оповіді, звернемося до розповіді про дендрологічний парк «Веселі Боковеньки» та його засновника Миколу Давидова.

Дендрарій «Веселі Боковеньки» створювався величезними зусиллями, але в радянський час його почали безжально нищити, – і ось це нищення показано способом, який іменуємо як пунктирний. Функція пунктирної манери ведення оповіді полягає «у реалізації сугестивного впливу: окремі впливові прийоми однієї змістової лінії періодично – як тире в пунктирі – повторюються, посилюючи таким чином свій сугестивний вплив» [8, с. 51–52].

Пунктирність оповіді продемонструємо такими прикладами. Зокрема, у другому томі автор подає частину роздумів Григорія Зленка, який зазначає: «таке враження, що проблемами садово-паркової архітектури в Україні за радянського часу взагалі ніхто не займався» [4, с. 126]. І це справді було так.

На відміну від Миколи Давидова, який болісно переживав усі проблеми, пов'язані з дендрарієм, нові господарі не надто турбувалися про парк. Частково проводили реконструкції, намагалися внести зміни в насадження парку, які не йшли на користь, а, навпаки, спричиняли занепад окремих ділянок парку.

Яскравим прикладом є розповідь про алею канадської тополі, на яку напав шкідник «усач», що вражає дерева. Господар не на жарт був занепокоєний, однак тривоги виявилися марними: «усач» не зашкодив тополям, тому вони віццїли.

«У 1960-ті в парку з'явився значно страшніший для канадських тополь ворог – черговий войовничий директор» [6, с. 236]. Автор багатотомника порівнює шкідника «усача» з черговим директором дендропарку «Веселі Боковеньки», за участі якого тополиної алеї справді не стало. Зокрема, Григорій Гусейнов зазначає: «ось таким підступним виявився шкідник «усач» [6, с. 236]. Ця прикра подія сталася саме через некомпетентні зусилля такого керівника. Прикрим є й те, що згодом новий директор намагався відновити тополину алею, однак молоді дерева не прижилися. Інший господар вирішив зробити «добру справу»: «прочистити у парку головний ставок» [6, с. 236]. Унаслідок таких дій ставок перетворився на велику калюжу серед дерев. «Це вже було щось зовсім інше, ніж відомий усім вишуканий ставок – витвір паркового мистецтва. Він навіть віддалено не нагадував первісний, ще давидівський ставок – з елегантним півостровом...» [6, с. 236].

Далі бачимо наступну згадку, яка стосується нищення парку. Факти, які письменник наводить у четвертому томі, стосуються озера «Кит»: «так само не пощастило й з реконструкцією озера. Замість кита, нещасна водойма після реконструкції почала нагадувати хіба що невиліковно хвору на ревматизм гусеницю. Озеро «Кит» безглуздо розширили, після чого плакучі верби (вони десятиліттями росли над тутешніми берегами) без зайвих вагань пустили під гостру «реставраційну» сокиру» [6, с. 276].

Окрім того, автор подає відомості, що стосуються території, яка знаходиться поблизу озера: «...Черговий директор біля озера «Кит» дозволив управним сільчанам рубати на дрова унікальні паркові дерева» [6, с. 276].

Не оминула лихої долі й знаменита в парку тополина алея, яка була улюбленим місцем для прогулянок Миколи Давидова: 1966 рік став для неї фатальним, оскільки саме в цей період до парку прибуває черговий директор, якому тополина алея «чимось не прийшлася до серця» [6, с. 288]. Новий господар почав завзято її нищити, «однак зробити це виявилось так непросто, бо дерева були повні сил: умирати їм не хотілося» [6, с. 288].

За свідченнями очевидців, «трактори рили землю, а дим з місця «бойових дій» стелився балками, й усе ж тополі вперто трималися землі» [6, с. 288]. Як виявилось, директор також здаватися не збирався, а, навпаки, «рішуче взявся за вибухівку» [6, с. 288].

Наслідком такого двобою залишилися від тополиної алеї, гордості «Веселих Боковеньок», лише «дві старезні канадські тополі. Стоять вони, буйно зеленіють, як могли би братися рунню й знищені Маковецьким їхні сестри» [6, с. 288].

Не тільки згадані випробування припали на долю дендропарку. Найстрашніші часи для нього настали в 90-х рр. ХХ ст. Саме в цей період «унікальний витвір паркового мистецтва <...> з легким серцем перетворюють на звичайну лабораторію, полігон для дослідів. А в другій половині 1990-х і зовсім переведуть з розрядів «парків» у розряди «лісів», не піклуючись наслідками цього канцелярського заходу» [5, с. 68].

Щойно наведені приклади, а їх кількість можна значно розширити, доводять, що століття, яке минуло від заснування дендропарку, мало для нього катастрофічні наслідки. Усе, що було ретельно сплановано та облаштовано Миколою Давидовим, безжально нищилося.

Про перлину національної культури потрібно повсякчасно дбати, проте, на жаль, у представників тогочасної влади не вистачало часу, коштів, а найважливіше – бажання опікуватися парком.

На основі вищезазначеного можемо зробити наступний висновок: незважаючи на те, що багатотомник містить значну кількість документального матеріалу, автору вдалося майстерно художньо його обробити. Завдяки цьому «Господні зерна» читаються із захопленням, викликають емоції, переживання, а це робить твір потрібним і пізнавальним, а головне – художнім.

У фактах, які подає Григорій Гусейнов, наявний прихований смисл – той, який постійно нуртує в підтексті багатокнижжя і якимись напливами навіюється у свідомість, а то й у підсвідомість читача. Це мотив занепаду парку, що навіюється читачеві упродовж усіх томів «Господніх зерен» і подається в загальній канві твору пунктиром. Кожен факт – це тире, яке посідає місце в загальній структурі тексту, а «пропуски між «тире», що займає один концепт, заповнюються матеріалом, який виражає інші концепти. Для них ті пропуски стають «тире» [8, с. 52], тобто завдяки тире автор перетасовує факти.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский; авт. вступ. ст. И. К. Горский; сост., авт. коммент. В. В. Мочалова. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
2. Галинская И. Л. Суггестивная сила искусства / И. Л. Галинская // Альфа и Омега культуры. – М., 1998. – С. 84–88.
3. Грузенберг С. О. Гений и творчество / С. О. Грузенберг. – Ленинград: Сойкин, 1924. – 254 с.
4. Гусейнов Г. Д. Господні зерна [Текст]: художньо-документальний життєпис: У 8 кн. / Г. Д. Гусейнов. – Кривий Ріг: ПП «Видавничий дім», 2000. Кн. 2. – [Б. м.]: [б. в.], 2000. – 592 с.: іл.
5. Гусейнов Г. Д. Господні зерна [Текст]: художньо-документальний життєпис: У 8 кн. / Г. Д. Гусейнов. – Кривий Ріг: ПП «Видавничий дім», 2000. Кн. 3. – [Б. м.]: [б. в.], 2000. – 568 с.: іл.
6. Гусейнов Г. Д. Господні зерна [Текст]: художньо-документальний життєпис: У 8 кн. / Г. Д. Гусейнов. – Кривий

Ріг : ПП «Видавничий дім», 2000. Кн. 4. – [Б. м.] : [б.в.], 2000. – 567 с.: іл.

7. Гусейнов Г. Д. Господні зерна [Текст]: художньо-документальний життєпис: У 8-ми кн. Post scriptum / Г. Д. Гусейнов. – Дніпропетровськ: Січ, 2005. – 710 с.

8. Клочек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей / Г. Д. Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, – 2007. – 448 с.

9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota bene).

10. Головин С. Ю. Словарь практического психолога [Текст] / С. Ю. Головин. – Минск: Харвест, 1997 – 800 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Петричук Наталія Василівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: твори «літератури факту» письменників ХХ – початку ХХІ століття.

УДК 821.112.2 Гете

«ХТО ЙДЕ ВПЕРЕД, ТОЙ ЗАВШЕ БЛУДИТЬ»: ДО КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ У ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ»

Валентина РИБАЛЬЧЕНКО (Кіровоград)

У статті, на основі аналізу першотвору та українського й російського перекладів, розглядається втілення морально-естетичної позиції Гете, його концепція людини у трагедії «Фауст». Стверджується думка про штучне випрямлення, лакування образу Фауста радянським літературознавством та однобічно негативне тлумачення пострадянською критикою. Підкреслюється складність та неоднозначність образу Фауста. Автор вважає, що головне в гетевському світогляді і творчості – ствердження цінності людського життя, заперечення будь-якої надмети, що виправдовує жертви в ім'я ідеологічних догм. Чільне місце в етичній системі Гете посідає не стільки уславлення людини, скільки віра у її милосердя, силу любові, що здатна відродити душу.

Ключові слова: компаративний, авторська позиція, інтерпретація, оригінал, світогляд, етика, логіка, митець, кліше.

В історії людства є вічні книги, багатство ідей яких неможливо вичерпати, і кожне покоління намагається прочитати їх, взявши насамперед те, що хвилює та болить найсильніше. Гетевський «Фауст» належить саме до таких книг, де автор та герой прагнуть відповісти на віковічні питання: що таке людина, в чому сенс її існування, як перевлаштувати цей недосконалий світ на гармонійний. Уроки Гете, «найбільшого апостола гуманності» (М. Рильський), і сьогодні дуже на часі. За словами Б. - І. Антонича, «із своєю всесторонністю цей поет, драматург, повістьяр, філософ, критик, ідеолог, теоретик, учений, природник, дослідник і т. д. є найбільшим виразником цього, що коротко називаємо «Європа» чи пак «європейська культура». Фаустівський світогляд є найкращим її завершенням. Сто літ уже йшли і ще довго йтимуть паломники до цього джерела чистого європеїзму. Для нас – народу між Сходом і Заходом – це джерело першої ваги» [1, с. 457].

Твору Гете присвячені сотні робіт. Майже всі читачі переконані, що квінтесенцією «Фауста» є слова: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, жизнь и свободу заслужил».

Дійсно, все ніби логічно. Гете – представник епохи Просвітництва, століття Розуму, отже оптимістична просвітницька концепція людини йому максимально близька. Але не будемо

Вдень, бувало, дарма праця,
Як ті люди не пихтять;
А вночі вогні іскряться,
Вранці глянь – готова гать!
Жертв упало тут немало,
Ніччю – крики, зойки, шквал...

забувати, що друга частина написана вже в ХІХ столітті, і саме вона вінчає уявлення митця про долю людини, які, на нашу думку, досить далекі від оптимістичної ясності.

Кажуть, що для того, щоб зрозуміти поета, треба прочитати його твори, перекладені всіма мовами. Гете – один із світових письменників, який максимально наближається до цього ідеалу. В українського читача є можливість читати «Фауста» в перекладах М. Лукаша, Б. Пастернака, В. Брюсова, М. Холодковського, А. Фета. Компаративний аналіз оригіналу та перекладів на споріднені мови може бути додатковим джерелом інтерпретації твору, сприяти висвітленню авторської позиції, більш адекватному розумінню митця.

Ми спробуємо осягнути морально-естетичну позицію Гете, його концепцію людини, аналізуючи фінал трагедії, а саме п'яту дію другої частини, у перекладах М. Лукаша та Б. Пастернака.

У фіналі твору читач зустрічається з героєм, який отримав від цесаря шматок землі, що потерпає від морських приливів. Фаустом оволодівають мрії про майбутнє щасливе життя, яке він влаштує, відвоювавши у моря сушу. Про зміни, що відбулися не тільки із зовнішністю Фауста (він постарів), ми дізнаємося з розмови Філемона та Бавкіді, які розповідають мандрівнику про дивного сусіда:

Лишь для виду днем копрами
Били тьмы мастеровых:
Пламя страшное ночами
Воздвигало мол за них.
Бедной братии батрацкой
Сколько погубил канал!

Море полум'ям хитало...
Вранці глянь – готов канал.
Ох, безбожник він, завида,
Вже й на наше зазіха...
Од непевного сусіда
Недалеко до гріха.

(Пер. М.Лукаша)

Tags umsonst die Knechte lärmten,
Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag;
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm den andern Tag.
Menschenopfer mussten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual
Meerab flossen Feuergluten,
Morgen war es ein Kanal.
Gottlos ist er, ihn gelüftet
UnsreHütte, unser Hain;
Wie er sich als Nachbar brüstet,
Soll man untertänig sein.

Намагаючись «нарядити справжній рай», Фауст сіє горе та нещастя. В очах міфічних старців, які є символом справжнього та вічного кохання на землі, він насамперед пов'язаний із нечистою силою, підкреслюється його безбожність, безсердечність. В оригіналі акцентується апокаліптичний, інфернальний характер діяльності Фауста: кровоточили людські рани, ночами лунав плач, полум'яна спека йшла в море.

Бери, не гербуй, все одно,
Чи рибу вгледити, чи судно!
У кого сила, в того власть!
Важливо – що, байдуже – як...
У мореплавстві я мастак:
Війна, торгівля і розбій –
Одно сукно, троякий крій.

Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Und ist man erst der Herr zu drei.

Man hat Gewalt, so hat man Recht-
Man fragt ums Was, und nicht ums Wie.
но не спрашивають «как».

Ich müsste keine Schifffahrt kennen:

Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

І хоча це слова Мефістофеля, Фауст не може не бачити того, що відбувається, він причетний до цього – адже саме за рахунок несправедного багатства герой хоче перевлаштувати життя, встановити справедливість. Тому слова радянського критика М. Вільмонта з передмови до видання «Бібліотека всесвітньої літератури» про те, що Фауст не співчуває жорстоким справам слуг Мефістофеля, хоча почасти й сам поділяє його думку, сприймаються як прагнення залакувати

Злой он, твой строитель адский,
И какую силу взял!
Стали нужны до зарезу
Дом ему и наша высь.
Он без сердца, из железа,
Скажет – и хоть в гроб ложись.

(Пер. Б.Пастернака)

Днями напролет шумели слуги
Кирками, лопатами – удар за ударом.
Там, где ночами мерцали огни,
На следующий день появлялась дамба.
Кровоточили человеческие раны,
Ночами раздавался плач.
Зной пламени уходил в море,
Утром здесь был канал.
Он – безбожник, он жаждет завладеть
Нашей хижиной, лесом.
Он, сосед, слишком кичится.
Приходится покоряться ему.

(Підрядковий переклад Н. Воронкової)

В обох перекладах досить багато алюзій з реаліями радянської дійсності, яка і для Лукаша, і для Пастернака була сучасністю. Скільки вождів в історії людства намагалося ошчасливити його і вслід за Фаустом могли повторити: «Ети люди мрачат постройку торжество!»

У володіннях Фауста господарює Мефістофель, і, звичайно ж, керується диявольськими правилами:

В открытом море дерзок взгляд,
Молчит закон, царит захват.
В ком больше силы – тот и прав
Никто не спросит: «Чье богатство?
Где взято и какой ценой?»
Война, торговля и пиратство –
Три вида сущности одной.

Ловишь рыбу, захватываешь корабль
Лишь тогда ощущаешь себя втрое
господином.

Кто наделен властью, тот и прав.
Спрашивают «что»,

Мне не следовало знать, что такое
путешествие на судне.

Война, торговля и пиратство –
Они едины и неразделимы.

образ, штучно випрямити його, підлаштувати під штампи та кліше ідеології [3, с. 26]. Українському перекладачеві вдалося абсолютно точно перекласти гетевські слова, що фактично стали визначенням епохи, у якій мета виправдує засоби (порівняйте підрядковий переклад оригіналу: «Хто наділений владою, той і правий. Питають «що», але не питають «як»).

Читачі пам'ятають, як зворушений був Фауст великоднім дзвоном, що втримав його від

самогубства, у першій частині трагедії. Зараз цей дзвін його дратує, отрує його кожен крок: «Проклятий дзвін! Він невлічно, / Мов зрадний

Непослушенство й перекір
Мені струїли владу й мир;
Тут увірветься під кінець
І справедливості терпець.
Das Widerstehn, das Eigensinn
Verkümmern zetrlichsten Gewinn,
Dass man, zu tiefer, grimmiger Pein,
Ermüden muss, gerecht zu sein.

Розправа над Філемоном та Бавкідою завдяки репліці Мефістофеля нагадує про долю біблейського Навуфея, який відмовився продати цареві свій виноградник, що межував із царськими, і був забитий камінням. Слова диявола оголюють суть бажань Фауста, позбавляють їх будь-якого ореолу, перекреслюють риторичку та висвітлюють авторську позицію.

Нам здається глибоко символічним, що Фауст, який увірував у власну непогрішимість,

Яка то втіха – чути бряк лопат!
Юрба, моїм покїрна цілям,
Землі дає належний лад,
Виводить перепони хвилям
І морю творить строгу грань.

Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!

Es ist die Menge, die mich frönet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Grenze setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht

У хвилини свого найвищого злету Фауст виведений сліпцем. Радянське літературознавство це пояснювало тим, що Гете був великим реалістом і не хотів видавати бажане за дійсне, тому й наділив свого героя даром прозріння майбутнього. І хоча оксюморонний образ сліпця, що провіщає майбутнє, дуже широко поширений у літературі, ми схильні бачити тут скоріше трагічну авторську іронію, засторогу для прийдешніх поколінь, застереження від надмірного втручання у природний хід розвитку. До речі, якщо згадати різке засудження Гете подій французької революції 1789–1793рр., то таке бачення логіки

Його(багно) ми мусим осушити
І тим наш подвиг довершити.
Мільйонам ми настачим місця тут
Стихію збере їх свободний труд.
Простеляться лани широкополі,
Стада рясні заграють на роздоллі,
Круті горби зведе трудящий люд,
Укрие їх узорами споруд –
І заживе в цім краї, як у раї...
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.

Den faulen Pfuhl auch abzuziehen,

стріл, у серце б'є!» Милосердя, справедливість відступають перед бажанням здійснити свої плани попри все:

Сопротивляясь, эти люди
Мрачат постройку торжество.
Они упрямы до того,
Что плюну я на правосудье.
Сопротивление и настойчивость
Уничтожают прекрасные победы.
Глубокие, жестокие муки
Утомляют справедливость.

позбавився будь-яких сумнівів щодо правильності своїх вчинків, втрачає зір. Морок, який огортає героя, – свідчення не тільки фізичної сліпоти, а насамперед показник сліпоти душі. Сліпий Фауст уособлює Людство, яке, забувши про душу, засліплене жагою влади, самозакохано стверджує власну велич, оманливо сприймаючи бряк лопат лемурів, що риють йому могилу, за здійснення, втілення своїх замислів:

Как мне приятен этот стук лопат
Рабочие, их разобрал, толпою
Кладут границу бешенству прибоя
И, как бы землю примирив с собою,
Возводят вал и насыпи крепят.

Какое наслажденье доставляет
лязганье молота!
Я предаюсь этой массе,
Примираюсь с землей,
Которая создаёт волнам границу
И окружает море строгой лентой.

образу цілком у річищі позиції автора. За майже два століття, що сплинули після смерті письменника, ми не один раз мали можливість впевнитися в небезпеці так званої вченої сліпоти, яка в захопленні від прогресу в розв'язанні загадок природи, ствердженні всемогутності людини не бачить загрози моральної деградації. Перед Фаустом постає велична картина щасливого життя, він упивається масштабністю власних справ, забуваючи, що вже понівечив життя тих, заради кого старався, принісши їх у жертву власній прекрасній ідеї :

Я воду отведу из лужи.
Мильоны я стяну сюда
На девственную землю нашу.
Я жизнь их не обезопасю,
Но благодатностью труда
И вольной волею украсу.
Стада и люди, нивы, села
Раскинутся на целине,
.....
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.

Спустит гнилую воду –

Das letzte wär' das Höchsterrungene.
 Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
 Nicht sicher zwar, doch tätig – frei zu wohnen.
 Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
 Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
 Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
 Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
 Im Innern hier ein paradiesisch Land.
 Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
 Der täglich sie erobern muss.

Український та російський перекладачі створюють універсальну картину раю на землі, використовуючи традиційні концепти щасливого життя, спільні для багатьох народів. Використання теперішнього часу в оригіналі та перекладі М. Лукаша засвідчує нескінченність процесу завоювання волі, ототожнюючи її зі щастям.

Фауст нагадує нам Едіпа, який успішно розгадає загадки Сфінкса щодо зовнішнього буття, але виявляється сліпим щодо загадок власної долі. Він володіє об'єктивними знаннями, як вплинути на екологію довкілля, але не знає, як зберегти екологію душі, як унебезпечити наслідки своїх вчинків. А знання, що не гарантує порятунку від потворних наслідків, – страшне. Показуючи шлях свого героя, Гете підводить читача до розуміння Провидячи те щасне майбуття,
 Вкушаю я найвищу мить життя.

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück

Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

Формально умови договору виконані: Фауст нарешті знаходить свій ідеал, ту мить, заради якої він заклав душу дияволу, отже Мефістофель має право на безсмертну сутність героя. У загибелі Фауста диявол бачить насамперед підтвердження своєї правоти та зганьблення Бога. Мефістофель ототожнює Щось і Ніщо, для нього «пройшло – це те ж, що й не було». Вінець тріумфу Сатани – проголошення ідеалом одвічної пустоти, де немає ні двозначності, ні темряви. Але торжество Мефістофеля було недовгим, ангели викрадають душу Фауста, возносячи її на небо. Чорта вкотре ошукано! Гете допомагає нам знайти відповідь на питання, завдяки чому врятована душа героя, і таким чином дає надію людству: «У самому

Далось нам із лиха пут
 Шляхетний дух розкути:
 Стремління вічне й ревний труд
 Сподобляться покути.
 Любов одвічна над ним,

Это было бы самым большим
 Я открою миллионам просторы
 Ненадёжные, правда, но
 Плодородное зелёное поле,
 Так приятно на новой земле.
 Умный, трудолюбивый и сильный
 Поселится на холмах
 И будет здесь райская
 Лишь тот заслуживает такой
 Кто каждый день её завоевывает.

найвищої цінності буття – людського життя. Ніяка надмета, жодна надцінність не повинні затьмарювати інші цінності; жертвування людьми в ім'я ідеологічних догм споріднене з вірою у рятівну силу людської крові на язичницьких капищах. Альтернативою абсолютної надмети має стати полісистемність цілей, їх гармонія. Ці думки перегукуються зі словами іншого німецького генія, філософська доктрина якого була спотворена фашистською ідеологією: кров – найгірший свідок істини.

В утопічних мріях Фауста думка обганяє дійсність і не хоче бачити сумні наслідки своєї діяльності. Йому важливо не стільки побачити втілення свого ідеалу, скільки впевнитися, що цей ідеал знайдено:

И это торжество предвосхищая,
 Я высший миг сейчас переживаю.

В предчувствии такого высокого

Я наслаждаюсь сейчас этим

высшим мгновением.

Фаусті – невсипуца(невгамовна) до кінця життя діяльність, яка стає все вищою та чистішою і до того, це вічна любов, що послана до нього з неба» [6, с. 345]. Саме любов та прощення Гретхен дає Фаусту повне очищення, стає запорукою безсмертя його душі. У своєму прагненні до володіння кінечною істиною, у прагненні зрівнятися з Богом протагоніст Гете здійснив чимало помилок, приніс немало зла людям, не розкаявшись перед смертю. Змова з дияволом ніколи не проходить безслідно і в цілому ніколи не окупиться. Та великий гуманіст-просвітитель у своєму безсмертному творі стверджує, що любов, милосердя Боже вище за справедливість:

Спасен высокий дух от зла
 Произволением божьим:
 Чья жизнь в стремлениях прошла,
 Того спасти мы можем.
 А за кого любви самой

Пильнуючи, витає,
І сонм святих псалмом гучним
Прибулого вітає.

Згадаймо, ще у пролозі на небі Бог висловлює впевненість у силах Фауста, який здолає всі перешкоди на шляху до істини: «Хто йде вперед, той завше блудить». Господь, дозволяючи Мефістофелю збурювати спокій Фауста, спонукаючи героя до дії, ніби використовує Зло як знаряддя для того, щоб провести людство по усіх колах буття. Доля Фауста свідчить, що для Гете людина цінна саме своїм пошуком, прагненням до добра. Сьогодні ми бачимо у творі німецького генія не стільки оспівування сили та величчї людини, скільки уславлення милосердя Божого, завдяки якому врятована безсмертна душа Фауста, – і завдяки цьому – спонукання до милосердя людського.

Саме сьогодні ми, як ніколи, розуміємо, що історія цивілізації свідчить на користь етики, моралі, заперечуючи безумовний пріоритет ідеї над життям. І образ гетевського Фауста допомагає прийти до думки, що лише розумом, за допомогою об'єктивних знань неможливо осягнути сенс буття людини на землі. Вища істина може бути пізнана лише мудрістю, яка включає в себе ірраціональне знання та віру.

В останні десятиліття досить поширене тлумачення образу Фауста як помічника Мефістофеля, підкреслення його диявольської суті, яка знайшла відображення у відсутності позитивних цілей руху, у русі по замкненому колу. Хочеться вірити, що наше суспільство вже пройшло етап тотальної переоцінки цінностей, позбавилося від спокуси помінати «плюс» на «мінус», стало більш виваженим у своїх судженнях. Однобічно негативне розуміння образу Фауста, який постає «сатанишим самого Сатани», здається насамперед реакцією на безапеляційність недавньої критики, що штучно випрямляла

Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов семьей
Радужно в небе принят.

творіння Гете [Див.: 3; 5]. Сьогодні перед літературознавцями стоїть завдання позбавити класичні твори хрестоматійного глянцею, за багаторічними ідеологічними нашаруваннями побачити передусім автора з його болями та стражданнями за долю людини.

Ми знаємо, що Гете, за рік до смерті закінчив другу частину трагедії, запечатав її у конверт і заповів відкрити його після своєї смерті. Що спонукало письменника до цього кроку? Генієві набридла прижиттєва слава? Чи, навпаки, він був не впевнений у тому, що друга частина рівновелика першій, боявся втратити прихильність читачів? Цей запечатаний конверт ніби послання нащадкам, які мають бути мудріші, ніж сучасники.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антонич Б. - І. Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. – Київ: Дніпро, 1998. – 591 с.
2. Васюкова Т. Е. Сатане самого Сатаны: новое прочтение трагедии Гете «Фауст» // Возрождение. – 1993. – №3/4. – С. 49–52.
3. Гете И - В. Фауст. Пер. Б. Пастернака / Йоганн-Вольфганг Гете. – М.: Художественная литература, – 1969. – 508 с.
4. Гете Й - В. Фауст. Пер. М. Лукаша / Йоганн-Вольфганг Гете. – К.: Дніпро, – 1981. – 540 с.
5. Ликинский С. В. Вариант прочтения трагедии И - В. Гете «Фауст» / С. В. Ликинский / Литература в школе. – 2003. – № 9. – С. 21–25.
6. Эккерман И. П. Разговоры с Гете / Эккерман И. П. – М.: Художественная литература, 1981.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Рибальченко Валентина Костянтинівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми компаративістики, перекладу, психології творчості.

УДК 821.161.2

ОБРАЗ ГЕРОЯ-ХАРАКТЕРНИКА В ОПОВІДАННІ П. КАПЕЛЬГОРОДСЬКОГО «ДІД-ЯВТУХ» (СПЕЦИФІКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

Світлана РОЗМАРИЦЯ (Херсон)

У статті робимо спробу охарактеризувати образ головного героя оповідання «Дід Явтух» П. Капельгородського, українського письменника, художня спадщина якого формувалася й розвивалася у контексті української літератури початку ХХ ст., але наразі лишається маловивченою. У дослідженні визначасмо індивідуально-авторські прийоми зображення персонажа, з'ясуємо специфіку характеротворення. Приходимо до висновку, що суттєву роль у розкритті психології персонажа, його внутрішнього «я» в оповіданні відіграють так звані зовнішні деталі внутрішнього життя (жести, міміка), які увіраховують внутрішній стан персонажа, обрамлюють психологічні процеси. Проте найбільш вагоме навантаження має внутрішнє мовлення героя, відтворене у двох формах – монологічній і невластне прямому мовленні, що підсилюють інтонаційну структуру твору, зображають дійсність через індивідуальне сприйняття, глибше відтворюють асоціативно-емотивний світ персонажа.

Ключові слова: оповідання, художній образ, прийом, характер, характерник, характеротворення, внутрішнє мовлення.

Творчі пошуки українських прозаїків 20-х рр. ХХ століття, попри виразні й доволі характерні для цього періоду принципи змалювання людини й світу, знаходилися на різних полюсах ідейно-естетичних шукань, по-різному сприймали та оцінювали навколишню дійсність, сповідували досить часто полярні принципи, дотримувалися несхожих стильових напрямів. Якщо початківці – активні учасники революції та громадянської війни – з невідомою ширістю спрямовували вістря свого таланту на створення нового пролетарського мистецтва, небувалою за змістом і формою, то митці, які розпочали свою творчість у перше десятиліття віку й уже закріпилися художніми здобутками, намагалися адаптуватися до нових суспільних умов і влитись у загальне річище літератури. Серед тих, хто не солідаризується із більшовицькою владою ні ідеологічно, ні морально, сприймав її як реальну історичну дійсність, хто зберігав свою внутрішню незалежність і з усією силою працював на ниві української літератури, був поет, письменник, публіцист Пилип Капельгородський.

Художня творчість письменника, звинуваченого в участі «у підпільній націоналістичній контрреволюційній військово-повстанській організації, яка ставила своїм завданням підготовку збройного повстання з метою повалення Радянської влади і відновлення капіталістичного ладу в Україні» [1, с. 28], не мала належного впливу на літературно-мистецьке життя України. Творча спадщина митця, що формувалася й розвивалася у контексті української літератури початку ХХ століття, була вилучена з кола досліджуваних явищ до 1970-х років і наразі лишається маловивченою. Критика, читачі та літературознавці протягом кількох поколінь по-різному оцінювали його прозу. Як і більшість творів того часу, твори Пилипа Капельгородського вимагають переоцінки з точки зору сучасних підходів і методологій.

Відтак, метою нашої наукової розвідки є визначення специфіки характеротворення в оповіданні Пилипа Капельгородського «Дід Явтух».

Автор написаних до революції автобіографічної повісті-хроніки «Записки семінарста» (1909) та трагедійної повісті «Аш хаду» («Я стверджую», 1916), за свідченнями ідеологічно-заангажованої критики, у вирі політико-ідеологічної боротьби 1920-х років був на позиціях «стороннього спостерігача», до перемог пролетаріату «ставився невиразно» [3, с. 75]. Першими спробами «примиритися» з диктатурою пролетаріату, наблизившись до тогочасних проблем «реконструктивної доби», стали фейлетони, що вирізнялися своєю гостротою, різким викриттям зображуваного, саркастично-нищівним висміюванням культурної

відсталості й забобонності, ледарства й консерватизму, пристосуванства та бюрократизму. На сторінках полтавських («Червона Лубенщина», «Більшовик Полтавщини», «Робітник») та центральних («Комуніст», «Пролетар», «Народний учитель») газет Пилип Капельгородський опублікував близько 200 сатиричних віршів, понад 600 гуморесок і фейлетонів, тематика яких була підказана самим життям і пов'язана зі злободенними проблемами українського народу. Уникаючи небезпечних суспільно-політичних тем, митець все ж таки не обходив увагою проблем національного розвитку, зокрема осмислюючи т. зв. українізацію, що проводилася більшовиками формально, з ідеологічним нашаруванням (фейлетон «Українізуємося»), чи засилля політичних штампів в періодиці (фейлетон «Лікнепу треба»), впровадження радянської бюрократичної системи управління, партійний кар'єризм і лицемірство (гумореска «Брат»), недоліки господарчого і культурного життя (фейлетон «Стара казка й нова казка») тощо. Твори такого типу не вписувалися в загальне річище революційної літератури, що дедалі більше набирала ідеологічного забарвлення, виявляли хисткість балансування митця між художньо-естетичними принципами і накинутим «згори» ідеологічним схемами. Зрештою, давали привід критикам звинувачувати їх автора в невиразності ідейної позиції.

Засвідчивши самовідданою працею в газетах «Червона Лубенщина» та «Більшовик Полтавщини» свою, хоч і вимушену, лояльність до радянської влади, Капельгородський згодом відійшов від журналістської справи та цілком зосередився на літературній діяльності. Він виношує задум художнього осмислення трагічних подій недалекого минулого, зокрема й тих, свідком яких став під час громадянської війни. Драматичні колізії та хаос збройної боротьби 1919 року, коли на Лубенщину прийшли денікінці й учинили дикунські погроми над українськими селянами, лягли в основу оповідання «Дід Явтух», надруковано 1928 року в шостому номері полтавського журналу «Наше слово». Предметом художньої обсервації письменника стає людина в переломний момент її соціального та індивідуального буття, складного морального вибору, коли в найбільшій мірі виявляється сила характеру й світоглядні переконання. У центрі твору Капельгородського розкривається одна драматична подія – самопожертва сільського діда Явтуха, який, щоб урятувати від розстрілу десять односельців-заручників, визнає себе винним в убивстві денікінського солдата. Всі події у творі пропускаються крізь свідомість головного героя, пронизані його ставленням до дійсності, його концепцією життя. Головний конфлікт, через який розкривається характер персонажа, – це конфлікт

між людиною та соціальними обставинами, між гуманістичною мораллю і жорстокістю війни, що несе з собою знецінення самого життя, смерть – фізичну і духовну, які органічно пов'язані між собою.

Оповідання починається описом погожої літнього дня, мальовничої сільської природи, житнього лану, на якому порастає дід Явтух. Гарному настрою, його радості від нового врожаю, зосередженій праці на хлібній ниві протиставляється тривожне, в передчутті біди, село Зубівка. «Дзвони скликали до служби, наче по мертвих дзвонили, і люди йшли немов на панахиду, і ніде на вулиці або коло воріт – ні балачок, ні сміху. // Десять їх усіх... Десять неповинних людей, таких роботящих і таких, як на те смирих, мусять сьогодні вмерти» [2, с. 77] – цей опис передає відчуття безнадійного становища села, страх та напругу очікування. Далі оповідання розгортається у формі діалогу діда Явтуха з Катрею, що супроводжується авторськими репліками-поясненнями. З цієї розмови стає зрозуміло, що денікінського солдата вбив Катрин батько і за його смерть село має поплатитися жорстокою, кривавою ціною – життям десятих зубівчан, серед яких і чоловік Катрі. Саме в цей момент формується колізія, яка призводить до трагічної розв'язки.

Як і в першій, так і в другій частині твору письменник тримає інтригу й не розкриває справжніх намірів головного героя. Третя частина в сюжетно-композиційній організації твору цю інтригу лише загострює, позаяк автор використовує прийом ретроспекції – один із найпоширеніших прийомів психологічного письма, що звільняє від «нудної хронікальності» [4, с. 223]. У четвертій частині – прощання – зростає драматична напруженість, поглиблюється мотиваційна сфера поведінки персонажа, окреслюються основні концепти його характеру й ті чинники, які детермінують генезу поведінки. Кульмінаційним моментом оповідання є зустріч діда Явтуха з денікінським сотником та визнання своєї вини у смерті солдата.

Образ діда Явтуха – характерний, яскраво виражений соціально-психологічний тип хлібороба-господаря, котрий вирізняється мудрістю й виваженістю, силою духу та надзвичайною рішучістю. Автор зображає персонажа в кількох епізодах: у полі наодинці з собою, під час розмови з Катрею, чоловіка якої заарештували козаки; вдома, прощаючись із собакою Рябком (бо ж нікого з рідні вже не мав. – С. Р.), та в панському будинку під час зізнання у злочині денікінському офіцерові. Небагатьма, але виразними штрихами письменник створює живий, зримий характер 76-літнього діда з «прямою, кременною постаттю», що ходив межі люди завжди в «білій святковій сорочці та в чистих

старовинних, хоч і блаженських, вибіячених штанях» [2, с. 77]. Ліризмом проіннятий у творі лаконічний портрет героя оповідання: «Найпоказніша людина на селі – дід Явтух. Брови кошлаті, борода довга, постать висока, голос суворий, вдача мовчазна...» [2, с. 80]; «довга апостольська борода – віником, і очі з-під кудлатих брів світяться, як на великдень, а сиве волосся на голові – кучерями» [2, с. 77]; «Голова, як молоко, і борода, як у апостола» [2, с. 83]; «голову держав прямо, й очі йому світилися з-під кудлатих брів, і ласкаві зморшки лапками збігалися по обличчю» [2, с. 86]. Зображуючи портретні риси персонажа, автор звертає увагу передусім на його очі: «очі ... світяться», «очі – ясні, спокійні». Цілковито очевидно, що портретна деталь (очі) символічно розкриває «діалектику душі» героя оповідання П. Капельгородського.

«Найпоказнішу» в селі людину з мовчазною вдачею односельці вважали за характерника, який володів надприродними можливостями й ніколи не помилявся у своїх прогнозах. Таке уявлення про діда Явтуха-характерника, виплекане на основі народної уяви про мораль, цілком відповідає усталеному стереотипу, широко знайомому в Україні. За переказами, характерників не могли вразити ні огонь, ні вода, ні шабля, ні звичайна куля, крім срібної. Такі характерники «могли відмикати замки без ключів, плавати човном по підлозі, як по морських хвилях, переправлятися через ріки на повстині і рогожі, брати голими руками розпечені ядра, бачити на кілька верств навколо себе за допомогою особливих «верцадел», жити на дні ріки, залазити й вилазити з міцно зав'язаних чи навіть зашитих мішків, «перекидатися» на котів, перетворювати людей на куці, вершників на птахів, залазити у звичайне відро й пливти в ньому під водою сотні й тисячі верств» [6, с. 176].

Дід Явтух так само, як характерник, міг передбачати погоду і закликати дощ, адже «слово таке він знав». «Оце косить, бувало, в полі. День ясний і погожий. На небі – ні хмаринки. Потім – несподівано десь вітер пробіжить хвилькою по житах. Стане тоді дід лицем на захід, приставить долоню до кошлатих брів і пильно роздивляється – під неї на білу кострубату плямочку десь аж на обрії.

Подивиться, головою похитає і швидше – за снопи, убирати в полукипки. А потім – косу на плечі та й додому.

– Діду, чого це ви?

– Дощ великий буде через півгодини.

Раніш було в таких випадках сміялися. Чудний дід! З ясного неба дощу сподівається.

Але трапилося не раз таке: хмарка виросла в хмару та й покотилася понад самісінькими нивами. А вітер наче з цепу зірвався й мотався між небом

та землею. Потім ураз, наче з бочки, на голову – злива. Така вода випала, що по всіх ярах ревло.

Після того стежили всі за дідом, як попи за барометром» [2, с. 81].

Герой постає перед читачем цілком завершеним художнім образом, автор лише побіжно говорить про те, які фактори впливали на формування його світогляду. Життєпис персонажа окреслено кількома штрихами: «жив відлюдком то на пасіці, то в своїй хаті», займався бджолярством, потроху майстрував та бондарював, доглядав свою нивку; заробленими грошима завжди ділився з найбіднішими. Письменник акцентує увагу на духовному багатстві свого героя, його високих моральних якостях – людяності, природному такті, лагідності, вродженій інтелігентності, які можна спостерегти в портретних деталях, словах, вчинках.

У селі діда Явтуха поважають дорослі, прислухаються до його думки, «а діти його ані крихітки не бояться». Стояв сільський трудар за правду і справедливість, дотримувався морально-етичних, а не ідеологічних принципів. Коли ділили панську землю, відмовився на користь бідніших і німців; коли німці карали селян за поділене панське добро, взяв провину на себе. На заклики більшовицьких агітаторів до гуртування впевнено відповідав: «...чи в гурті щось путнього зробиш, чи сам наодинці, – усе піде в один казанок» [2, с. 83]. Сенс свого призначення на землі дід Явтух бачив у тому, щоб «тільки недарма прожити».

Письменник називає внутрішні ціннісні орієнтири, що визначають спрямування думок і рушійні сили вчинків діда Явтуха. Подаються вони притаманними художній манері Капельгородського художніми прийомами: портрет, пейзаж, вчинки, локальна характеристика іншими персонажами тощо. Проте розлогі художні описи природи й персонажів відсутні. Їх компенсують кілька психологізованих штрихових деталей. Скажімо, доповнюють картину пейзажу кольористичні й звукові образи, який виступає важливим чинником характеротворення й ліризації тексту («Дід набрав на мантачку мокрому піску з мантачниці й заходився мантачити косу: дзень-брязь, дзень-брязь, ш-щ, ш-щ, дзень-брязь...») [2, с. 76]; «Тихо-тихо в полі сьогодні. Тільки жайворонки вгорі заливаються та жита тихенько шелестять, коси просять» [2, с. 77]; «Сонце сідало вже за верби над ставом. На вишні цвірінькали й вовтузилися горобці. Зозулястий галанський півень злетів на тин і кукурікав своє привітання ясному вечорові» [2, с. 84]).

Пейзаж в оповіданні, який загалом відповідає емоційному стану героя, переданий через зіставлення людських почуттів та природних змін, увиразнює драматичний пафос, поглиблює психологізацію. Привертає до себе увагу образ

сонця, що набирає значення художньої деталі, яка стає наскрізною, сюжетотворчою. Красномовна деталь супроводжує й відтінює психологічні процеси: сонце рано-вранці сходить – сповнюється щастям серце дід Явтуха, що радіє і роботі, і хлібові; «сонце спускалося до обрію» – «з кожною хвилиною все більший і більший жах охоплював селян. ...жінки й діти... вже не кричали, а тільки важко хлипали або тихенько скавучали нелюдським голосом» [2, с. 83–84]; «сонце сідало вже за верби над ставом» [2, с. 84] і «твердою ходою дід Явтух ішов до ями» [2, с. 86] – до своєї смерті.

До слова, художня деталь в оповіданні слугує ефективним засобом розкриття мотивів поведінки героїв не тільки з різних суспільних таборів, але й різних національних традицій, культури та менталітету. Українські селяни і денікінські солдати виступають представниками різних світів, різних способів життя, носіями різних моральних норм. Художня деталь, до якої найчастіше звертається письменник, у сконденсованій формі відтворює означену амбівалентність. Характерним у цьому відношенні є контрастне зіставлення портретних деталей (якщо очі діда Явтуха «світилися з під кудлатих брів», то «очі офіцера запалилися гнівом»; українські селяни одягнуті у «благенькі», «буденні», але зажди чисті, білі сорочки, російські карателі – у «брудних сорочках»), моделей поведінки (в годину страшної небезпеки дід знаходить силу «гірко усміхатися», то «червонопокий, баньканий офіцер» навіть у момент своєї переваги «люто лаявся»; селяни в неділю «всі до церкви йдуть», а денікінські «солдати чистять коней, голосно перегукуючись, борюкаючись та шутками ганяючись один за одним»).

Суттєву роль у розкритті психології персонажа, його внутрішнього «я» відіграють так звані зовнішні деталі внутрішнього життя (жести, міміка), які увиразнюють внутрішній стан персонажа, обрамлюють психологічні процеси. Але найбільш вагоме навантаження має в оповіданні «Дід Явтух» внутрішнє мовлення героя, особливу роль якого в розкритті внутрішнього світу персонажа відзначав В. Фащенко: «Цей унікально складний процес піддається лише самоспостереженню. Його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості. Правдиво відтворити його – це й означає дати можливість зазирнути в одну з найглибших таємниць людської психіки» [5, с. 135]. Внутрішнє мовлення у творі Пилипа Капельгородського відтворене у двох формах – монологічній і невластне прямому мовленню, що підсилюють інтонаційну структуру оповідання, зображають дійсність через індивідуальне сприйняття, глибше відтворюють асоціативно-емотивний світ персонажа. Невластне

пряма мова поєднує голоси всезнаючого оповідача та героя, нарративні інтонації в процесі розгортання сюжету поглиблюються, формують загальну тональність оповіді («День-брязь, День-брязь... // Погостривши косу, знов пішов передостанню ручку. Коса м'яко ходила в дідових руках, і ячмінь покірно лягав ліворуч з тихим шелестом: р-р-раз... два... р-р-раз... два... // Треба поспішати... Ой треба спішити, щоб до полудня впоратись, бо сонце ж не жде. А ще ж і дов'язати його треба... Ач які снопики лежать!» [2, с. 76]).

У загрозовій для односельців ситуації дід Явтух приймає для себе рішення добровільно зійнятись у вбивстві денікінського солдата, тим самим врятувавши від смерті ні в чому неповинних заручників. Мотивація його вчинку – така ж мудра і виважена, як і саме життя діда Явтуха: не можна покарати десять невинних життів, «*бо у всіх – діти*». Кожен крок його по життю, включаючи й останній, – простий, урівноважений та глибоко усвідомлений. Герой бере на себе весь тягар відповідальності за долю своїх односельців і твердою ногою йде на смерть.

Підсумовуючи, зауважимо: вдаючись до реалістичного відтворення трагедії українського села, Пилип Капельгородський апелює до етичних установок героїв, стверджує абсолютні й вічні цінності буття та принципи моралі, які не може відкинути жодна ситуація. Тверду основу традиції,

що спостерігається на жанровому, композиційному, нарративному рівнях оповідання «Дід Явтух», автор доповнює психологізмом, неоромантичною увагою до зламних моментів життя людини, імпресіоністичним інтонуванням внутрішнього світу персонажа.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архів УСБУ в Полтавській області. Справа 3365. – Т. 1. – 35 арк.
2. Капельгородський П. Дід Явтух / Пилип Капельгородський. Твори: в двох томах. – К.: Вид-во художньої літератури, 1982. – Т. 2. – С. 76–86.
3. Сомко Ю. За доби двох революцій / Ю. Сомко // За марко-ленінську критику. – 1933. – № 2. – С. 76–82.
4. Фашенко В. Відкриття нового і діалектика почуттів: Роздуми про зображення людини в сучасній радянській прозі / В. В. Фашенко. – К.: Дніпро, 1977. – 250 с.
5. Фашенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / В. В. Фашенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.
6. Яворницький Д. І. Характеристика запорізького козака / Д. І. Яворницький. Історія запорізьких козаків. – Львів: Світ, 1990. – Т. 1. – С. 173–180.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Розмариця Світлана Анатоліївна – аспірант кафедри світової літератури та культури імені О. В. Мішукова Херсонського державного університету, викладач української мови та літератури Миколаївського будівельного коледжу Київського національного університету будівництва і архітектури.

Наукові інтереси: літературний процес 20–30-х років ХХ століття, поетика художнього твору, художня антропологія.

УДК 821.161.2 – 1.09

ОСЯГНЕННЯ ЖІНОЧОЇ СВОБОДИ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Любов СЛИВКА (Дрогобич)

У статті проаналізовано проблему жіночої свободи у творчості О. Теліги. Для О. Теліги основним способом свободотворення стає національно-визвольна (націоналістична) боротьба, котра в герменевтичному сенсі повертає кожну окрему людину і цілий народ на власний "історичний шлях", відновлює органічний спосіб існування, утверджує власну, закорінену в батьківщину, сутність. У ліриці відчутним є переважно підтекстове, метафоризоване та символізоване в неоромантичному ключі, осягнення жіночої волі. Розкрито та охарактеризовано смислові свободотворчі аспекти жіночого буття.

Ключові слова: жіноча свобода, національно-визвольна боротьба, органічний спосіб існування, батьківщина, сутність, жіноча воля, смислові аспекти, жіноче буття.

Проблема свободи була вельми важливою у житті та творчості письменниці (сім поетичних творів та чотири критичні й публіцистичні виразно присвячені цьому питанню). Про її свободолубство, незалежний та вибуховий характер часто пишуть сучасники та біографи [11, с. 25]. Однак ще більше значення окреслена цінність мала у загальнонаціональному контексті: свобода жінки, кожного українця, була пов'язана для О. Теліги зі свободою нації, з національно-визвольною боротьбою народу. Тож метою статті є дослідити проблему свободи у творчості О. Теліги. Не випадково ідеали політичної свободи стали для молоді поетеси пріоритетними, що отримало й чітке суспільне вираження: у грудні

1939 року, після зустрічі з О. Ольжичем, на той час уже доволі відома та популярна авторка стає членом найавторитетнішої, наймасовішої та найреволюційнішої національної структури на західноукраїнських землях і в еміграції – Організації українських націоналістів, хоча в цей час існувало й чимало суто жіночих українських структур (Національна рада українських жінок, Український жіночий союз, Всесвітній союз українок, Союз українок-християнок та ін.) [19, с. 477–498]. Свою індивідуальну свободу О. Теліга вирішує підпорядкувати суворій організаційній дисципліні заради свободи нації.

Як твердять фахівці, на цей учинок письменниці вплинули й тодішні історичні події,

зокрема початок Другої світової війни, котрий прямо виявив глобальну загрозу свободи народів та людини з боку світових наддержав: "Коли нападом Німеччини на Польщу 1 вересня 1939 року розпочалася Друга світова війна і перші бомби впали на голови варшав'ян, Олена Теліга була серед них" [10, с. 443]. "Під вогнем усіх видів зброї випробовувала свою силу волі, підбадьорювала навколишніх. Після капітуляції Варшави безпосередньо зіткнулася з тією силою, про яку до цього вона і її однодумці розмірковували теоретично і навіть трохи ідеалізували. Романтичні ілюзії розвіювалися під жорсткими ударами дійсності, адже ж був уже й трагічний досвід Карпатської України. Та не сидіти ж склавши руки, коли весь світ утягується в бійку і, можливо, для України це останній шанс вибороти незалежність? Треба було остаточно вибирати своє місце в боротьбі, і Олена Теліга, яка давно вже сповідувала націоналістичну ідеологію, все більше схилилася до думки, що настав час стати членом Організації українських націоналістів. І вона зробила свій вибір" [15, с. 311–416].

Розглянемо тепер, яким чином О. Теліга витлумачує покликання жіночого тут-буття через основоположні у смисловому плані питання: у чому полягає жіноча воля? Для чого їй свобода? Що таке для жінки "бути вільною"? Для письменниці жіноче існування органічно закорінене у батьківщину. Власне оце постійно присутнє патріотичне закорінення дозволяє помітити, що в поезії, критиці та публіцистиці літераторка актуалізує характерний для вісниківців світоглядно-політичний аспект, нерозривно пов'язуючи індивідуальне самобутнє й вільне життя героїні із процесом звільнення України. Причому розкриває це авторка поетапно і, якщо йдеться про художні твори, часто підтекстово.

Проблема гідності та свободи людини є центральною в оповіданні (з усіма ознаками новели) "Або-або" (1933), єдиному прозовому творі О. Теліги, котрий написаний на основі її підрадянського окупаційного досвіду, до еміграції у 1922 р. Молода – п'ятнадцятилітня – посильна Ніна, що працює в типовій радянській установі за "мануфактуру і пайок", страшенно виснажується і надривається, щоб якимось прогледувати себе і маму. Ще більше її гнітить атмосфера поневолення у більшовицькій імперії. Характерним прикладом нівеляції людської свободи та гідності стає випадок зі стареньким професором політехніки, котрого змусили підписати диплом інженера комуністу-невігласу Бабенку, без навчання та без іспитів. Змусили за принципом "або-або": або скоряєшся і підписуєш, або йдеш із роботи. І професор, піддавшись обставинам і тискові з боку

дружини, разом з іншими викладачами підписує диплом.

У той самий день завідувач канцелярії щось подібне пробує зробити і з Ніною, розтоптуючи її людську гідність та нівелюючи професійні обов'язки, хоче змусити вимити бруднющу підлогу. Ніна категорично відмовляється, ламає рабський принцип "або-або" і йде з роботи хоч і голодна, але з високо піднятою головою вільної людини. Сама Ніна так розповідає про цей випадок своїй подрузі Наташі: "Слухай, Наташо, я вже не буду тут працювати. Завканц примушував мене сьогодні мити підлогу. Я його вже давно дратую. І не тому, що зле працюю, а якраз тому, що осмілилася не киснути дома, а працювати і заробляти. Навіть помилки того тумана на оголошеннях виправляти. Якби я ще працювала з виглядом мучениці, то, може б, він стерпів мене. Бо я ж мушу бути для нього «жертвою революції» й ні до чого непридатним продуктом «гнилої інтелігенції». Але коли цей «продукт» радісно ганяє по місту з повістками, а потім голодний до вечора пише всяку требуху, він не може цього знести".

І додає: "Краще буду маківники продавати, на городах працювати і, повір мені, я з ним ще зустрінуся. Але в інших умовах і при інших обставинах" [18, с. 79]. Ота обіцянка "я з ним ще зустрінуся" виражає не лише зрозуміле прагнення особистої помсти, а й містить імпліцитний натяк на бажання розквитатися з усією більшовицькою окупаційною системою, котра множить імперських людей-рабів. А це виводить нас і на можливість прихованого політичного сенсу у творі.

Ще відчутніше таку смислову прихованість спостерігаємо, коли в поезії, скажімо, зображується емігрантське життя протагоністки серед чужих людей, на чужині. Прикладом може бути поезія 1933 року "Гострі очі, розкриті в морок..." [18, с. 35], у якій життя ліричної героїні розділене на дві частини: явну (денну) і приховану (нічну). З одного боку, вона вдень живе як у "безжурному танку", даючи "радість і сміх" навколишнім людям. Однак сутність справжнього буття жінки розкривається у безсонні нічні години:

*Гострі очі розкриті в морок,
Б'є годинник – чотири, п'ять.
Моє серце в гарячих зморах,
Я й сьогодні не можу спати.*

Що ж хвилює її? Чому справжнє існування відбувається тільки вночі і насичене бурхливими переживаннями та роздумами – "гарячими зморами"? Підтекстове значення твору розкриває останній катрен: буття героїні – це стоїчне буття емігрантки, котра, долаючи духовний біль, насправді живе своїм "прихованим спогадом", спогадом, очевидно, про поневолену батьківщину.

Але водночас вона, як людина активна, живе також і майбутнім звільненням цієї батьківщини, плакаючи серед нехай не ворожого, але все ж чужого оточення мрію про майбутню перемогу:

*...Тільки тим дана перемога,
Хто й у болю сміється міг.*

Своєрідним продовженням цієї теми – збереження власної свободи серед несприятливих обставин чужини – є й одна з останніх поезій. Ідеться про рефлексію-послання (з виразними ознаками автопослання) "Усе – лише не це! Не ці спокійні дні..." (1938) [18, с. 51]. Цей твір – ліричний протест проти пасивного, тіньового способу існування, переданого за допомогою виразних тропів ("спокійні дні", "сірі дні", "барви однакові", "нероздмухані вогні" думок, бажання в "запорошених оковах", "тінь", "стискання вузлів"), до котрого схиляють українську людину обставини емігрантського буття. Саме таке розмірене, самозаспокійливе існування вбиває будь-яку активність, будь-яку думку про спротив, будь-які великі емоції. А значить, і до цієї думки авторка підводить читача підтекстово, у такий спосіб знищується надія на визволення рідного народу, надія на "бурю" національно-визвольної боротьби: *"Ні, сірі дні не родять бур і злив, / А кожну іскру засипають тилом"*.

Антитезою до цього способу буття, котрий гасить будь-яку "іскру" свободотворчого чину, стає для ліричної протагоністки ідеал активістичного – сонячного – життя із сильними, нехай контрастними, емоціями (сміх, злоба, любов, ненависть), зі збуриним часовим ритмом (*"Не бійся днів, заплутаних вузлом, / Ночей безсонних, очманілих ранків"*), з готовністю мужньо зустрічати "добро і зло", зі здатністю до глибоких переживань (*"Хай палять серце – найдрібніші ранки..."*). Імператив авторки доволі чіткий, хоча й імпліцитний у політичному сенсі: саме цей абсолютно вільний ("зривай...вузли"), яскравий спосіб екзистенції – "промінна гра"! – може приготувати українську людину – і чоловіка, і жінку – до очікуваної історико-політичної бурі, переданої міліарним образом блискавиці-багнета:

*...Ти в тінь не йди! Тривай в промінній грі,
В сліпуче сяйво не лякайся дивиться:
Лише по спеці вдарить жданий грім
І з хмар сковзне – багнетом блискавиця.*

*Тому зривай, а не стискай вузли,
Дай в повнім сонці тріпотати крилам.*

Ці твори скеровують українську жінку, передусім емігрантку, до осягнення наступного глибинного сенсу свободи: треба вмти внутрішньо звільнитися (жити-вільною) від несприятливих обставин існування на чужині ("безжурного танку" чи "сірих днів"), що є передумовою для формування характеру, здатного

до "перемоги" – звільнення поневоленої батьківщини через "бурю" відважного чину.

Інший, хоча й споріднений із першим, аспект свободи розкривається в поезіях середини 1930-х "Вечірня пісня" та "Чорна площа". У "Вечірній пісні" (1935) маємо майстерно виписане ліричне послання жінки до чоловіка, до узагальненого подружжя, побратима, коханого. Але характер цього чоловіка незвичайний, власне неоромантичний [18, с. 46]. Його формують риси борця, воїна й революціонера, людини з "вільним, розкутим серцем", котрий сповнений "ненависті... і гніву", душа котрого вміщає "каміння жорстоких днів", котрий знає гіркий смак "срібла... полину". Роль коханої жінки-подруги біля такого "найміцнішого" чоловіка метафорично зображується авторкою через два типи поцілунків. Перший – "поцілунок теплий", "м'який, як дитячий сміх". Це еротичний вечірній поцілунок, котрий заспокоює, розслаблює, духовно знеболює, виводить коханого зі світу війни, пекельного світу перманентної боротьби і дарує таку солодку і таку потрібну кожному воїну мить перепочинку: *"...Згашу полум'яне пекло / В очах і думках твоїх"*. Однак на цьому роль коханої жінки не завершується. У неї є ще більш важлива функція, котру символізує інший поцілунок – антитеза першому – "гострий, як ніж". Це ранковий поцілунок, котрий уже не розслабляє, а зміцнює чоловіка, не вириває зі світу, а готує до "чорного мороку" боротьби, до "залізного свисту" революційного чину, до, як дозволяє висувати імпліцитний рівень твору, визвольної війни. Поцілунок стає зброєю жінки, її внеском у спільну національну боротьбу, але при цьому вона залишає за собою і право на прихований від чоловіка плач – як вияв суто жіночої емоції:

*Та завтра, коли простори
Проріже перша сурма –
В задимлений чорний морок
Зберу я тебе сама.*

*Не візьмеш плачу з собою –
Я плакати буду пізніше.
Тобі ж подарую зброю:
Цілунок гострий, як ніж.*

*Щоб мав ти в залізнім свисті
Для крику і для мовчань –
Уста рішучі, як вистріл,
Тверді, як лезо меча.*

Два типи жіночої ніжності – вечірній і ранковий поцілунки – гартують крицеву душу українського чоловіка-воїна. Ще далі у готовності стати поруч із чоловіком-борцем іде героїня триптиху "Чорна площа" (1936) [18, с. 47–48]. І хоча деякі коментатори (як О. Жданович) не без підстав припускають, що у цій поезії зображено драматичний розрив О. Теліги із тими друзями-

вісниківцями (між ними близька подруга Н. Лівичька-Холодна), котрі розійшлися з Д. Донцовим і створили власний журнал "Ми", і з котрими велася жорстка полеміка, однак є можливість і для іншого трактування цього твору [17, с. 55]. У цьому випадку поезія набуває ширших, універсальних, неавтобіографічних смислів, зокрема й у контексті проблеми жіночої свободи.

У першій частині триптиху зображено болючий спогад, котрий не дає героїні спати ("*Це ввижається в ніч, коли змучена пам'ять / Божевільних думок від вогню не хоронить...*"), котрий викликає руйнівні емоції та думки, що застигають ранньою сивиною ("сріблом на скронях") і символом котрого стає образ "чорної площі". Другий і третій вірші розкривають суть цієї тривожної візії. У другій частині зображуються мешканці цієї "чорної площі" як ворожого героїні простору. Це місце міщанської злоби й ненависті, де перебуває "сірий натовп, похмурий натовп", люди з "темною муттю" замість очей, готові кинути каменем чи штовхнути, готові задушити "олив'яними кліщами облич". Між цими ворогами – і вчорашні друзі: наприклад, чоловік, котрий ще "*вчора... цілував мої пальці, / А хотів цілувати уста*". Є й жінки, можливо, вчорашні подруги, осягнені через метонімію – злорадний "жіночий сміх". Ситуація стає критичною, перебування на цій "чорній площі" ненависті загрожує ліричній героїні небуттям:

*Підгинаються, в'язнуть ноги,
Очі п'ють безпросвітну тьму;
Мить одна – і безсилий стогін
Розколише застиглу муть.*

Але загрозна ситуація несподівано виправляється у третій частині твору. Поруч із цькованою героїною з'являється пость чоловіка, воїна із "мужніми пальцями" та "хижим серцем", причому, акцентує авторка – сутнісно вільної особистості, не раба, на котрого відразу спрямовується агресія натовпу: "*Відсахнулася на мить юрба, / Покотилось по ній потоком: «Не чіпати – лише раба, / А такого – цілити око!»*". Поява такого типу побратима розвіює гнітючий настрій, з'являється "дика радість" і сила продовжувати життєву, як і будь-яку іншу, боротьбу. Герой-чоловік визволяє протагоністку з полону "чорної площі", а вона, своїм чином, стає його екзистенційною співницею у кривавих життєвих протистояннях. І така начебто жорстока перспектива її не лякає, а навпаки – приносить щастя:

*...За муrom день
Крапле з неба вином гарячим,
І життя не стоїть, а йде
З гострим сміхом і гострим плачем.
Олив'яне лице юрби
Згине в сонці і блискавицях.*

Тільки вітер нас буде бити

Про кривавих, щасливих лицях!

У такий художній спосіб літераторка розтлумачує читачеві ще один смисловий аспект жіночої свободи "в ім'я", котра полягає у зміцненні "вільного, розкутого серця" чоловіка, у натхненні його на воїнський чин, у готовності стати поруч у боротьбі за шляхетну справу.

Великим потрясінням для українського суспільства в Західній Україні та на еміграції стала страта польською окупаційною владою 23 грудня 1932 року двох бойовиків УВО та ОУН В. Біласа та Д. Данилишина, схоплених після невдалого нападу на пошту в Городку Ягеллонському, що на Львівщині. О. Теліга відгукнулася на цю подію поезією "Засудженим" із присвятою обом хлопцям [18, с. 57]. Її героїня висловлюється у творі від імені всього покоління (отже, узагальнено і від чоловіків, і від жінок): "*Як ми можемо жити, сміятись і дихать? / Як могли ми чекати – не битись, а спать...*". При цьому вона не лише співчуває страченим націоналістам, набагато важливішою для неї стає символізація героїчної смерті та тієї справи, за яку загинули революціонери. Ця смерть, на думку протагоністки, розпалює "зловіщі вогні" національно-визвольної боротьби, спонукає до продовження чину молодих героїв, а їх імена робить символом української свободи – "визвольним гаслом":

*А тепер в кожнім серці пожежу пригаслу
Розпалили ви знову – спаливши життя.
І мов гімн урочистий, мов визвольне гасло,
Є для нас двох імен нерозривне злиття.*

*Над могилою вашою тиша і спокій,
Та по рідному краю – зловіщі вогні.
І піти по слідах ваших скошених кроків
Рвучко тягнуться сотні окриленних ніг.*

Таким чином виявляється ще один свободотворчий аспект жіночого буття (у контексті життя всього молодого покоління українців – отих "сотень окриленних ніг"): бути вільною – це наслідувати героїчний чин. Смисловий розвиток цього спільного для всього покоління (не лише дівчат чи жінок) аспекту спостерігаємо і в інших творах. Так, наприклад, у ліричній візії "Поворот" (1933) героїня-емігрантка передбачає неминучість "гострих і щасливих" хвилин – переможного повернення на батьківщину:

*Це буде так: в осінній день прозорий
Перейдемо ми на свої дороги.
Тяжке змагання наші душі зоре,
Щоб колосились зерна перемоги [18, 23].*

Однак за час своєї та своїх побратимів відсутності протагоністка передбачає й появу на рідній землі низки відчужувальних, знекорінених явищ, що викликають сум, кидають серце "у

крижаний протяг". Йдеться про сумні наслідки радянської окупації: відхід старшого покоління українців ("*Усе нове... І до старої вишні / Не вийде мати радісно напроти...*"), наявність "зимних чи ворожих" душ знекорінених, поневолених більшовизмом земляків, присутність чужих, "незнайомих" пісень. Але вільну людину такі речі зупинити не можуть. Її любов і відвага гарантують не лише перемогу над ворогом, а й перемогу над відчуженням – "злиття" зі своїм, хоч і понівеченим окупантом, народом:

*Чекає все: і розпач, і образа,
А рідний край нам буде – чужиною.
Не треба смутку! Зберемось відразу,
Щоб далі йти – дорогою одною.*

*Заметемо вогнем любови межі.
Перейдемо убрід бурхливі води,
Щоб взяти повно все, що нам належить,
І злитись знову зі своїм народом.*

Мілітарний, свободотворчий настрій часто з'являється й у цілком інтимній ліриці. Для прикладу, у сонетному диптиху "Напередодні" (1938), присвяченому Олегові Штулю (Ждановичу), героїня розтлумачує (через жанрову форму послання) діалектику буття молоді української людини, юнака [18, с. 52–53]. З одного боку, у першому сонеті, ми бачимо як образам мирного співіснування молодого чоловіка й жінки ("ніжний і шумкий" персонаж, "спінені думки" протагоністки, радісний настрій, тримання за руки й символічний "низький поклін" айстр над "овальним столом") зненацька протиставляється інше, неминуче для вільної людини буття. Йдеться про життя воїна, бо війна, як вказує назва твору, таки "напередодні":

*Та все ж життя – це обрії далекі,
Це літаків непогамовний клект,
І у руках – скажений скоростріл.*

У другому ж сонеті, навпаки, ця діалектика підсвічена з іншого боку. Зображаючи картини активістичного життя (змагань, пошуків, "пристрастей і зречень"), сповнена життєвої мудрості героїня передбачає юнакові "інші брами" і "вихор" щастя нового сильного кохання, що "захлисне, мов повіні ріка". Проте і ця нова любов не зможе втримати справжнього сина нації від боротьби: "*Та ледве прийде кикане і ждане, / Ти кинеш все, щоб на гучні майдани / Піти услід за тисячами ніг...*". Проте і в цьому майбутньому житті, де домінують нове сильне почуття та відданість національній справі, – все ж антитезою збережеться спогад про перше захоплення: "золотавість айстер", "овальний стіл" і "сміх" героїні. У такий художній спосіб письменниці через основні та другорядні (як в останньому прикладі) ідеї творів показує, що справжня свобода молоді української людини – і чоловіка, і жінки, – їхнє нормальне, повнокровне життя

можливі лише через участь у політичному русі та національно-визвольній боротьбі, через звільнення батьківщини. Бо по-справжньому бути вільним можна лише в межах того, що ще Т. Шевченко називав "нашою... землею" – на території вільної від окупанта України.

При цьому важливим видається спостерегти, що для О. Теліги, як це характерно для вісниківців, основним способом свободотворення, боротьби з окупантом стає національно-визвольна (націоналістична) боротьба, котра в герменевтичному сенсі повертає кожну окрему людину і цілий народ на власний "історичний шлях", відновлює органічний спосіб існування, утворює власну, закорінену в батьківщину, сутність. Речами-символами такого звільнювального чину стають мілітарні образи – "літаки" і "скажений скоростріл". У ліриці відчутним є переважно підтекстове, метафоризоване та символізоване в неоромантичному ключі, осягнення жіночої волі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / В. П. Іванишин / [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К.: ВЦ "Академія", 2010. – 256 с.
2. Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1992. – 178 с.
3. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія / П. Іванишин. – К.: ВЦ "Академія", 2012. – 288 с.
4. Іванишин П. Олег Ольжич – герольд нескореного покоління / П. Іванишин. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1996. – 220 с.
5. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, С. Маланюка, Л. Костенко: монографія / П. В. Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.
6. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2005. – 308 с.
7. Ільєва Г. О. Любовна лірика Наталі Лівницької-Холодної та Олени Теліги (рисні художньої і психологічної індивідуальності): Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Г. О. Ільєва; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1995. – 20 с.
8. Ільницький М. Олена Теліга (літературна сільветка) / М. Ільницький // Поети Празької школи: Срібні сурми. Антологія / Упорядкування, передмова та літературні сільветки М. Ільницького. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 509–515.
9. Климентова О. В. Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація "Празької школи": автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / О. В. Климентова; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2001. – 19 с.
10. Ключек Г. Енергія художнього слова: зб. ст. / Григорій Ключек. – Кіровоград: Ред.-вид. від. Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
11. Ключек Г. Про методологію літературознавчої есеїстики Євгена Маланюка / Г. Ключек // Євген Маланюк: література історіософія, культурологія. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка. Частина I. – Кіровоград: КДПУ, 1998. – С. 24–31.
12. Ковалів Ю. Олена Теліга / Ю. Ковалів // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 61–65.

13. Липа Ю. Українська жінка / Ю. Липа // Жінка. – 1938. – № 7–8. – С. 2–4.

14. Лисенко Н. Образи і мотиви поезії Олени Теліги / Н. Лисенко // На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації [Текст] : матеріали наук. конф. 21–23 вересня 2006 р. : до 100-річчя від дня народж. О. Теліги / М-во України у справах сім'ї, молоді та спорту, Всеукр. жіноче тов-во ім. О. Теліги. – К.: Київ, 2006. – С. 49–57.

15. Миронець Н. "Ізлитись знову зі своїм народом". Біографічний нарис / Н. Миронець // Теліга Олена. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – С. 373, С. 311–416.

16. Набитович І. О. Теліга versus Л. Мосендз: ідеал жінки-борця в поезії та публіцистиці / І. Набитович // На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації [Текст] : матеріали наук. конф. 21–23 вересня 2006 р. : до 100-річчя від дня народж. О. Теліги / М-во України у справах сім'ї, молоді та спорту, Всеукр. жіноче тов-во ім. О. Теліги. – К.: Київ, 2006. – С. 106–111.

17. Олена Теліга. Збірник / Ред. і примітки О. Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. – С. 55.

18. Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – 496 с.

19. Ульянівська С., Ульянівський В. Українська наукова і культурницька еміграція у Чехо-Словаччині між двома світовими війнами / С. Ульянівська, В. Ульянівський // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульянівська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Пер. Слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульянівської, В. І. Ульянівського. – К.: Либідь, 1993. – С. 477–498.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сливка Любов Зеновіївна – викладач кафедри германських мов та перекладознавства Інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: українська література ХХ століття.

УДК 821.161.2 – 1.09

ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЛІДІЯ КОЙДУЛА НА ЧУЖИНІ»: НЕОБАРОКОВИЙ ДИСКУРС

Олег ТАРАН (Кіровоград), Лілія СУСОЛ (Одеса)

У статті розглядається творчість Ліни Костенко в контексті семіосфери необароко. Ліна Костенко окреслює самою своєю творчою присутністю специфіку національної української ідентичності. Прагнення зберегти власний внутрішній простір поєднує художній світ Ліни Костенко з представниками українського бароко І. Вишенським, М. Смотрицьким, Г. Сковородою та іншими. Один з важливих чинників барокової культури – драматизм буття людини, народу близькій творчості Ліни Костенко. Особливо гостро він проявляється, коли поетеса осмислює долю народів, що зазнали імперських утисків, зокрема, вірменського та естонського.

У статті дослідницьким матеріалом, що ілюструє перегук культур, спільність національних проблем народів постає поезія «Лідія Койдула на чужині». Естонська поетеса середини ХІХ ст. була активним чинником національного пробудження. Ситуація саможертвності, відданості власному народові стала суголосною духовним й устремлінням Ліни Костенко.

Знаковими образами поезії постають: море, самотність, чесність, внутрішня краса, зовнішня (побутова) непривабливість, птах, зламані крила, кораблі, вранішня зірка тощо. Їхня інтерпретація здійснюється в контексті необарокового дискурсу.

Ключові слова: Ліна Костенко, Лідія Койдула, бароко, необароко, мультикультурність, діалог, національна ідентичність.

У світобаченні та поетиці Ліни Костенко спостережено посутне розмаїття тенденцій, що піддаються прискіпливому дослідницькому аналізу, вивчаються у багатьох аспектах рецептивного поля. Феномен Ліни Костенко вивчається не лише в дискурсі літературознавства (грунтовні праці С. Барабаш [1; 2], І. Дзюби [7–9], В. Брюховецького [4], Г. Клочка [13], В. Панченка [15–17], А. Макарова [14], є тому беззаперечним підтвердженням), мовознавства (праці Ю. Карпенка, М. Мельник [10]), філософії й культурології (С. Сверстюк [18; 19]), а й становить сам по собі непроминальну константу розвитку української культури та літератури.

Ліна Костенко завжди була тим поетом, що його визначено як «більше, ніж поет». Або – точніше – за афористичним висловом самої поетеси – «поетом для епох». Вона вже давно окреслює самою своєю творчою присутністю в дискурсі вітчизняної та світової поезії масштабну

(від давнього минулого до новітніх часів) специфіку національної української ідентичності.

Наведемо вельми промовисте міркування самої поетеси, що було висловлене в контексті характеристики феномена Івана Дзюби: «рідкісний дар розпізнавати, вгадувати перші ж тектонічні поштовхи нових проблем нового часу. Це така вже сейсмологічна властивість його таланту. І навіть людського його ества, наскрізь гуманістичного і чутливого до всіх суспільно-історичних процесів. Він був там собою і в нову епоху увійшов собою. Він перейшов цей розлом, не увірвавши високовольної лінії духу, збагачений досвідом і стражданням, постійно працюючи, взявши на себе труд, фактично не підйомний для однієї людини» (курсив наш. – О. Т., Л. С.) [12, с. 48–49].

Цілком очевидно, що висловлені міркування повною мірою стосуються й художнього мислення самої Ліни Костенко, яка у глуху пору брежнєвських арештів та репресій проти однодумців була у «внутрішній еміграції», що

позначалася духовно-інтелектуальною відсутністю в чужій радянській культурно-історичній парадигмі при одночасній буттєвій присутності в українському світі. Адже її поезії, так само, втім, як і підписи під листами протесту проти репресій та сухе голодування 1976 року, про що згадується в діалозі Л. Костенко та О. Пахльовської 2011 р. під назвою «Альтернатива барикад» [7, с. 166] мали знаковий громадянський характер.

Указана вище відсутність, з одного боку, – цілком очевидно пояснювалася тривалими й абсолютно безпідставними утисками та прямими заборонами влади на оприлюднення поезій Ліни Костенко. З іншого ж боку, – пояснюється це явище строгою в морально-етичній безкомпромісності позицією Л. Костенко, яку вона сформулює наступним чином: «Не хочу грати жодної з ролей у цьому сатанинському спектаклі» [12].

Свобода від виконання будь-яких ролей у подібних спектаклях є не лише органічною рисою світогляду Ліни Костенко, а й – так само – органічною рисою І. Вишенського, М. Смотрицького, Г. Сковороди та інших барокових митців, які, як, скажімо, Григорій Сковорода, воліли краще «нічого не бажати, окрім хліба та води» [20, с. 105], аніж стати для чужорідного режиму одним із «стовпів нетесаних» [20, с. 106].

Саме через цю морально-етичну непоступливість, яка вартувала поетові довгих років несправедливої мовчанки, за перебудови Ліна Костенко стає постаттю, що визначає вектор духовно-інтелектуального пошуку, основні пріоритети руху нації у творення незалежної держави.

Такі постаті-абсолюти, які, згідно з висловом Л. Костенко, і там, в тоталітарну добу і нині залишаються собою, не обриваючи «високовольтної лінії духу» в національній поезії як і в українській культурній традиції, позначеній причетністю до ключової духовно-національної семіосфери «бароко-необароко» є необхідними орієнтирами.

В усвідомленні закономірностей розгортання у XXI ст. бароково-необарокового дискурсу є важливим і наступне. У публічному виступі з нагоди власного 80-ліття Ліна Костенко підкреслила, що важкі часи для України – її часи. Про це може свідчити той факт, що обидва історичні романи у віршах «Маруся Чурай» та «Берестечко» художньо осмислюють добу середини XVII ст. – добу бароко і неймовірного оприявлення українського духу.

І ти колись боролась, мов Ізраель,
Україно моя! Сам бог поставив
супроти тебе силу невблаганну
сліпої долі. Оточив тебе
народами, що мов леви в пустині,

рикали, прагнучи твоєї крові,
послав на тебе тьму таку, що в ній
брати братів не пізнавали рідних,
і в тьмі з'явився хтось непоборимий,
якийсь дух часу, що волав ворожо:
«Смерть Україні!» – Та знялась високо
Богданова правиця, і народи
розбіглися, немов шакали, ниці,
брати братів пізнали і з'єднались.
І дух сказав: «Ти переміг, Богдане.
Тепер твоя земля обітована».
І вже Богдан пройшов по тій землі
Від краю і до краю. Свято згоди
між ним і духом гучно відбулося
в золотoverхімі місті. Але раптом
дух зрадив. Знову тьма, і жах, і розбрат.
І знов настав єгипетський полон,
та не в чужій землі, а в нашій власній [21, с. 7].

Ця зболено-трагічна тональність ліричної героїні Лесі Українки, безперечно близька й Ліні Костенко. Крім того, національний біль спонукає до діалогу з народами, що перебувають у подібній ситуації неволі й неволі.

Бачення Ліною Костенко духовних скарбів інших народів, наприклад, вірменського, породжує наскрізний лейтмотив творчості поетеси, який афористично-бароково виражається образною формулою «Цавет танем»:

«Цавет танем!» – як кажуть, прощаючись,
вірмени.

Твій біль беру на себе. Печаль твоя в мені»
[11, с. 24].

Саме тому – важкі часи для поета – її часи, адже справжній поет не може не брати на себе болі й страждання людини й людства. Така зболеність є не лише питомою рисою Ліни Костенко, не лише характерною рисою «бароко-необароко», а й засвідчує всесвітній перегук культур (вірменської та української зосібна) у світовому мультикультурному дискурсі.

Підтверджує наведену думку й мемуарна нотатка І. Жиленко, яка, пригадуючи одну з бесід з Л. Костенко у 1960-х роках записала афористичне висловлювання поета: «Коли я бачу, що у людини запечалились очі, я вже не живу» [10, с. 385]. Такий загострений гуманізм (емпатія), наслідком якого є безкомпромісне й ризикове бажання стати за будь-яких умов в обороні людини та її внутрішнього неповторного єства – ознака способу творення як українських класиків полемічної літератури, так і необарокового феномену Ліни Костенко.

Ця внутрішня шляхетна небайдужість до чужих болю та печалі має в багатоаспектному ціннісно-смісловому універсумові «бароко-необароко» ще один вимір. Так само як і світогляду й поезії барокових митців-мислителів Острозького, Київського, Чернігівського духовно-інтелектуальних кіл, художньому мисленню Ліни

Костенко притаманна ідея оборони рубежів духовного та буттєвого існування Вітчизни, яка передбачає відчуте та відчутне розуміння поширення українського культурного універсуму на інші культурні простори та часи. Й, відповідно, поширення всього вартісного з культурних надбань, з духовних універсумів інших країн на вітчизняний світопростір. Саме про вказане органічне сполучення ми і хотіли б поміркувати у межах цієї студії.

Характеризуючи присутність у просторі людської культури феномену поета як автора-творця особливої реальності, Н. 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» [22, с. 62].

У контекстуальному зрізі осмислення поезії й самого феномену світобачення Ліни Костенко наведене вище теоретичне твердження може трактуватися в кількох ключових аспектах. Першим із них ми б визначили теоретичне осмислення присутності або оприсутненості поета в мультикультурному семіотичному дискурсі епохи. Така присутність Ліни Костенко багаторазово засвідчена. Йдеться не лише про розділ «Силуети» [11, с. 220–258], де поруч з естонською поетесою Лідією Койдулою [11, с. 222] (у ній, в її тузі за бездержавною «некрасивою» і саме тому – прекрасною Естонією так виразно вчувається сама геніальна українська поетеса, про що скажемо далі) перебуває Мікеланджело, що на схилі літ, на злеті долі визначив для себе, що «в мистецтві я пізнав лише ази» [11, с. 225]. Зримою стає трагедія Ван Гога [11, с. 223], високе й жертвоне кохання Єви і Нансена художньо втілене у вірші «Любов Нансена» [11, с. 251], а поезії «Скрипка Страдиварі» [11, с. 248], «Балада про дим» [11, с. 246], «Гілочка печалі на могилу Пастернака» [11, с. 244] засвідчують відсутність будь-яких кордонів між епохами, культурами, особистостями, тоді, коли йдеться про сутність духовного начала.

Таке тяжіння до осмислення людських долі і долі людства загалом була притаманна українському красному письменству ще від доби Київської Русі, від творинь Нестора-Літописця, а ще раніше – у жанрах народнопоетичної творчості.

У цьому провідному духовному сенсі стираються кордони між історичними часами й країнами, між народами та їхніми культурами. У

діалозі з О. Пахльовською про рішення прийняти від білорусів медаль св. Євфросинії Полоцької Л. Костенко висловила думку, яка дозволяє глибше зрозуміти її зв'язок як з білоруською культурою, так і зв'язок в духовно-культурному обширові «минуле-сьогодення-майбутнє». Поет стверджує: «незабутні враження від білоруської еліти... У мене таке було відчуття, що *Євфросинія Полоцька зі свого XII століття побачила мене на Чорнобильському городищі*. Коли мене нагороджували співав дивовижний хор – у старовинних аристократичних полоцьких строях» (курсив наш. – О. Т., Л. С.) [7, с. 172].

Важливо, що Ліна Костенко простежує єдність духовності сучасного білоруського народу із його сакральною покровителькою – св. Євфросинією Полоцькою, яка завжди є незримо присутньою серед нього. Але є не менш важливим, що печаль українсько-білоруської Чорнобильської катастрофи єднає у горі не лише рідні народи, а й віки. Тому погляд Євфросинії Полоцької з XII ст. – не лише трансцендентний образ, а й знак духовного покровительства святої українському поетові, що бере печаль обох народів на себе. Невипадково ж далі в діалозі, пригадуючи власну статтю присвячену пам'яті В. Бикова Л. Костенко ясно окреслює її тему: «... про біду білорусів. І про нашу» [7, с. 172].

Особливим чином втілюється синтез указаних вище духовно-образних тенденцій в барокових літописах С. Величка, Самовидця, Г. Граб'янки, де у складних поліфонічних формах, позначених причетністю до трагізму світового буття відбиваються глибинні рухи глобальної й національної історії, обов'язково пропущені через авторське інтерпретування знакових чинників, характерів, подій. У цьому ж діалозі «Цавет танем» Л. Костенко зазначила: «Коли шляхетно, у призмі такої етики (цавет танем – печаль твоя в мені. – О. Т., Л. С.) почувати інші народи, то можеш розраховувати й на відповідну повагу до свого народу» [7, с. 172].

В українському літературному бароко як в естетичному феномені, визначальному для багатьох європейських літератур, принцип світоглядно-поетичної причетності до різних культур та традицій був наріжним. Власне, вітчизняне барокове поетичне мислення якраз і означало вміння при органічному збереженні національної української ідентичності повноцінно наповнити українську поезику різними (часто – позірно – кардинально відмінними) джерелами, органічно увібраними зі світових культур.

Відтак принцип мультикультурності, органічного засвоєння з метою розвитку різних джерел в національному соціокультурному універсумі був органічно притаманним українському бароко як добі особливою культурного розквіту. Небароко межі ХХ–ХХІ ст.

є понад усе органічним продовженням та розвитком у новітніх реаліях сутнісних пріоритетів вітчизняного бароко.

Якщо ставити в центрі дослідницької уваги проблему ґрунтового висвітлення мультикультурності як однієї з базисних ознак необарокового світу Ліни Костенко, то слід подати аналіз принаймні декількох наріжних поезій із циклу «Силуети», зважаючи на його органічну приналежність як до українського, так і до світової культурного кодів.

У даному разі ми обмежимося, з метою зосередження дослідницької уваги, на вивченні одного з творів згаданого циклу. Ідеться про поезію «Лідія Койдула на чужині». Як відомо, образ естонської поетеси Лідії Койдули, «зафіксований і нетлінний» (М. Коцюбинська) в українській поезії саме завдяки «Силуетам». На знаковість цієї поезії вказав І. Дзюба, провівши важливу паралель між архетипами дороги та мандрів й образом естонської поетеси: «Мотив мандрівки як жаги пізнання і духовного осягнення світового безміру... вивершується мотивом повернення до рідної землі... Вірш «Лідія Койдула на чужині» започатковує ще один мотив, згодом один із найхарактерніших і найпродуктивніших у Ліни Костенко, – мотив солідарного переживання долі й жертвовного покликання поетес, які стали голосом своїх пригноблених або зневажених народів» [7, с. 11].

Над цією проблематикою ми міркуватимемо нижче, а зараз вкажемо на питому вагомість наведених концептуальних диспозицій щодо загальної поетики Ліни Костенко з огляду на розуміння в універсумі її творчості мотивів мандрівки, дороги, ріки як міфологічного трактування дороги з минулого в майбутнє. Осмислення цих проблем є актуальним у дискурсі вивчення новітніх поетичних збірок Л. Костенко «Річка Геракліта» й «Мадонна перехресть».

Окремо зазначимо, що образ героїні, автора твору і читача становить яскравий приклад питомої «взаємодії смислів» та необарокової візійності.

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 [11, с. 222].

У цій картині перехрещуються кілька знакових смислів. Першим з них слід назвати моральний імператив буття в універсумі свого, нехай і нещасливого на теперішній час, народу. Самотність героїні – Лідії Койдули це не лише

екзистенціальна осамітненість, це й – самотність її народу в боротьбі за свободу. Позиція автора є прямо співвіднесеною із цим станом.

У символіко-метафоричному контексті цікавим є те, що образ моря, який прямо асоціюється як з Естонією, так і з Україною в українській міфології 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» [6, с. 321].

Стосовно мультикультурного осмислення образу моря є цілком очевидним те, що героїня твору відчуває себе частиною світового простору, що увічнений зростанням Древа життя. Цей образ має так само 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 всім 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.

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 невільної землі: «Не відала я безчестя, бо ти споконвіку чесна». Цей афоризм важливіша тим, що єднає не лише Лідію Койдулу та Ліну Костенко, а й тим, що прямо сполучає в особливому духовно-буттєвому універсумі Естонію й Україну, в езотеричному існуванні й розвитку була пріоритетним напрямом збереження націокультурної унікальності та ідентичності.

«Чесність» і є тим 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, втім, так само як і краса України, в мультикультурних візіях Ліни Костенко має саме духовний вимір.

Сучасна гуманітарна наука у такий спосіб визначає красу, екстраполюючи з міфологічного поняття «красний»: «світлий, яскравий, блискучий вогнений». А тому кажуть: красне Сонце, красна зоря, красний день, красний Місяць, красна весна, красне літо... у значенні сонячного світла

присутня ідея краси: *пре-красний*» (курсив В. Войтовича. – О. Т., Л. О.) [6, 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 променю сонячного світла. Такий тип краси «Українська міфологія» цілком точно й слушно визначає як прояв «сонячного світла». Саме ця, вища краса й дозволяє героїні та, водночас, автору стверджувати про невідання ними безчестя саме тому, що їхні краї «споконвіку чесні».

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... [11, с. 222].

Мотив філософського осмислення в поезії розгортається у світоглядній сфері Івана Вишенського, де духовна краса цілком відповідає побутовій некрасивості, і – навпаки (яскравий приклад – «Викриття диявола-світодержця» (Глава 1) [5].

Саме тому краса Лідії Койдули та її «некрасивої» Батьківщини за своєю сутністю зрідні цим ціннісно-смысловим універсалам. Ба більше – вона – ця особлива краса – є тією світоглядно-філософською ланкою, що поєднує український універсум Ліни Костенко та України, що її також часто, внаслідок трагічної історії, називають «нещасливою землею», з іншими частинами європейського духовно-культурного простору.

Принципово важливим для розуміння дихотомії «автор-герой» є всеохопний образ вранішньої зірки, з якою рівною мірою можна порівняти як естонську, так і українську поетесу, адже їхні художні світи становлять необхідний компонент національних культур. Осмислюючи проблему панорамно, 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» [3, с. 181–182]. У поетичному баченні Ліною Костенко метафоричного образу «вранішньої зірки» в поезії «Лідія Койдула на чужині» відчувається, на наше переконання, не лише, а можливо, й не стільки – образ класичної античної Аврори, скільки образ жінки-поета з ведичних індоєвропейських міфологічних світоуявлень, яскраво втілених у поезиці давноминулих та минулих культурно-історичних епох.

Можна говорити і про синтетичне поєднання в образі-символі «вранішньої зірки» принаймні трьох (індоєвропейської, античної та сучасної європейської) культурно-історичних традицій. В аналізованій поезії присутні всі наріжні метафоричні ототожнення індоєвропейсько-східнослов'янської «зорі-зоряниці» зі старогрецькою «вранішньою зорею». Поет тут постає не лише як митець, а як символ народу, втілення найбільш сокровенних його устремлень, камертон епохи й вічності.

Саме 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 самою своєю іманентною сутністю розшифруванням смислового виміру постаті поета як трансепохального явища.

Образ жінки-Поета, яка в сучасну епоху іманентно дорівнює за мірою своєї відповідальності за народ 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 зауважити, що у визначенні поданому авторами «Білоруської міфології» «зірка-зоряниця» – це ще й пряме означення «Божої помічниці», «кривної сестриці». Таке означення у метафорично-асоціативному сполученні «автор-читач» здобуває істотно нове наповнення, адже прямо співвідноситься із мультикультурним «сестринським єднанням» поетів обох невільних 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 ліричної 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 вимірові, прямо асоційованому з образом ліричного суб'єкта та зорі, а відтак – з образом богині Ушас постає ще один міфологічний та мультикультурний образ – образ жінки-поета як Берегині, що не завжди проте, на відміну від міфологічної Берегині, у змозі захистити свій рід. Від цього – «зламані крила», що породжує асоціацію з античними трагедійними образами.

Символічне повторення образу «я руки свої ламаю» тут має впливове смислове навантаження, адже містить в своїй семіотичній природі пряме наголошування як на трагізмі долі поета – долі, що сприймається як пряме ототожнення з долею Батьківщини, так і містить вказівку на неможливість поета відділити себе від Батьківщини, оприсутнюючи в українській сучасності постать естонської поетеси.

В указаному контексті провідною одиницею розуміння 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... [11, с. 222].

Образ вільного птаха співвідноситься в досліджуваній поезії Ліни Костенко із таким розумінням образу корабля, який, мов воля, даленіє в незвіданих і незримих поки що іншим людям, обширах духовного й матеріального буття. Власне, йдеться про синтез образів «моря» та корабля, що долає його, із образами «самотньої жінки». Самотність її також 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 репрезентантам духовно-інтелектуального життя нації.

У цьому сенсі видається важливим навести міркування І. Дзюби щодо розуміння самого мотиву самотності як одного з провідних в поезії Ліни Костенко: «Самотність – теж один із мотивів

лірики Ліни Костенко. Але він не самодостатній, частіше він опрозорує моральні цінності. Це не та самотність, що відгороджує від людей, а радше та, що допомагає зрозуміти їх» [7, с. 80].

Відтак, самотність ліричної героїні поезій Ліни Костенко є, як і в писаних на афонській самоті посланнях Івана Вишенського, як усамітнення від світу заради спасіння світу Л. Барановича, І. Галятовського, св. Дмитра Туптала, інших барокових митців зумовленою морально-етичною парадигмою. Необароковий мотив самотності, барокова реальність самотності слугують митцеві особливими способами спасіння світу й людини, адже покликани подати іншим духовне розуміння людського універсуму, його неординарності й неповторності. А ще – у парадоксальний, на перший погляд, спосіб комунікують різні культури й різних людей, концептуалізують особливу семіосферу надпохального й надпросторового їхнього розуміння, завдяки одухотвореному звільненню від того, що «відгороджує людей» від людей, а, отже – створюючи особливий обшир морально-етичної загальнолюдської цивілізації.

У спостережених нами вище рисах виявляється і розуміння українським митцем ролі поета для всіх епох й усіх народів. Окреслена нами риса поетики, і це, визначимо окремо, – провідна для необарокового універсуму української культури та літератури.

Важливим для розуміння мультикультурної природи необарокової поетики поезії «Лідія Койдула на чужині» є й змістовне, асоціативно розгалужене в різні семіосфери рецептування порівняння «схилялася в ноги хвиля, неначе трава зів'яла». Семіотично навантаженим є власне саме зіставлення, хоча, до певної міри, слід вести мову й про концептуальне протиставлення образів гваної естонської поетеси й моря як універсуму стихії. Універсуму, що прямо асоціюється із непередбачуваністю. Тим більшою мірою неосяжним у світоглядно-поетичному вимірові окресленого вище поняття є й образ, що змальовує «схиляння» хвиль бурхливого й непередбачуваного моря «неначе трави зів'ялої» до ніг гваної 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 краєві й своїм людям здатні стати приборканими, здатні втишитися будь-які непередбачувані в своїй буйності стихії. Відтак – людські ілюзії, які, на відміну від непередбачуваних стихій, є передбачуваними й минуцими тим більше здатні стати упокоритися духові й слову «самотньої жінки», що має, замість минуцих матеріальних

скарбів скарб духовний – силу нефальшивого, що йде від самого серця, слова.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш С. Г. Ліна Костенко: філософія поетичного живопису / Світлана Григорівна Барабаш. – Кіровоград : Б.в., 2003. – 95 с.
2. Барабаш С. Г. Поетична історіософія Ліни Костенко : безсмертя Духу / Світлана Григорівна Барабаш. – Кіровоград : Б.в., 2003. – 79 с.
3. Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік – Мінск, «Беларусь». – 2006 – 559 с.
4. Брюховецький В. Ліна Костенко. Нарис життя і творчості / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990 – 260 с.
5. Вишенський І. Твори / з книжної української мови перекл. В. Шевчук; передм. і приміт. В. Шевчука. – К.: Дніпро, 1986. – С. 23–28.
6. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
7. Дзюба І. Є поети для епох / Іван Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с.
8. Дзюба І. Критика – це «здатність розрізняти» / Іван Дзюба // З криниці літ: у 3-х т. – т. 2. – К. : вид. дім «КМ-Академія», 2006. – С. 293–613.
9. Дзюба І. Пишеться «Велика книга нашого народу»... / Іван Дзюба // Костенко Л. Берестечко. Історичний роман. К. : «Либідь». – 2010. – С. 185–206.
10. Карпенко Ю., Мельник М. Літературна ономастика Ліни Костенко / Ю. Карпенко, М. Мельник. – Одеса : Астропринт, 2004. – 216 с.
11. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
12. Костенко Л. На тектонічному розломі / Ліна Костенко // Феномен Івана Дзюби. Мат. Круглого столу. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». – 2007. – С. 48–53.

13. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
14. Макаров А. Історія – сестра поезії (Шкіц до портрета Ліни Костенко) / Анатолій Макаров // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 10. – С. 24–38.
15. Панченко В. Богдан Хмельницький. Катарсис / Володимир Панченко // Костенко Л. Берестечко. Історичний роман. – К. : «Либідь». – 2010. – С. 207–217.
16. Панченко В. Нетанучі скульптури Ліни Костенко / Володимир Панченко // Вітчизна. – 1988. – № 8. – С. 180–185.
17. Панченко В. Поезія Ліни Костенко / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1997. – 28 с.
18. Сверстюк С. Блудні сини України / Євген Сверстюк. – К. : Тов. «Знання України», 1993. – 256 с.
19. Сверстюк С. Слово і честь імені / Євген Сверстюк. – К. : Наша віра. – 1999. – С. 528–537.
20. Сковорода Г. Байки Харківські. Афоризми / Григорій Сковорода. – Х. : Прапор, 1972. – 131 с.
21. Українка Л. «І ти колись боролась, мов Ізраель...» // Вежа. – 1996. – № 3. – С. 7–8.
22. Шляхова Н. Теорії автора в сучасному літературознавстві / Нонна Шляхова // Автор і авторство в словесній творчості. – Одеса : Астропринт 2007. – С. 57–77.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Таран Олен Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: методологія аналізу художнього твору, творчість Ліни Костенко, естетика бароко.

Сусол Лілія Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов ОДАУ

Наукові інтереси: творчість Ліни Костенко, естетика бароко та необароко.

УДК 82.09+791.43.01

SUBTEXT FROM A SCREENWRITING PERSPECTIVE

Mariya FOKA (Kirovohrad)

У статті досліджено специфіку підтексту в кіно шляхом аналізу праць консультантів з написання кіносценаріїв К. Іглесіаса, Р. Маккі, Л. Сегер і Дж. Уестон. Підтекст розглянуто як засіб посилення інформативності кінотексту та активізації сприймання глядачів. Проаналізовано засоби та прийоми створення імпліцитних смислів у кіносценарії, зокрема вивчено розуміння підтексту в кіно, зазначено роль інтуїції в декодуванні неявної інформації, виявлено взаємодію внутрішньої й зовнішньої ліній, які розкривають переплетення експліцитного й імпліцитного в кіносценах, визначено особливості побудови діалогів, уведення пауз, створення візуальних та аудіальних ефектів, що несуть додаткову інформацію. Систематизація та узагальнення парадигми вивчення специфіки створення підтексту в кіносценаріях оптимізують формування теорії підтексту в кінознавстві та в літературознавстві, розкривають нові перспективи щодо адекватного вивчення й аналізу літературних творів, які містять приховані смисли.

Ключові слова: підтекст, кіно, сценарій, актор, глядач, К. Іглесіас, Р. Маккі, Л. Сегер, Дж. Уестон.

Leading screenwriters and script consultants claim that subtext is one of the most important features of a high-quality and successful film. Its major reason is that implicit meanings intensify the informational content of a screenplay, give it engaging force. The majority of books dedicated to the art technologies in writing a successful screenplay incorporate chapters on creating implied meanings. Understanding of subtext as an integral part of quality films, and methods and tools that generate the covert meanings are represented to varied degrees in worldwide renowned seminars by K. Iglesias, R. McKee, L. Seger, J. Weston, whose theoretical principles are reflected in such best-selling books, as

Story by R. McKee; Making a Good Script Great, Spiritual Steps on the Road to Success, Writing Subtext: What Lies Beneath by L. Seger; Directing Actors, The Film Director's Intuition by J. Weston; and The 101 Habits of Highly Successful Screenwriters, Writing for Emotional Impact by K. Iglesias. These works have already had a great and notable success in Hollywood and become guiding books for many screenwriters from all over the world.

At the same time such film art experience of subtext exploration and its film creation need further systematization and generalization for better conceptualization of subtext theory in the film and literary studies. These considerations define the

topicality of this paper. Its main objective is to outline the specific features of the category “subtext” by analyzing creative works of such script consultants, as K. Iglesias, R. McKee, L. Seger, and J. Weston. There are a few questions that require clarification: the specificity of understanding of the category “subtext” in the film; the roles of intuition and feeling in decoding and artistic presentation of implicit meanings in film images; the interaction between internal and external lines that represent the implicit and explicit in the scene; particularities of dialogue and pause, visual and audio effects concealing the implied information.

To begin with, let us define subtext as the implicit meaning, in other words, «the true meaning simmering underneath the words and actions. It’s the real, unadulterated truth» [3, p. 2]. L. Seger believes: “We encounter subtext all the time in daily life. People have a habit of not always saying what they mean; or, something they realize that it’s not good form, or polite, or acceptable to speak the subtext, so they cover it up with text and let the real meaning simmer beneath the surface. Sometimes they want the other person to understand the real meaning. Sometimes not” [3, p. 2].

This life philosophy appoints the subtext existence in a film, makes it closer to life, true and realistic for film viewers. That is how R. McKee explains it: “Nothing is what it seems. This principle calls for the screenwriter’s constant awareness of the duplicity of life, his recognition that everything exists on at least two levels, and that, therefore, he must write a simultaneous duality [...]. As in reality, so in fiction: He must veil the truth with a lining mask, the actual thoughts and feelings of characters behind their saying and doing” [2, p. 252–253].

Let’s have a closer look at understanding of the category “subtext” in a film, ways of generating implicit meanings, methods and tools of creating an implied meaning.

From the level of the implicit and unspoken, subtext needs deep penetration into the explicit for its adequate understanding, and furthermore it needs sharp insight, background knowledge, associations, etc. But on the entry level, when intuition proceeds deep understanding, it becomes an important identifier of subtext – the feeling that the inner meaning is elusive, it’s not that is spoken about. L. Seger explains: “Usually subtext is something you can’t quite out your finger on. It is felt. You sense it” [3, p. 4].

It is intuition that is attached an important and leading meaning by screenwriters and script consultants. J. Weston contemplates: “Intuition plays a big part in accurately reading subtext. [...] The ability to notice and appreciate subtext is commonly called an ability to “read between the lines.” It applies to reading between the lines of a dramatic script. [...] The skill of mining subtext – of spontaneously and

perceptively interpreting the truth behind actions, words, and events – is intuition” [4, p. 85–86].

Obviously, such deep understanding of the role of intuition determines the specificity of implicit meaning artistic presentation in film images, brings other unspoken senses to the audience on the intuition level. A text must give impulses for the emotional flash. The consequence and function of subtext in the process of watching a film is implied here. And these are the actors’ intuition and artistic feeling that have dominating roles in the decoding of subtext, because they determine methods that will give the film viewers a feeling that a major sense is under the unspoken words.

In this case, the work at implicit meanings is on two levels: the author subtext presentation and the actor subtext creation that harmoniously coexist and cooperate for adequate bringing implicit meanings to viewers. J. Weston singles out such kinds of subtexts, as a “character subtext” and a “story subtext”. The “character subtext” is the actor’s responsibility, and an actor must create, convey, and act out the implied sense for film viewers. As the screenwriter explains, “this is information about a character which the character may not speak of or even know about himself, such as his emotional and physical history, his relationships, his needs, and the images and associations that form his memories, dreams, wishes, and fears” [4, p. 89–90]. At a time “the “story subtext” is the real story you are telling. It’s the emotional events – it’s what happens on a human, emotional level in the imagined universe of the script to the characters that live in it” [4, p. 90]. And this aspect is the director’s responsibility, i.e. the level, degree and vision of the main idea of the text depend heavily on the director’s artistic sight, feelings, and decision.

Besides, J. Weston thinks that “when the script is thin, the actor and director have to make things up, create subtext that may not really be there” [4, p. 91]. And L. Seger emphasizes: “The actor can’t bring subtext to the role if the writer hasn’t shaded in any subtext” [3, p. 95]. But at the same time the consultant specifies that “sometimes the writer is unaware of the subtext. Some writers intuit what ideas and words best fit in the script, even though they can’t tell you exactly what the subtext is” [3, p. 95].

By the way, the question about the creating subtext by the author or the scriptwriter consciously or unconsciously is complicated and pending. Certainly, the screenwriter designs and traces every action in a film image, concerning either foregrounding of a particular scene or a film in general. But sometimes, as authors say, subtext as the consequent result was not premeditated initially. There are interesting quotes by A. Sargent, the famous American screenwriter: “Everything is subtext or has subtext or was subtext. I am sick of subtext and I suppose that in itself is subtext. It is everywhere and I am not interested in it when I am writing...” [3, p. 147] and “Subtext: I

didn't write that, but there it is. In our own lives, subtext" [3, p. 149].

In accordance with the subtext nature, a scene is to be formed in two levels: explicit and implicit. This is how R. McKee sees these two levels, taking into account the principle of the duplicity of life. "First, he (a screenwriter. – M. F.) must create a verbal description of the sensory surface of life, sight and sound, activity and talk. Second, he must create the inner world of conscious and unconscious desire, action and reaction, impulse and id, genetic and experiential imperatives" [2, p. 253].

A perfect example of the cooperation of these two actions has been illustrated in "Story": "Let two people change the tire on a car. Let the scene be a virtual textbook on how to fix a flat. Let all dialogue and action be about jack, wrench, hubcap, and lug nuts: "Hand me that, would ya?" "Watch out." "Don't get dirty." "Let me ... whoops." The actors will interpret the real action of the scene, so leave room for them to bring romance to life wholly from the inside. As their eyes meet and sparks fly, we'll know what's happening because it's in the unspoken thoughts and emotions of the actors. As we see through the surface, we'll lean back with a knowing smile: "Look what happened. They're not just changing the tire on a car. He thinks she's hot and she knows it. Boy has met girl" [2, p. 254]. Thus there is an organic coexistence of two actions in the scene: the external (fixing a flat) is explicit level, and the inner (romance line) is implicit level.

Significant importance in the process of the implicit meaning provision arises from dialogues where the main sense is elusive. L. Seger considers: "When writers write dialogue that is obvious, we say they're "on-the-nose." Characters say exactly what they mean in neat, logical, sentences. It's dull. It's bland. It sounds like a lecture or a sermon or treatise or a resume. The dialogue is not emotionally alive" [3, p. 3]. So dialogues keep unspoken impressions, thoughts, and feelings, and it makes the scene interesting and complete. R. McKee underlines: "Nor does this mean that we can't write powerful dialogue in which desperate people try to tell the truth. It simply means that the most passionate moments must conceal an even deeper level" [2, p. 256].

Moreover, K. Iglesias supposes that "the subtext comes from the action, not the dialogue. This is why we say actions speak louder than words. To create subtext, make a character say something that's counter to what he does..." [1, p. 214].

One of the tools that brings the "iceberg" effect is pauses. L. Seger believes: "I've always figured that the longer the pause before you get an answer, the fatter you will end up from where you want to go. You ask someone something [...] and if the pause is a long one, that's subtextually telling you something wrong here. Finally the answer comes [...]. But the pause told it all." [3, p. 30].

Visual and audio effects can also bring additional impressions, moods, and feelings. Thus, there are two dominant functions that such "decorations" have: firstly, generated associations hold all varieties of emotions and feelings; secondly, giving attached information provokes new meanings. L. Seger sees the role of "surrounding" effects in such a way: "A sunset might provoke associations of romance, of the end of things as night and darkness come, of nostalgia for what might have been, of the possibility of new events taking place in the secret, romantic night. A sunset has become a cliché because we bring so many associations to this image. We have seen it so often in films. A film just has to show a sunset and we usually know everything it means. [...] We know it means a great deal more than the end of the day" [3, p. 6].

Or a sound in a film scene can provoke new information: "Some films become well known for their sound metaphors. True, a train whistle might simply announce a train is coming, but in a certain context, a train whistle can carry a sense of loneliness, of long journeys, or having no money so one has to ride the rails" [3, p. 112].

Furthermore, subtext can carry other implications through details which appear inconspicuous at first sight. Implicit meanings can be communicated through the actors' gestures, so the audience needs to "read" body language. L. Seger assumes: "If we're unsure about the truth, we can look to a character's gestures. Although some gestures will be motivated by the actor [...]. The smaller movements can be as telling as the larger actions. The truth is often in the details" [3, p. 84].

Implicitness can also be generated through "literary" effects, because the screenplay is a specific and particular form of oral culture. So methods employed by writers can also be used by scriptwriters: repeating a word for further resonance, playing with double meanings of words, using the similes or metaphors to express an inner idea, etc.

Subtext in a film gives a special role to audience, because the adequate understanding of a film depends on them. K. Iglesias remarks: "The reason why readers welcome subtext is that it challenges them, engages them, and makes them active in the reading experience. When the reader's mind is engaged, it's automatically interested by what's on the page" [1, p. 84].

The same idea is expressed by R. McKee: "The scene is not about what the scene seems to be about. It's about something else. And it's that something else [...] that will make the scene work. There's always a subtext, an inner life that contrasts with or contradicts the text" [2, p. 255]. And in the decoding of this subtext that deepens and activates the perception is the main role of the recipient – "see through the faces and activities of characters to depths of the unspoken, the unaware" [2, p. 254].

In summary, subtext that generates implied meanings is attached a special importance by leading screenwriters and script consultants, as it deepens the film informational content and activates the audience. Screen gurus describe methods and tools of generating and creating implicit meanings in a great detail. They pay attention to intuition in the subtext decoding process, the interaction between the implicit and explicit in the scene, and peculiarities of dialogue and pause, visual and audio effects that conceal the attached information. And it is the film art experience that is important for the subtext theory development, opening new perspectives for exploring implied meanings in the literary studies.

BIBLIOGRAPHY

1. Iglesias K. Writing for Emotional Impact: Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end / Karl Iglesias. – Livermore, CA : WingSpan Press, 2005. – 238, [2] p.
2. McKee R. Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting / Robert McKee. – USA : ReganBooks, HarperCollins Publishers, 1997. – 466 p.
3. Seger L. Writing Subtext: What Lies Beneath / Dr. Linda Seger. – Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2011. – 163, [3] p.
4. Weston J. The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques / Judith Weston. – Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2003. – 364, [4] p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марія Володимирівна Фока – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика.

УДК 821.161.2.09

**ТВОРЧІ КОНТАКТИ П. ТИЧИНИ З Ю. МИХАЙЛІВОМ ТА К. БІЛОКУР
КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ**

Марія ФОКА (Кіровоград)

У статті крізь призму синтезу мистецтв досліджено творчі контакти П. Тичини, поета, що майстерно поєднав слово, музику та живопис, з художниками Ю. Михайлівом та К. Білокур, картини яких сугестують музичність.

Ключові слова: П. Тичина, Ю. Михайлів, К. Білокур, синтез мистецтв, живопис, музичний живопис.

П. Тичина увійшов у літературу як геніальний поет, що зумів поєднати у слові музику та живопис. Аналізуючи вірші лірика, літературознавці замислювались над природою унікального синтетичного слова. Так, з'явилось чимало праць, де встановлювались можливі впливи відомих діячів на далеко неординарний стиль митця. Пригадаймо, як 1930 року було зроблено фактично першу спробу розкрити джерела становлення поезики українського лірика (ідеться про статтю М. Степняка «До проблеми поезики Павла Тичини» [10; 11]). Торкалися цього питання Г. Клочек [5], Л. Новиченко [7], С. Тельнюк [13]. Проте здебільшого це були порівняння поета з відомими майстрами слова (М. Коцюбинським, М. Вороним, О. Олесем, О. Блоком, П. Верленом тощо), що, на перший погляд, цілком логічно і зрозуміло.

Проте, думаємо, що в аспекті питання про впливи на митця, варто окремо говорити про творчі стосунки, де розкриваються й пояснюються тяжіння до тої чи тої техніки, специфічне бачення світу та, відповідно, представлення у творчому доробку. Та й звуження паралелей лише до літературного виміру значно збіднює уявлення про мистецьке синтетичне віяння, що охопило всі види мистецтва. У цьому контексті поза увагою залишаються відомі художники Ю. Михайлів і К. Білокур, роботи яких більшою чи меншою мірою несуть синтез різних видів мистецтва. У цьому полягає **актуальність теми**. Тож у статті ставимо за **мету** дослідити творчі контакти

П. Тичини з Ю. Михайлівом та К. Білокур крізь призму синтезу різних видів мистецтва. **Завдання:** розглянути Ю. Михайліва та К. Білокура як митців-синтезистів, а також розкрити творчі стосунки П. Тичини з художниками крізь призму синтезу мистецтв.

Відомо, що епоха кінця XIX – початку XX ст. позначена активізацією тенденцій до синтезу різних видів мистецтва, у той же час контактування постатей межового періоду створювало атмосферу, у якій формувався й посилювався інтерес до синтетичних тенденцій у мистецтві.

Український Чюрльоніс – саме так можна назвати зараз маловідомого та недостатньо оціненого художника й поета, культурного й громадського діяча першої половини XX ст. **Ю. Михайліва** (1885–1935). Імовірно, не випадково П. Тичина в «Подорожі з капелю Стеценка», захоплюючись «музикою зорь», одночасно згадав М. Чюрльоніса та Ю. Михайліва: «Видно ліхтарі електричні, чорні виводи в небо показують. А в небі зорі дзвонять. «Ой дзвони дзвонять, хорти вовка гонять по болотах, очеретах, де люди не ходять». ...А зорі дійсно дзвонять. «Музика зорь». Як-як? Щось знайоме. Ах, так, це в Юхима Михайлова під такою назвою я картину бачив. Чюрльоніс – от хто дав би! «Музика зорь, музика зорь...» [15, с. 55]. Адже і М. Чюрльоніс, і Ю. Михайлів є найяскравішими представниками музичного живопису. І якщо литовський художник

у цьому разі є визнаним і відомим, то український – забутим і маловідомим.

Будучи політалановитим митцем (поетом і художником), Ю. Михайлів опинився перед вибором мистецької сфери. У такій ситуації неминуче (свідомо чи несвідомо!) опиняються конгеніальні митці (зокрема П. Тичина «обирав» між поезією, малярством та музикою): «Художник довго не міг знайти основний шлях, яким мала піти його мистецька дорога. В листах до М. Грінченкової він признається, що боротьба між поезією і малярством у нього набирала гострого характеру, і він довго не знав, на чий бік стати. Звичайно, ми знаємо, що малярство перемогло, але лише формою, як поет і музика він продовжував жити і в малярстві» [8, с. 182].

Дійсно, картини художника синтезують живопис і музику, та й сам художник убачає в них переплетіння різних видів мистецтва. Наприклад, про відому «Музику зір» художник писав наступне: «Я виконав синестезичну річ, «Музику зір», пастеллю, збудовану на принципах музики» [9, с. 37].

«Моя палітра вчула спів, / «Музику зір» вона спізнала, / І водоспадів перелив / Також музикою назвала. / Пастелі ящик – мій рояль / Натхненно став мені співати / Й мою надхмарную печаль / В пастелі претворив сонати» [8, с. 186]. У цій поезії Ю. Михайліва чітко простежується синтетичне мислення творця, що поєднало живописне й музичне начало в єдине ціле: «Моя палітра вчула спів», «Пастелі ящик – мій рояль / Натхненно став мені співати», «В пастелі претворив сонати». Цей вірш може бути візитівкою Ю. Михайліва як художника, яскравим епіграфом до його живописної діяльності.

«Михайлів – музика, Михайлів – поет. І в цьому аспекті музики і поета розкривається Михайлів – художник. Через поезію і музику можемо ми збагнути більшість, величезну більшість його картин, бо найвидатніші, «найтональніші» картини Михайлова, безперечно, тільки музичні поеми. У цьому їх сила, у цьому їх слабкість. Справді, як інакше сприйняти «Книгу мудрості», «Музику зір», «Чайку», «За завісою життя», «Поезію ночі»? Та й сам він, як Чюрльоніс, деякі свої картини сприймає музично. «Місячною сонатою» називає він одну з останніх своїх пастелей, і чим, як не музикою, пройнято її основний настрій...» [8, с. 186]. Дійсно, уже самі назви живописних творів Ю. Михайліва апелюють до музики («Музика зір», соната «Україна», «Музика водоспадів», «Місячна соната»), адже картини написані за законом музичного твору, та й техніка виконання (динаміка й ритмічність образів, зображення ліній і барв тощо) сугестує музичність.

Музичним живописом називають картини Ю. Михайліва, живописно-музичною поезією

можна назвати вірші П. Тичини. Контакт «Ю. Михайлів – П. Тичина» серед довгого переліку зазначених і незазначених впливів є найменш дослідженим, а то й зовсім невивченим.

«Ви питаєте про стосунки Юхима Спиридоновича з П. Тичиною. Про це свідчать часті візити Тичини до Юхима Спиридоновича. Але ці відвідини були скороминущі...» [8, с. 199], – напише в листі Г. Белякова-Лапинська; «Бачив я у Михайлова і молодого Павла Тичину...» [8, с. 204], – згадає Ю. Юркевич.

«Я по малярству щось хотів посунутись, Юхимом Михайловичем цікавився...» [16, с. 253], – зазначить П. Тичина. Обидва однаково захоплювалися музикою, живописом і поезією, обидва мали музичне світосприймання, в обох було наявне синестезійне відчуття.

Творче спілкування всебічно збагачувало поета. Зокрема, Ю. Михайлів і П. Тичина входили в Гурток дев'яти, що виник 1919 року, – «особливий колектив, мистецька родина» [2, с. 104–105], до якого належали, окрім згаданих художника й лірика, Г. Нарбут, М. Семенко, О. Чайківський, Лесь Курбас, П. Козицький. Він утворився, за словами Ю. Михайліва, з метою «спрямувати мистецтво певним шляхом, координувати, синтезувати окремі його галузі, товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці, спільно оглядати проекти, шкіци, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи малярства сучасного» [2, с. 104–105]. Звичайно, така взаємодія, зокрема і з Ю. Михайлівом, розкривала великий світ мистецтва. До того ж збереглося два листи художника до П. Тичини, які свідчать про їхній контакт. У них Ю. Михайлів головним чином писав про свої творчі плани та про написання картин [2, с. 104]. Наприклад, в одному з листів (від 10 липня 1925 р.), окрім опису своїх останніх робіт (картини, етюди, малюнки тощо), він повідомить: «Задумав написати радість, але не животну, земну, а радість, коли хочете, з великої літери, або й всю великими літерами написати «РАДІСТЬ». Тільки все ж вона не буде «не от мира сего» [17, с. 27].

«Музика зір» Ю. Михайліва, здається, перегукується виразними «космічними» мотивами із «сонячнокларнетизмом» П. Тичини. Космічне й земне та їхній зв'язок розкриваються в картині Ю. Михайліва «Музика зір». «Музична тема, розкрита як зв'язок земного і космічного, як єдність Всесвіту з його гармонією вищої краси, становить основу твору «Музика зір»... Тут найвиразніше втілюється його глибинне чуття законів гармонії: мелодії земного і небесного звучать, ширяться і линуть назустріч одна одній. Деревя як символ довершеності і краси Землі і

Зірки, як символ краси космічної...» [9, с. 48–49], – відзначає В. Рубан. До речі, тема космосу була однією з провідних у творчості М. Чюрльоніса, що, скоріш за все, пояснюється захопленням художника астрономією й космогонією. Відомою в цьому аспекті є «Соната зірок» литовського художника, у якій подається «художнє уявлення Чюрльоніса про світовий хаос, з якого зароджується всесвіт» [1, с. 22]. На асоціативному рівні згадуються рядки з поезії П. Тичини «Не Зевс, не Пан...»: «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, – / Лиш Сонячні кларнети. / У танці я, ритмічний рух, / В безсмертнім – всі планети. / ...Акордились планети» [14, с. 37]. Таким чином космічні мотиви Ю. Михайліва та М. Чюрльоніса перетинаються з осягненням космічних ритмів П. Тичиною, з розумінням поета «гармонії сфер». (Космічні мотиви також вичитуються в малярських роботах К. Білокур «Берізки увечері» чи «Буйна» (зокрема з цього питання див.: [6, с. 15–20]), що слугує яскравим показником взаємодії митців).

Почасти в контексті художників-синтезистів можна розглядати й **К. Білокур** (1900–1961), неперевершеного творця мальовничого квітника: «Квіти в тумані», «Польові квіти», «Квіти увечері», «Декоративні квіти», «Колгоспне поле», «Буйна» і величний «Цар-кокос» і т. д. Справа в тому, що народна художниця України (на жаль, сьогодні маловідома й непоцінена на належному рівні) не ставила за мету синтезувати живопис з музикою, як цього прагнули вже згадані М. Чюрльоніс чи Ю. Михайлів, проте картини К. Білокур несуть музику, нехай і на асоціативному рівні. Зокрема, А. Макаров один з дослідників творчості художниці, що тонко розуміє коди різних видів мистецтв насамперед як культуролог, відчув музику в її полотнах, пояснивши цей ефект таким чином: «...якщо ви бачите «сонця», «сатурнів», сині чи червоні «хвилі» і відчуваєте, як велично рухаються вони у барвистому світі уяви художниці, то не дивуйтеся тому, що десь у глибинах вашої душі їм озивається якась тиха, неясна й ледь вловима музика. Така музично-акустична асоціація до музично-живописного твору цілком закономірна. Прислуховуючись до цієї туманної музики, ви прилучаєтесь до світу мистецтва» [6, с. 22].

Як і всі митці-синтезисти, К. Білокур тяжіла до мистецтва в цілому: до музики, літератури, театру. Зокрема, художниця любила народну пісню (сама, очевидно, гарно співала та й тонко відчувала її), захоплювалась театром (грала в п'єсах місцевого драмгуртка, «що влаштовував вистави у 20-х роках на клубній сцені» [4, с. 66], і, на думку односельців, «була непоганою акторкою» [4, с. 66]), та, що більш важливо, гарно володіла словом, мала письменницький талант. Так, її листи вражають блискучою образністю, у тому числі живописною. За словами Л. Новиченка,

листи сприймаються «в своїй цілісності як хвилюючий літературний твір», як «ще одна героїчна біографія видатного митця і видатної людини» [4, с. 385]. Серед літературних спроб була й автобіографічна п'єса, що не збереглася, та оповідання «В селі Богданівці Шрамківського району на Черкаській землі», що було опубліковане. Останнє, на думку М. Кагарлицького, є твором, «що тяжіє до серйозної літератури і промовляє за неабиякий письменницький хист» [4, с. 386].

«Серед культурно-мистецької еліти Києва Катерина Василівна мала багато друзів, – зазначає С. Осьмак, завідувач Яготинської картинної галереї. – Особливо вона гордилася знайомством з поетом-академіком Павлом Григоровичем Тичиною і його дружиною Лідією Петрівною» [4, с. 159]. Так, саме П. Тичина був одним з тих, хто відкрив шлях художниці у велике мистецтво. Варто згадати цей цікавий та доленосний факт. Послухавши по радіо пісню у виконанні відомої співачки О. Петрусенко, під враженням від неї художниця намалювала картину й надіслала їй. О. Петрусенко, побачивши талант ще нікому не відомої сільської художниці, принесла до П. Тичини на шматочку полотна малюнок художниці (той самий, який К. Білокур надіслала співачці), і вони разом із В. Касяном привернули увагу Полтавського й Республіканського центрів народної творчості, які стали опікуватись нею, із чого, фактично, почалася «кар'єра» К. Білокур, народної художниці України.

З того часу П. Тичина і К. Білокур почали спілкуватися. Неодноразово народна художниця гостювала в подружжя Тичин, збереглися листи, що свідчать про теплі стосунки (див.: [3, 117–121], [4, 160–162]) тощо. На спомина залишилися збірка «І рости, і діяти», яку поет подарував художниці, та подарована художницею картина «Півонії», яку особливо цінував поет (див.: [4, 126]) тощо. Неабияк вражає один нюанс у спогадах односельчанки художниці М. Кобець, за словами якої «Катерина Василівна писала якусь книгу життя і передала її на суд Павлові Григоровичу Тичині» [4, с. 322]. Щоправда, одразу ж зауважує: «Вірити тому чи ні – не знаю, бо пройшло ось уже багато років, а про ту книгу так нічого і не чуть» [4, с. 322].

Творчі перетини робіт митців виявляються, зокрема, на асоціативному, чуттєвому, образному рівнях. Зокрема, Д. Косарик згадує таку асоціацію, яка виникла при спогляданні картини «Цар Колос»: «...я побачив незвичайний твір: на темній просині неба в облямуванні квіткового вінка гордо підноситься колосся жита, ячменю, пшениці. І мені одразу спали на думку рядки з поезії Павла Тичини, в яких він дав образ України:

...Нива хліб зернить,

Аж за морем вусом звисла,

Звисла і шумить...

Ця асоціація побаченого на полотні Катерини Білокур із поетичними рядками мого дорогого старшого друга була такою несподіваною і реальною, що я поділився цим своїм «відкриттям» з Павлом Григоровичем.

Він дуже здравів з такого порівняння...» [4, с. 91].

Звернемо увагу на спостереження А. Макарова вже як дослідника над картиною «Буйна»: «Образ великого космічного вогню абсолютно новий в українському живописі. Проте в поезії можна знайти його аналогію у циклі П. Тичини «В космічному оркестрі». І в цьому Катерина Білокур виявила своє незмінне тяжіння саме до «поетичних» тем» [6, с. 16]. І далі культуролог наводить рядки з твору П. Тичини, що, на його думку, «виглядають словесною ілюстрацією ...композиції» «Буйна» К. Білокур (див.: [6, с. 16]). Такі перегуки увиразнюють єдність творців, що представляють різні види мистецтва.

Звичайно, контакт К. Білокур – П. Тичина не розкриває вплив одного митця на іншого (на момент зустрічі з художницею поет був уже сформованим митцем-синтезистом), проте він розкриває атмосферу, у якій митці-синтезисти творили, що зайвий раз підкреслює й увиразнює синтетичність шукань творців того часу.

І ще одна головна причина поєднання поета й художниці в цьому контексті, яку важливо зазначити, – це одні з небагатьох українських митців, яких визнав світ за межами «залізної стіни» ще за їхнього життя. Так, справжнім резонансом стали картини української художниці, представлені на міжнародній виставці в Парижі 1954 року. Сам П. Пікассо був вражений і його слова («Якби в нас була такого рівня майстерності художниця, ми змусили б заговорити про неї весь світ»), що одразу ж облетіли весь світ, стали ознакою визнання художниці на світовому рівні. У свою чергу маловідомо для широкого загалу, що «Тичину двічі висували на Нобелівську премію. Не з Радянського Союзу, а з-за кордону: Асоціація англійських вчителів (Великобританія), Гарвардський університет (США)» [12, с. 195]. Мабуть, якби не «йшли самовідмови Тичини від розгляду його кандидатури на здобуття такої премії» [12, с. 195], ім'я митця-синтезиста давно поповнило б ряди Нобелівських лауреатів, які, безперечно, разом з премією отримують беззаперечне світове визнання їхньої геніальності.

Таким чином, творчі контакти П. Тичини з Ю. Михайлівом і К. Білокур посилюють усвідомлення того, наскільки потужним було поле синтезу мистецтв у мистецтві кінця XIX – початку XX ст. і наскільки глибоко впливало на розвиток синтетичних тенденцій контактування митців тієї доби. У свою чергу літературний

портрет П. Тичини як поета, що у своїй творчості поєднав слово, музику та живопис, чіткіше вирисовується крізь призму контактів з художниками Ю. Михайлівом і К. Білокур, що увиразнюють синтетичність їхньої творчої лабораторії.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бальчунене Г. И. М. К. Чорленис: (к 100-летию со дня рождения) / Г. И. Бальчунене. – М.: Знание, 1975. – 29, [3] с.; 16 с. вкл. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство», 5).
2. Блюдо І. Юхим Михайлів і Павло Тичина / І. Блюдо // Юхим Михайлів / [відп. ред. О. Федорук, упоряд. І. Роженко]. – К.: Абрис, 1997. – С. 100–105.
3. Кагарлицький М. Катерина Білокур: «Таких людей, як Павло Григорович не рясно»: Маловідомі сторінки взаємин видатної української художниці з подружжям Тичини / М. Кагарлицький // Віче. – 1994. – № 3. – С. 114–121.
4. Катерина Білокур очима сучасників: спогади, есеї, розвідки з архіву художниці / [спогади записав, упорядкував, листи опрацював, вступи-розвідки підготував, матеріали з архіву художниці прокоментував Микола Кагарлицький]. – К.: Томіріс, 2000. – 431, [1] с., 2 ілюстр. вкл.
5. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...»: поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини / Г. Клочек. – К.: Дніпро, 1986. – 365, [3] с.
6. Макаров А. Червоних сонць протуберанці / А. Макаров // «Червоних сонць протуберанці»: збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур / [автор проекту, упоряд. і відпов. ред. О. Найден]. – К.: АртЕк, 2001. – С. 10–23.
7. Новиченко Л. Поезія і революція: книга про Павла Тичину / Л. Новиченко. – К.: Дніпро, 1979. – 364, [4] с.
8. П'ядик Ю. Юхим Михайлів: Життя і творчість / Ю. П'ядик. – К.: Мистецтво, 2003. – 223, [1] с.: іл.
9. Рубан В. «Мою палітру опоїв блакитний колір України...»: Поетика і синтетизм творчості Юхима Михайліва / В. Рубан // Юхим Михайлів / [відп. ред. О. Федорук, упоряд. І. Роженко]. – К.: Абрис, 1997. – С. 25–65.
10. Степняк М. До проблеми поезики Павла Тичини / М. Степняк // Червоний шлях. – 1930. – № 5–6. – С. 129–146.
11. Степняк М. До проблеми поезики Павла Тичини / М. Степняк // Червоний шлях. – 1930. – № 11–12. – С. 99–118.
12. Тельнюк С. Містифікація генія в тоталітарному пеклі: (до 100-річчя П. Г. Тичини) / С. Тельнюк // Дніпро. – 1991. – № 1. – С. 181–197.
13. Тельнюк С. «Молодий я, молодий...»: поетичний світ Павла Тичини (1906–1925) / С. Тельнюк. – К.: Дніпро, 1990. – 417, [4] с.
14. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К.: Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1: Поезії 1906–1934. – 1983. – 734, [2] с.
15. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К.: Наук. думка, 1983–1990. – Т. 7: Проза. – 1986. – 402, [6] с., іл.
16. Тичина П. З минулого – в майбутнє: статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю / П. Тичина; упор. та прим. С. Тельнюка. – К.: Дніпро, 1973. – 343, [1] с.
17. Юхим Михайлів: Його життя і творчість. 1885–1935 / [заг. ред. Ю. Чапленко; виб. матер. Т. Чапленко, Ю. Чапленко; пер. Ю. Чапленко; фотогр. Ю. Чапленко]. – Нью Йорк; Лондон; Париж; Торонто: Вид. фонд Владики Мстислава, 1988. – 233 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фока Марія Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: синтез мистецтв у літературі та стратегії перекладу синтетичних явищ англійською мовою, творчість П. Тичини.

УДК 821.161.2–342.09

САТИРА І СПОСОБИ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ В ОПОВІДАННІ «ЛУМЕРА» ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Ірина ХОЦЯНІВСЬКА (Вінниця)

Стаття присвячена поетичі оповідання Леся Мартовича «Лумера», у якому сатиричне розвінчування дійсності знайшло свій вияв у розкритті внутрішнього психологічного характеру, а також у співставленні негативного з іншими життєвими явищами. Розглядаючи оповідання «Лумера» як якісно новий крок у плані художньої майстерності, авторка статті акцентує увагу на використанні іронії, яка передбачає певне інтелектуальне і емоційне налаштування письменника. На конкретних прикладах доведено майстерність Л. Мартовича у переплетенні смішного й драматичного, у його вмінні наділяти кожного героя чимось індивідуальним, у майстерному портретуванні, зокрема образу отця Кабановича як монументального сатиричного образу, зловісного і страшного.

Ключові слова: оповідання, сатира, гумор, іронія, сарказм, гротеск, інтонація, портрет, психологія, характер.

Сучасне уявлення про розмаїтість і складність українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. було б неповним без усебічного вивчення творчості Леся Мартовича – блискучого художника слова, пристрасного публіциста, талановитого редактора демократичних видань. Особливо помітним є внесок митця у розвиток сатиричного напрямку в історії української літератури означеного періоду. Це засвідчують і найновіші літературознавчі праці Г. Марчук, В. Миронюк, Я. Мельничук, Р. Піхманця та ін.

Мета пропонованої статті – з'ясувати роль сатири як зображально-виражального засобу в оповіданні «Лумера» Леся Мартовича.

Поетика Леся Мартовича складалася поступово як особлива система засобів іронії, епітетів, метафор, зоологічних уподібнень, гротескних образів і типологічних узагальнень. Після опублікування «Нечитальника» сатирик переживав небувале творче піднесення, проявляючи невичерпну літературну винахідливість. Він мовби не встигав за могутнім напливом вражень, ідей і картин, поспішав заглянути в ті нові сфери, що відкривалися його свідомості, доторкнувшись до нових пластів життя і художньої творчості, зафіксувати картини, закласти начала втіленню нових замислів, що виникали в процесі роботи над першою збіркою оповідань «Нечитальник».

Якісно новий крок у плані художньої майстерності бачимо у другому оповіданні Мартовича «Лумера» (1891). Мартович намагається показати реальні картини живої дійсності, або схоплені в дзеркалі своєї душі карикатури, часто ближчі до дійсності, ніж самі портрети. Сатиричне розвінчування реалізується Мартовичем як у формі комічної невідповідності, так і у вигляді позакомічного відображення потворного, страшного. Сатиру часто ототожнюють з гротеском, «улюбленим» засобом художнього узагальнення Мартовича, яким він далекі не обмежується. У процесі свого розвитку людство виробило декілька основних форм сміху (комічного): гумор, іронію, сарказм. Сатирики всього світу користуються цими засобами,

зрозуміло, кожен по-своєму, залежно від спроможностей таланту, уміння поєднувати різні форми висміювання або ж обмежуватися тільки однією з них, від манери сприймати й оцінювати комічне в самій дійсності тощо.

Гумор Мартовича дивовижно багатий і різноманітний. Письменник володів усіма відтінками смішного. Гумор та іронія перепліталися в його творах із дотепом і їдким сарказмом. Найактивнішою фарбою в художній палітрі Мартовича виступає іронічність розповіді. Вона проявляється в найрізноманітніших формах: автор то іронізує над своїм героєм, то герої іронізує над оточенням, то оповідач іронічно ставиться до своєї розповіді або ж те, що відбувається, примушує усміхнутися навіть бувалого читача.

Іронія стала ознакою світосприйняття письменника, який добре знав багато з того, що до цього вважалося таємним, не пізнаним, що спиралося на віру, ілюзію, культ. Митець може все пояснити, однак не має сили все змінити. Усвідомлення свого безсилля надає його іронії драматичного відтінку. У своїй загальній філософсько-естетичній суті іронія проростає з усвідомлення недосконалості світу, з несумісності мрії і дійсності, добра і зла, смішного і драматичного, розумного й алогічного.

Подібно до Г. Гессе, який уже в наш час, спираючись на те, що в людині і людстві постійно існує двоголосся добра і зла, веселості і смутку, Мартович задовго до цього намагався «найти вираз для двоєдності, хотів би написати глави і періоди, де постійно відчувалася б мелодія і контрмелодія, де багатогранність супроводжувала би єдність, жарт, серйозність... Пригнути обидва полюси життя один до одного, записати на папері двоголосся мелодії життя мені ніколи не вдасться. І все-таки я буду слідувати невиразному повелінню зсередини і знову і знову відважуватися на такі спроби. Це і є та пружина, що рухає мій годинник» [1, с. 203].

Відзначене обмежувало радість і горе, комізм і трагізм в оповіданнях Мартовича. На ґрунті додання труднощів і суперечностей такого

двоголосся формувалась індивідуальна своєрідність письменникової манери.

У неповторних ідеях і художніх вирішеннях кожного письменника відображається, як відомо, загальний настрій епохи, загальні творчі принципи. У формах внутрішньої напруги проявляються певні спільні риси, що створює не тільки особистісний стиль художника, а й відображає більш загальні принципи творчості, її закономірності, фактори, пошуки в ній. Такою спільністю в творчості Мартовича ми б назвали іронічність.

Іронія – це мудрість, закладена у творі, котру не всі й не завжди усвідомлюють, сприймають. Вона передбачає певне інтелектуальне й емоційне налаштування письменника, його здатність реалізувати на іносказання. Їй великою мірою властиве двопланове вживання слова – одночасно в прямому і тропейчному (переносному) значенні. Іронією пройнята вся загальна атмосфера оповідань Мартовича, їх зміст і форма. У площині змісту поняття загальної атмосфери може бути визначене як відображення і відтворення характерних рис тієї дійсності, з якою зв'язаний зміст твору, і від тих конкретних життєвих обставин, у яких діють персонажі: «Жав Іван Притика із своєю жінкою, Аницею, на попівським лані за снопи. Сонце вже зайшло, а вони все не покидали роботу, бо ті, що жнуть на снопи, раді би ще хоч кілька снопів докинути. І в гадці собі не мають, що сьогодні лиш раз їли, як коли ті пани не зважають на ціну напиктів, чи вони дешеві, чи дорожчі, але п'ють загалом, як уже розсмакують» [2, с. 5].

Лесь Мартович вдається до іронічної інтонації, що виростала з усвідомлення недосконалості світу, несправедливості його укладу, з несумісності мрії і дійсності. Насправді ж голова Івана Притики була повністю зайнята думкою про їжу. «Скільки раз уже його охота забирала шпурнути серпом та хоч побалакати за їду (усе відвів би душу), так же не міг ізважитися» [2, с. 5]. Спроби притлумити відчуття голоду думкою про снопи, розмовою про поросятко, виявлялись марними. З легким гумором розповідає Мартович про голодні муки Івана Притики, про його бажання вгамувати голод хоча б холодним голим борщем. Письменник відтворює зміни складних душевних станів героя: терпіння, обурення, злість, сором, надія. Та в будь-якому психічному стані Іван виявляє гідне подиву уміння контролювати й об'єктивно оцінювати свої дії і вчинки. Йому хочеться хоч поговорити про їжу, але дружину обсіли зовсім інші думки: як перезимувати, «острішок поправити, бо завсіди затікає. Іван на бовтне що бовтне, а всередині аж кипить:

– Що ця, – говорить д'собі, розбалакалася, як із храму йдучи? Тото я їй зараз хавку заткаю. Та

що ж бо я (сам себе уговкує) жінка тут не винувата. Ігі! (так сам до себе). Воно мені з голоду так, чи що? Це, відай, не голова моя таке прибандурює, але жолодук!»

По такій гадці стало Іванові омпоно (соромно. – І. Х.) Він ухнюпився, замовк, як води в рот набрав, та й мовчки приплентався домів» [2, с. 6].

Перед нами людина добра, тактовна, делікатна. Приховуючи свій справжній настрій, він підтримує розмову, знаходить справедливі причини своїх «крамольних» думок проти невинної дружини. Мартович вживає ремарки-коментарі, дієслівну синоніміку, розгорнуті порівняння, що часто переростають у самостійний художній образ, але жодного разу при цьому не глузує: («І в гадці не мають, що сьогодні лиш раз їли, як коли ті пани не зважають на ціну напиктів, чи вони дешеві чи дорожчі, але п'ють загалом, як уже розсмакують»; «Ій! Як прихопився чоловік до борщу, як узяв тевкати, як коли добрий кінь із вагою під гору вдирає. Що як він з вагою тягне помало рівненькою дорогою, а під гору йому і стримуватися приходиться... Але зате на самій горі стає віддихуватися...») [2, с. 6].

Здається, зображення рухів, міміки, жестів, поз письменник дає більше для того, щоб читач бачив і розумів героя у світлі авторської концепції. Власне, змістова сторона цієї концепції письменника свідчить і про його світогляд, і душевний стан, дає змогу осягнути ідеологічне й естетичне наповнення твору і своєрідність його героїв. Симпатії автора повністю на боці скривджених. Усім серцем автор прагне бачити своїх героїв багатими і щасливими, але не може грішити проти істини і показує «Івана, як старця: лице його почорніле, застелилося сивими пишками, очі запалися, ноги не служили, а до того Аниця одягла його в старий дір'явий сардак та й веде босого» [2, с. 14]. До вже відомого віку обох героїв, виснаження, бідності, Мартович додає портретні мазки: колір обличчя (почорніле, бліде), етнографічні деталі, що вказують на місце дії – Покуття (сардак, перевесло замість пояса, перемітка). Тут знову натрапляємо на прийом, використаний у «Нечитальнику», – невідповідність підкреслено ввічливого стилю особі, якій він адресується. На Покутті називають газдів на «ви», але Іван Притика – наймит, його одяг нічим не відрізняється від жебрацького, тому фраза «газда вийдуть із хати та примістяться на возі» звучить гіркою іронією.

Ще кілька портретних штрихів Івана додає Аниця. Намагаючись хоч чимось зарадити хворому чоловікові, вона звертається за порадою до знахарки, кількаразово повторюючи: «Вони в мене маломовні, так уже бачу, змаленьку. Слабі вони й до роботи, й до бесіди не говірки» [2, с. 15]; «А Йван, маломовний він та й слабкий до роботи,

тільки й робить, що знемагає раз у раз» [2, с. 16] «хоч маломовні, та щире в них серце» [2, с. , 16].

Даючи характеристику Іванові, Аниця саморозкривається. Вийшла заміж за немолодого вдівця, бо сподіватися на парубка бідній дівчині не доводилося, а в Івана добре серце, то «може чого й доробиться». Нічого однак «не доробилося», та вона не нарікає на долю. Аниця вмє побачити й оцінити чесноти свого чоловіка і сторицею відплачує щирістю за щирість. Не за коханим побивається вона. За людиною, такою знедоленою, як сама. Побивається щиро, зворушливо, саможертвовно. У цьому її висока краса.

Мартович створив привабливий образ темної (одержавши рецепт, вона питає, чи з хлібом його їсти, чи з водою пити; перекручує слово «читарня»), забобонної («Це якесь наслання. Це пороблено. Хтось і нам завидує, не діждав би днинки святої побачити»), але благородної жінки. Ні злиднів, ні фізичної праці вона не боїться. Та й людський поговорі її не вразить. Тяжко журиться вона хворобою чоловіка («Та хоч вороги й підіймають їх на сміх, що це дедя (батько. – І. Х.) з донькою живе, хоч гірко їм хліб приходить, то вона все собі не міркувала би, лиш коби не слабість»).

Глибоке співчуття викликають долі цих щирих, добрих, чесних людей, обідраних цісарським урядом, позбавлених елементарних людських прав. Вони шукають виходу і знаходять його в службі. Одне ярмо змінюється іншим, а мужицькі лумера невідступно йдуть слідом за ними. Звідси трагічний фінал надій (тяжка хвороба) і філософський висновок героя про життя всього селянства, змушеного жити «лумерами»: «Перше лумеро – мужик оре; друге лумеро мужик волочить (...) осьме лумеро – мужик несе... ба ні! Гидно: тут знов інакші лумера: перше лумеро – мужик несе, де кажуть; друге лумеро – мужик несе... третє... та цих, мой, таких лумерів, що звізді на небі, що піску в морі!» [2, с. 17].

Мартовичу вдалося відтворити перехідні моменти між буденним і «віковим», щоденним і постійним, комедійним і трагічним в душі селянина – іронію, що знаходить вихід своєму болу в курйозних ситуаціях. У ставленні автора до свого героя поєднуються серйозність та іронічність, але з домінантою співчутливості. У результаті вийшов не гоголівський сміх крізь сльози, а сміх крізь біль, усмішка крізь сум. Таке переплетення смішного й драматичного стало визначальною стильовою рисою художньої палітри Мартовича.

Коли розглядати окремі твори письменника, то впаде в око, що кожен (навіть епізодичний) образ-персонаж має свій портрет. Письменник володіє умінням наділяти кожного героя чимось індивідуальним, своїм. Часто це якась маленька, але досить промовиста деталь у міміці, манері

триматися, говорити, завдяки якій Мартовичевих персонажів ані переплутаєш, ані забудеш. Вражає нас і різноманітність портретів (портрет-вдача, портрет-характер, портрет-роздум), і багатобарвна поетика їх змалювання (доброзичливий сміх, гумор, іронія, сарказм, сатира, гротеск, карикатура, тропіка, соковита, образна мова).

Мартович малює переважно психологічний портрет, у якому через зовнішність розкривається внутрішній світ персонажа, його характер. Через індивідуальні риси певної людини письменник підмічає й виявляє спільні риси, властиві соціальній групі, створюючи таким чином характер-тип.

В оповіданні «Лумера» подано колоритний гротескний образ отця Кабановича. Читач знайомиться з ним у третьому розділі оповідання. Його прізвище дає уявлення про його зовнішність. Добір прізвищ, що розкривають внутрішню суть персонажа, властивий поетиці Мартовича (пан Дерешківський, суддя Кривдунський, Іван Рило, жебрак Книш та ін.).

Широко використовував Мартович зоопітети, образи тваринного світу при відтворенні морального обличчя персонажа. І це не випадково. Саме завдання розвінчування психології представника полюбительської касти закономірно підводило Мартовича до зоологічних уподібнень, як це спостерігаємо в образі отця Кабановича («Лумера»).

Поступово всі прийоми портретного опису (гротеск, карикатура, перебільшення, іронія, сарказм, гіпербола, дієслівна синоніміка в поєднанні з влучними порівняннями) «працюють» на розкриття повної відповідності зовнішності і поведінки Кабановича з його прізвищем, Цій меті підпорядкований і прийом зображення різних психічних станів героя. Кабанович обурений і злий, бо в розпалі жнив вже який день Аниця та Іван Притики не виходять дожинати його пшеницю. «Переказує піп через людей до Івана, щоби йшов дожинати, ба й посилає нарочно, – не йде ні Іван, ні його жінка. Отець Кабанович розсердилися». Ввічливо-шаноблива форма звертання на «ви» до персонажа, якого письменник ставить у комічні ситуації, наділяє карикатурною зовнішністю, звучить іронічно. Іронія тут не в суперечності між контекстуальним і буквальним змістом висловленого, її джерело – у протиріччі між серйозністю інтонації і ницістю предмета розповіді.

Про найкумедніші, найбезглуздіші речі Мартович уміє цілком серйозно розповідати сам або наділяти цією властивістю своїх героїв. «Що-то, – каже, – мужик гнилий! Не йшла би тота жебрачія робити, але, пані, п'є дома! Пішов би я, – каже, – сам до нього та порозгонив би лайдаків (бо це, пані, загибель народа), але тепер ніяк: така духота на дворі, що прийдеться пропасти! Та-бо

ця, пані, духота не лиш мені шкодить, але й моїй пшениці, бо десь песі мужики тепер нічого не роблять... (геть руський нарід, пані, ледачіє: піде до крамарів у найми). Коби ж я так міг вихопитися в поле, я ж би їм показав, якби якого не застав при роботі» [2, с. 8].

Про зовнішність героя прямо ще не сказано ні слова, але той факт, що отець не може «вихопитися» не тільки в поле проконтролювати роботу мужиків, а й у сад, у холод, вказує на огрядність попа. Лейтмотивна портретна деталь отца Кабановича – патологічна вгоданість – зрима, матеріальна. Вона несе надзвичайно важливе смислове навантаження. Доповнюючись різноманітними відтінками, вона виростає до ступеня ядра характеру. Перед нами не тільки спотворена фігура, а й людина-паразит з наскрізь ожирілими душею і мозком.

Кабанович називає селян гнилыми, лайдаками, неробами, а самого навіть «загибель народа» і перспектива суцільного наймитування не зрушує з місця. На такий «подвиг» він спроможеться аж упередвечорі, коли спаде спека. Отже, маємо ще один засіб досягнення комічної характеристики Кабановича – алогізм, невідповідність вчинків персонажа його словам. Ця деталь весь час повторюється в різних варіантах, поглиблюючись і набуваючи в контексті багатозначної символічності.

Розповнівши до втрати людської подоби, Кабанович заситив у покоях і «не міг уже в теплу днину возити свого черева, бо воно ані руш не браталося з сонцем» [2, с. 13]. Та коли йдеться про його особисті інтереси чи славу, отець готовий на «жертви»: написати анонімний допис у газету, «що в такім-то і такім-то селі же такий і такий священик, отець Кабанович, великий патріот і народолобець, що нищить темноту межи народом і засіває зерна просвіти. Слава ж йому, мовляв, за те; дай боже, аби такі люде і на камені родилися!» [2, с. 9].

Використаний тут засіб іронії – це не тільки форма вираження думки, художній засіб, а й ідейно-емоційна оцінка персонажа, який повністю цієї оцінки заслуговує. Очевидна невідповідність масштабів «патріотизму» Кабановича і його «жертв» ще більше підсилюється урочистістю й серйозністю тону розповіді: «Упередвечорі по тій дорозі, що попри Йванову хату, так то не бочка котиться, не віз із снопами сунеться, це отець Кабанович не то качається, не то йде; неначе та в байці, що одного часу та якось, бачу, таку штуку втяла, що ні їхала, ні йшла, ні летіла, ні пливла; отак і отець Кабанович. Правда, зблизька придивитися, якось він тими ногами перебирає; так же не двома: тим двом помагає ще палиця, груба-прегруба бучяла... Та й усотався ж: лице йому посиніло, очі наверх вилізаять, голова аж убік перекривилася так, що крихітку було й ший

видко (а це дуже рідко лучається). Таку-то жертву зробив із себе отець Кабанович, заки зайшов перед Іванову хвіртку. Та тут лиш рукою махнув:

– Це, – каже, – й гадки нема пропхатися» [2, с. 8–9].

Домінантна деталь подана за допомогою дієслівної синоніміки і влучних заперечних порівнянь, що мають фольклорну основу (не бочка котиться, не віз із снопами сунеться; не то качається, не то йде). Вона доповнює портрет виразними фарбами, урізноманітнює колорит, видає прихований і тим більше вбивчий сарказм.

Тонка спостережливість, уміння відтворити зримо-відчутні пластичні портрети – загальноновизнані прикмети таланту Мартовича. Письменник ніби сам спостерігає хід Кабановича і з точністю стенографіста передає читачеві кожний жест, рух, особливо позу. Про це свідчать своєрідні ремарки, взяті в дужки, або підкреслені словом «каже». У ремарках не дається оцінка – вони або уточнюють сказане, або «нагадують» про оповідача.

У листі до М. Павлика, якому присвячено оповідання «Лумера», Мартович зізнався про намір дописати ще два оповідання: «Я маю ще сказати, що, відай, допишу яко другу часть до сего, закладини читальні в тім селі наперекір попові й дідичеві... тут, звісно, ліпше би мож схарактеризувати Кабановича. Та й гадаю ще й третю часть доробити «Аниця на службі в професора». Але це («Лумера»), як побачите, само для себе може цілість становити» [3, с. 65–66].

Намір цей Мартович не здійснив, однак проблеми, порушені в «Лумерах», знайшли своє художнє втілення в інших його творах, зокрема в оповіданнях «Іван Рило» (1895) та «Винайдений рукопис про руський край» (1897).

Отже, в «Лумерах» сатиричне розвінчування здійснюється за допомогою внутрішнього психологічного розкриття характеру, а також засобом співставлень негативного з іншими життєвими явищами. Мартович користується принципом виділення і загострення превалюючих властивостей персонажів – сатиричних і негативних. Якщо в негативному характері, створеному несатиричними засобами, суттєву роль відіграє сповнене драматизму відображення сили, розуму, можливостей, хай навіть згублених, духовного росту, то в сатиричному все це зостається, як правило, невластивим, чи, у крайньому разі, сплітається в останньому з властивостями, що знецінюють позитивні риси, здатні в образі несатиричним набути немаловажного значення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гессе Г. Избранное. Сборник. – М.: Радуга, 1984. – 592 с.
2. Мартович Л. Твори. – К.: Дніпро, 1976. – 426 с.

3. Погребенник Ф. Лесь Мартович: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1971. – 194 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Хоцянівська Ірина Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та культури України

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси: українська література та культура кінця XIX – початку XX століття.

УДК 82.09 – 17.07.01

МЕЖОВИЙ ЧАСОПРОСТІР ЯК НОСІЙ КОНФЛІКТУ

Антоніна ЦАРУК (Кіровоград)

У статті досліджується категорія часопростору як один із носіїв конфлікту та трансцендентності в повісті А. Мороза «Убивство, про яке ніхто не хотів знати». В огляді питання взаємозв'язків архетипів української ментальності з локусом ландшафту та ціннісним вибором персонажів у ситуації помежів'я наголошено традиційну роль межового простору у формуванні самоусвідомлення особистості.

Досліджується структура художнього простору, індекси якого слугують символами векторів вибору сенсу життя. Поетика вибору закована у стику земної та водної стихії. Жанрова форма детективу зумовила концентричність побудови сюжету. Місце подій акцентовано як ремінісценцію шабашу інстинктів. Провесінь схарактеризовано як межовий час не стільки змін у природі (від цвітіння пролісків до скресання криги), скільки духовних змін персонажів. Простежується символічно-метафоричний інструментарій характеротворення. Зауважено аксіологічне значення топонімів як один із критеріїв образотворення. Виокремлено домінуючі чинники самоусвідомлення – працю, кохання, смерть, самореалізацію.

Аналізуються джерела художньої енергії твору. Висвітлюються психологічні зміни головного героя, прикутого до місця скоєння злочину. Цитуються тонкі психологічні акценти стереотипу людини у стані афекту.

У статті висновується, що «вага і міра» власної відповідальності особистості за моральноціннісний вибір залежить не стільки від «голосу місця» проживання, скільки від емоційного зв'язку із довкіллям і усвідомленням себе його складовою. Межові ситуації активізують пошуки сенсу буття, стимулюють «вросання» персонажів у пам'ять роду і народу, що сакралізує межовий простір.

Ключові слова: межова ситуація, простір, час, довкілля, пошук сенсу, самоусвідомлення, моральноціннісний вибір.

За художньою концепцією людини Анатолія Мороза, пізнати присутнє в особистості допомагають межові ситуації вибору, де природне довкілля виступає не тлом, а дійовою особою. Більше того, сам простір може продукувати межові ситуації. Невипадково прийняття рішення в стані помежів'я порівнюють зі стрибком із кручі, падінням у провалля.

Спостереження В. Топорова на перехресті художнього часопростору і структури тексту [9] акцентують взаємозв'язок духовних феноменів із певним ареалом існування, учений навіть запропонував «великі» тексти культури розглядати як «голос місця». За висновком О. Кульчицького, ментальність українців тісно пов'язана з простором проживання [4]. Є. Маланюк пояснював споглядальну терплячість до «воріженьків» рівнинною поверхнею придніпровського гранітного щита [5, с. 55, 79, 83, 89]. Натомість героїчний козацький архетип виявився на ландшафтних складних територіях: на порогах Дніпра, Південного Бугу, над Тясмином, у Карпатах. Свідченням цього є повісті «Захар Беркут» І. Франка [10] та «Довбуш» Г. Хоткевича [11], історичні романи «Кармелюк» М. Старицького [8] та «Чорний Ворон» В. Шкляра [16]. Семантика ландшафту набула символіки необхідності прийняття непростого вибору і в моделюванні ситуацій з архетипами споглядального характеру [3; 12; 13; 14; 15]. Тож стик земної та водної стихій

у художньому творі наснажений очікуванням конфлікту і є носієм трансцендентності.

Образ урвища-печери, прозваного в народі «челюстями», є своєрідною зав'язкою повісті А. Мороза «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» (1997). Назва слугує «жанровим очікуванням», провокує прогнозувати розгортання детективного сюжету. Образ урвища приваблює й легендою про нібито заховане золото Івана Мазепи. Опанування автором нового для себе жанру, де незвичайне, фантастичне стає трагічним в умовах трагічного світу, – це спроба актуалізувати проблему пошуку людиною сенсу життя в новій формі.

Українське суспільство кінця XX століття переживало фазу «дикого капіталізму»: прокотилася чергова хвиля відчуження людини-трудівника від засобів виробництва; економічні відносини тримались на бартері й особистих зв'язках; кого – виживання, а кого – нажива штовхали на бездумне, а то й варварське ставлення до природних багатств. Криза духовності набула незворотного характеру, що відбилося на знеціненні самого життя. Іншими словами, людське в людині мало пройти екзистенцію помежів'я.

«Челюсті застогнали вдосвіта» [7, с. 46] – і почався відлік художнього часу. В експозиції заковано владу межового простору над людиною: хоча Дикий стоїть на твердому бетоні власного подвір'я, та він увесь перетворився на

слух. Від художнього простору віє холодом не лише початку березня – холод перетворюється в потойбічний, бо земля «западається», всі чуття прикуті до темені «чорної безодні», «непролазних чагарів», «крутизни кручі» й «глибокої трясовини» перед печерою – у всьому вгадується магнетизм пастки для людини, що зважається на відчайдушний крок. Прийомом навіювання створюється динаміка містифікації: «... з року в рік там глибшала трясовина, стрімкішали кручі провалля й усе заростало непролазним терном» [7, с. 46].

Помежів'я часу – провесінь – охоплює кілька днів від цвітіння пролісків до скресання криги і зв'язує міцним вузлом долі вбивці та жертв. Із ретроспекцій дитинства персонажів створюється складна сув'язь часу проминального і вічного.

Горизонтальна структура простору розроблена як трикутник, індексами якого є, з одного боку, куполи київських храмів, челюсті з легендарним скарбом – з іншого, на суходолі вимальовується обнесене муром обійстя Дикого й кривулясте віяло стежок до сільської самогонниці, а в центрі – лиса галявина серед чагарів. Ареал цілепокладання Дикого поступово обростає уточненнями й деталями боротьби з обставинами. Його виживання вступає в залежність від ще одного вектора – заглиблення. У води, які годують і збагачують Дикого, у їхню пам'ять. Автор художньо обіграв здатність води до збереження інформаційних полів, тому Дніпрові води – дотик до історичної ріки пам'яті про батька Дикого, втопленого в Амурі, криниця – свідок розправи над молоддю в часи громадянської війни, а непреступні челюсті стають вартовими Мазеїного скарбу.

Фабула означена двома сюжетними лініями – Артема та Василя Личака, прозваного Диким. Вихідний день поєднав Артема на березі Дніпра з малознайомою молоддю. Дикий належить до старшого покоління і в силу обставин опинився «на дні». У спалахах його свідомості оприявлена зовнішня кульмінація. Лиса галява сугерує ремінісценцію містичного характеру – Лисої гори і шабашу інстинктів.

Дикий слугує своєрідним барометром занепаду традиційної духовності українського села. Розташоване неподалік межового простору челюстів, село лишається байдужим до конфліктів, що не важко спрогнозувати з промовистої назви – Стоки. Обійстя Дикого – символічна метафора замкнутості на собі, уречевлене бажання відгородитися. Джерело конфлікту із соціумом слід шукати в накопиченні претензій нереалізованої особистості до тоталітарної системи та індиферентної громади. Таврування батька як ворога народу викликало трагічні деформації в долі дитини. Позбавлений батьківського піклування, хлопчик заचाїв

неприязнь до всього світу, що згодом вилилось у викривлене відстоювання власності, аж до оскраженілого вбивства тих, хто нібито витрусив рибальську сіть. Вбачаючи потенцію ворожості в кожному, Дикий виробив власну тактику боротьби зі злом, маневруючи між втечею і помстою як варіаціями реагування на жорстокість світу, в якому відсутня сакральна саморегуляція.

Душа Дикого нагадує розчахнуте блискавицею дерево: з одного боку, його «дикість» – це здатність відчувати світ і людей, «ніби сам кимось із них стає» [7, с. 47]. Йому болить трагічне минуле родини, села, народу. Болить економічний безлад на електростанції, де працює син, на цегельні, де працював сам. Дивує, скільки переводиться сировини, марнується часу, праці, «всіхніх» грошей на виробництво... браку. Іншість перетворила його в «зайву людину», самотню й неприкаяну, чия поведінка – виклик стереотипам. За іронічне ставлення до життя зажив слави «поперечного». Варто зауважити, що людиною «поперечною» долі професор В. Топоров називав персонажа «прометеївського» типу, чия іманентна особливість полягає в самостійному розв'язанні проблем. Це ототожнює його з «фаустівською» людиною, яка, втративши віру у вищий сенс життя, активно шукає порятунку на заборонених шляхах [9, с. 139].

«Поперечність» Дикого – складна сув'язь причин і наслідків у контексті часу. Друге його ество будила горілка – і тоді прагнув помсти і крові. Усиновителі виховували покаранням – звідси хитрування, щоб вижити й навіть отримувати насолоду від помсти кривдникам. У підлітковому віці зробив відкриття безкарності вбивці Очеретного. Приголомшила пролита людська кров. Виніс упевненість: справедливості у світі нема, бо засуджено іншого. Страх мав лише один – перед голосом челюстів, що будили розмисли «про якусь несправедливість у природі й у світі», що думка його від батька й діда «так і зостанеться недодуманою» [7, с. 52]. На цій приглушеній тональності в повість входить тема самоідентифікації.

Якщо суспільство дало Дикому уроки жорстокості, несправедливості й безкарності, то світ природи наділив здатністю співчуття (рятування ласицею своїх дітей від повені) й розумінням промовистих знаків природи. Виживши в юності після відвідин челюстів, він виніс із пригоди надчутливість звіра.

Заскочений бурєю під час риболовлі, шквалом звуків, схожих на створені людьми на землі, Дикий висновує, що дії людини громадається світом до певної межі, а потім повертаються, підсилені устократ. Гіперболізований світ застерігає героя бумерангом відповідальності: «Там чехоня йде насипом, опускається під ногами земля, падає з неба каміння» [7, с. 70]. Сільська

буденність промовляє безсенсовістю буття, та Дикий не замислюється, чи несуть йому щастя матеріальні цінності: новий будинок, господарство, фортуність у рибальстві. Чуття світу приходило до нього зі звуками води і сіткою, яка усвідомлювалася «мірою й вагою» життя. Саме перебираючи її, спутану, думав про себе як свідка чужого злочину: «...він убив їх за те, що вони зазіхнули й грубо порушили його міру заради своєї» [7, с. 54]. Дикий не усвідомлює, що помста не бореться зі злом, а множить його.

Стримана тональність роздумів Дикого місцями протокольно скупа. Поштовхом для внутрішньої боротьби в душі злочинця стає контраргумент Василенка: ті п'ятеро приїхали не човном. А отже, його сітку не трусили. Психологічна правда опису боротьби в душі Дикого (немов сплеснулися дві хвили) – у скрупульозному виборі вербального інструментарію: «Від Василенкових слів Дикий зупинився, зажмурився від світу. Потім, стоячи, рвонувся кудись бігти, тікати й став кричати з таким шаленством, що мав обігнати час, забігти наперед усього, що сталося, і спинити його, відвернути, спрямувати в інший бік. На цей несистемний біг і крик ураз вичерпалася Дикого сила» (курсив – мій. – А. Ц.) [7, с. 79]. Драматична напруга відчаю і приголомшення фатальністю виливається в лавину однокореневих та синонімічних дієслів.

Роздвоєння особистості, віддалення Дикого-власника від Дикого-громадянина охоплює різні рівні свідомого й підсвідомого. Розв'язкою внутрішнього конфлікту стає вирок самому собі. Мотив злочину і покарання зумовив концентричність побудови сюжету. Дикий реально й подумки повертається на місце скоєння злочину – і locus перетворюється в сигнітивний простір випробування душі осмисленням переживанням подій і носієм трансцендентної семіотики. Самозвинувачення і самовикриття – оксиморонна конструкція високих енергій у людинознавстві.

У філософському відступі пропонується інтерпретація «Останнього дня Помпеї» як вияв закладеної в людині вдатності до вчинку в межових обставинах: кожен «віїжджає по своїй колії» [7, с. 57], вибирає властивий саме йому тип поведінки. Життя столичного студента Артема вперше наповнилось ясною доцільністю – подолати свою «одірваність» од чогось великого. Романтичний стан першої закоханості психологічно тонко передано як еманацию любові до всього живого і створеного натхненною працею. Юнак волів би стати розчином споруди чи штрихом орнаменту, гілкою дуба чи ногою пісні жайвора – так лунає в ньому гармонія щастя, якій контрастує всезнання наратора: Артем не матиме часу усвідомити, «яку ж ціну платять люди за кожний – на щілину піднятих вій – промінчик

істини!» [7, с. 60]. Уява малює зустріч з оспіваною в поезії дівчиною чистої вроди, натомість доля зводить із Сонькою – дівчиною для всіх, від якої «гостро запахло весняним зачаттям, яке буває лиш раз у житті» [7, с. 66]. Перша близькість реалізувала жагу розчинення власного «я» в іншій людині, бодай на мить позбавила Артема від внутрішнього конфлікту невідповідності життя ідеалові.

Невласне пряме мовлення Артема вирізняється наївністю «тепличної» дитини, якій чужий життєвий досвід і критичне ставлення до оточення, якщо не зважати на типовий максималізм у стосунках батьки/діти. Юнак не знає, що протиставити драмі нереалізованості батьків, котрі відійшли від ідеалів шістдесятництва. Він у пошуку сенсу й істин, відмінних від запропонованих системою, тому його вчинки різновекторні: це виклик (носив заборонену літературу), невваженість (пізнати щось із дівчиною, з якою заледве знайомий) і стереотипність поводження (на пікнік – з горілкою). Стереотипові виховання «однакових» і «потрібних» протиставлено ідею пробудження національної ідентичності: «у ньому (Артемові. – А. Ц.) самочинно й тривожно прокидалася пам'ять свого народу» [7, с. 59]. Таким чином обидві сюжетні лінії по-своєму несуть ідею самототожності: Артемова – у романтичному ключі заперечення світу як недосконалого і неправильного, Дикого – в модерному.

Мотив світла (голубе світло пролісків) пов'язаний із образами Артема і Степана (образом останнього прозаїк вступає в діалог із собою – роман «Сподіваної жду» (1990), – пропонуючи новий варіант вживання сільського хлопця в урбаністичне середовище). Степан еволюціонує до майстра справи, котрий знав «джерело світла і сили» [7, с. 60]. Степанів світ – добротність роботи, доладність обійстя, навіть «споришева романтика» і назва села – Трипілля – працюють на його імідж. Гармонійний світ вивершується образом Ніни – Степанової нареченої. Її образ вмотивовано схематичний, оскільки компанію подано через Артемове сприйняття, та її кохання промовляє найкрасномовніше: кинувшись рятувати коханого, Ніна загинула на його грудях. Їхній світ у смерті набув ідеальної цілісності й відкрився Дикому як антитеза жінчиному зляганню з Василенком.

Єдиним із п'яти вбитих, хто мав децицю часу, аби усвідомити, що відбувається, був Вовка. Однак його сприйняття викривлене очікуванням «справжньої» пригоди, про яку він, гадалося, розповідатиме завтра зі сміхом. Нічого посутнього в межовій ситуації хлопець не вчинив, бо ступив на свою «колію» – втік якнайдалі з місця пригоди, аж на кригу, рятуючи власне життя. Останнім його вдивом була золота бочка з Мазепиною скарбу,

та завелика – не мав такого розмаху рук, щоб її вхопити. І знову жест, бодай уявний, промовляє про неспроможність персонажа наблизитись до ідеалу. Вовка – типовий представник шукачів розваг і задоволень, а не високого сенсу життя.

На новому витку концентричного сюжету відкриваються вже не суспільні, а особистісні проблеми «загубленості» Дикого – пошук причин зла у собі. Чи не він сам підказав дітям одну зі стратегій розв'язання конфлікту – втечу? Чи не мститься дружина за украдене щастя? Не раз Марфу було бито і гнано з хати. Мовчки корилася, навчилася втікати завчасно. Захисною жіничиною реакцією стали глузливо-зверхні інтонації з тим, хто перетворив її життя в безглуздий заробіток, будівництво «кріпості», де вона ж і буде бранкою. Очима Марфи бачимо Дикого, схожого на викинуту з рідної стихії рибу. І його «грабчасті» руки як домінують деталь міщанської психології гребти все до себе. Але останній оплот Дикого зламано: застукана з Василенком Марфа не знітилась, не виявила страху – і він заплакав. Чи не вперше людський вияв почуттів перемиг у Дикому жадання помсти. Опис страждань скупий і психологічно вивершений: «Притис долоні до обличчя і, зсугулений, пішов у двір, до хати. Правицею закривав рота. Щось з-під неї кавкало чи гавкало по-собачому» [7, с. 87].

Ще триває життя за інерцією, та в Дикому йде інша робота – переосмислення цінностей. Внутрішня напруга досягла критичної межі, власне життя втратило будь-який сенс, а «смерть стала бачитись йому не карою, а мовби звільненням і рятунком» [7, с. 87]. Активізація інфернальних тенденцій у спустошеному світі породжує гостру потребу сакрального знання про себе. Дикий прагнув пояснення природи власних учинків. Затягування розслідування він розцінює як прояв тотальної звички «ухилилися від роботи» і безвідповідальності, доведеної до абсурду: урвалося п'ять ниток роду, а міліція зволікає до скресання криги – природного нищення доказів. Розвінчання вбивцею бездіяльності правоохоронних органів – це вирок аморальній байдужості, яка вбиває в Дикому порив зізнатися у скоєному. Психологічно прикутий до місця трагедії, він укотре «вживається» у своїх жертв, чим створюється ефект стереоскопічного бачення подій, вихоплення камерою-прожектором того, чого Дикий бачити і чути не міг.

Рибальська сіть уявляється Дикому алегорією світової несправедливості й приреченості на поразку. Абстрактні поняття опредметнюються, набуваючи символічності й багатоголосся: від крику Степана і Ніни Дикому здалося, що «ці двоє накидали, ловили його в *густий невід крику*» [7, с. 95]. Коли ж ударив по вогнищу, ще одна «*сіть, уже вогненно-гострими гаками* накривала Дикого з головою, він став *одбиватися від неї*,

розмахуючи кругом себе веслом, аж поки не почув, що немає вже біля нього ані руху ніякого, ні крику, ні подиху живого, лиш бухає в його власних скронях і харчить у власних грудях» [7, с. 95]. Зруйнована гармонія чинить опір: світ ловить Дикого кушем терну, голубе світло пролісків «ловило його в невід» [7, с. 95], відкриваючи «всі пори на тілі й на душі» [7, с. 71] і стаючи свідками його злочину.

Совість озвалася в Дикому рідним довіллям: «Ніхто вже не говорив про вбивство, та кожна хата в селі, а може, навіть кожне дерево, куц і билина при стежці про нього знали й не хотіли забувати» [7, с. 99]. Трансцендентно просвітлений, Дикий знайде критерій розгадки справжньої провини. Відкритий виклик – піти в центр села базарного дня з рудим від засохлої крові веслом – стає кульмінацією відносин Дикого і системи. Страшний його сардонічний сміх над цинічним висновком комісії, що всі п'ятеро *померли від переохолодження*, як і бажання поставити сіті посеред дня, на очах у всіх. Система перемогла найабсурднішим способом, виявивши свою індиферентність як до загиблих, так і до непокараного вбивці, позбавивши Дикого останньої надії дізнатися щось посутнє про себе, знайти одиницю вимірювання сенсу життя.

Болісне наближення Дикого до міри людяності не усвідомлене. Внутрішній такт письменника дозволив досягнути висоти звучання трагедійного тону «загубленої людини», увиразнити мотив моральної відповідальності перед найвищим суддею – власним сумлінням. За авторською нібито відстороненістю в оцінюванні вчинків героїв – глибоко гуманістичне «вживання» у психовідчуття особи, яка скоїла злочин, і пошук причин, які фальшували загальнолюдські цінності у його свідомості. Поліконфліктність Дикого – це місіонерство шукача справедливості й жертви системи. Хронічне пригнічування необхідних для людини почуттів любові й задоволення від причетності до спільної справи запустило руйнівний механізм контрзаходів героя – ненависть до соціуму і жадання помсти. Це своєрідне «сплачування боргів» владі – за сирітство, близьким – за спізнану колись нелюбов, односельцям – за байдужість, начальству – за зверхність, колегам – за приспане сумління. Бог віддалився від його світу. Екзистенція самотності призвела до хибних висновків щодо можливості коригування світобудови самосудом. Тож молодь на галеві стає жертвою афекту жертви системи.

Трансцендентно наснажений останній для Дикого захід сонця: «Його червоний круг на мить розділився на четверо хрестом», синхронно з ним відколоса й попливла кривава пляма на крижині, й Дикому здалося, «ніби в ньому самому щось від чогось відділяється» [7, с. 81]. Характерні повтори працюють над творенням в'язкої матерії

підсвідомого. Природа стимулює визрівання рішення і стає свідком вироку героя собі. Дикому здається, що в челюстях живе дух пізнання сенсу за межами особистого «я». Золото Мазепиною скарбу втрачає для нього матеріальну знаковість, як втратили вагу і зміст гроші, не наблизивши до щастя, зате ревальвують загальнолюдські цінності, передовсім свобода вибору.

Органічність порозуміння героїв А. Мороза з природою дає право виокремити ліричний аспект таланту письменника, його сміливі експерименти з формою поєднують модерне світовідчуття з поетикою абсурду. Межовий часопростір несе екзистенційне навантаження, набуваючи трансцендентної сакральності. Хоча образом члустів повість обрамлюється в емоційно змертвілі тони, однак цей раціоналістичний принцип композиції не створює враження штучності, оскільки твір наповнений інтонаціями роздумів людини зі скаліченою психікою. Найбільш адекватною формою вираження суті трансцендентного є символи [1] світла (голубого світла пролісків, еманції зачаття, передачі світла залогоми, світла над Дніпровим плесом). Пошук героями відповідей на питання свого життя, намагання осягнути істину з царини помежів'я сприяє сакралізації простору. Поєднання сексуальності із владною незбагненністю смерті створює потужні енергії тексту, які й стають рушіями форми.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бернадская Юлия Сергеевна. Трансцендентное и его поэтическая интерпретация / Автореф. дисс. канд. филос. наук ...09.00.01. 146 с. // Электронный ресурс. Режим доступа: www.disscat.com/content/transsendentnoe-i-ego-poeticheskaya-interpretaciya/
2. Ільницький Микола. Енергія слова. Літературно-критичні статті / Микола Миколайович Ільницький. – К.: «Рад. письменник», 1978. – 241 с.

3. Коцюбинський Михайло. Тіні забутих предків // Михайло Михайлович Коцюбинський. – Харків: «Фоліо», 2009. – 350 с. – (Серія «Українська класика»).
4. Кульчицький Олександр. Світовідчуття українця // Українська душа. – К.: «Фенікс», 1992. – С. 48–65.
5. Маланюк Євген. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Серія «Ad Fontes – До джерел» // Євген Филимонович Маланюк. – Львів: Світ, 2005. – 496 с. + іл.
6. Марко В. П. У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис) // Василь Петрович Марко. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с. (Бесіди про художню літературу).
7. Мороз Анатолій. Убивство, про яке ніхто не хотів знати // Вітчизна. – 1997. – №7–8. – С. 46–102.
8. Старицький Михайло. Кармелюк: Історичний роман // Михайло Михайлович Старицький. – К.: Дніпро. – 1965. – 708 с.
9. Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. Часть 1 // Владимир Николаевич Топоров. – М.: «РАДИКС», 1993. – 208 с.
10. Франко І. Захар Беркут // Іван Франко. Передм. А. М. Ліщинської. – К.: Школа, 2009. – 224 с. іл. – (Бібл. шкільної класики).
11. Хоткевич Гнат. Довбуш: Повість // Гнат Михайлович Хоткевич (Л. Г. Якутовича). – К.: Дніпро, 1895. – 467 с.
12. Чендей Іван. Казка білого інею // Іван Михайлович Чендей. – Ужгород: «Карпати», 1979. – 200 с.
13. Шевчук Валерій. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання // Валерій Олександрович Шевчук / Передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.
14. Шевчук Валерій. Око Прізви: Роман // Валерій Олександрович Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1996. – 197 с.
15. Шкляр Василь. Ключ // Василь Шкляр. – Харків: Книжковий клуб, 2006. – 238 с.
16. Шкляр Василь. Чорний Ворон: Роман // В. Шкляр. – К.: «Ярослав Вал», 2009. – 356 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Царук Антоніна Петрівна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, викладач кафедри суспільних наук та документознавства Кіровоградського національного технічного університету, член Національної спілки письменників України.

Наукові інтереси: поетика твору.

УДК 821.161.2 – 1.09

ПОЕТИЧНО ЗАКОДОВАНИЙ ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДОСВІД МИТЦЯ В ТРИПТИХУ «ДОЛЯ. МУЗА. СЛАВА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Олександра ЦЕПА (Кіровоград)

У статті йдеться про основні аспекти шевченкознавчих досліджень стосовно триптиху «Доля. Муза. Слава». Висвітлено особливості літературознавчого осмислення лейтмотиву митця в межах художнього світу Кобзаря.

З'ясовано, що авторське самоображення презентоване посталями «сіроми», зосередженого на своїй життєвій незреалізованості, та «Я-митця», що переймається виключно творчою самореалізацією.

Обґрунтовано самооцінку автора з позиції статусу в суспільстві, творчої зреалізованості, повноти божого життя.

Дійшли висновку, що поетично закодовані авторські самоочікування передають сподівання досягати певного життєвого і творчого успіху, настирливе прагнення бути володарем вічного натхнення, впливати на духовну ауру суспільства.

У результаті розкодування, систематизації та узагальнення індивідуального досвіду автора в триптиху «Доля. Муза. Слава» було увиразнено мотив митця і мистецтва в поетичній спадщині Шевченка останніх років творчості, а також висвітлено окремі штрихи презентованого в ній образу автора.

Ключові слова: митець і мистецтво, системний підхід, концепція інтегрованого підходу, образ автора, доля, слава, муза, самоображення, самооцінка, самоочікування.

Осмилення теми митця і мистецтва у філософському й загальнокультурному аспектах та екзистенційні рефлексії стосовно власної життєтворчої місії є пріоритетними в спадщині Тараса Шевченка. У триптиху «Доля. Муза. Слава» (1858) найвиразніше сконденсовані такі авторські медитаційні уявлення.

Шевченкознавча наука має у своєму арсеналі окремі дослідницькі спроби часткового й цілісного аналізу/інтерпретації триптиху «Доля. Муза. Слава» (Л. Новиченко [10], В. Терещенко [12], Н. Ісаєва [5], Н. Білоус [1], М. Наєнко [8]), чимало прикладів осмилення специфіки функціонування в межах художнього світу Кобзаря постаті митця та пов'язаних із нею ключових буттєвих проблем, що зустрічаються під час: окреслення так званого «інтонаційного образу автора» (М. Коцюбинська) [7, с. 169]; з'ясування особливостей індивідуального екзистенційного досвіду, своєрідності міфологеми долі (Є. Нахлік) [9, с. 459–476]; визначення та обґрунтування «міри... інтенсивності й характеру композитивних асоціацій» («ідеотворчих лексем» «доля», «слава», «муза», «правда», «воля», «Україна» та інші (І. Дзюба) [3, с. 614–663]; висвітлення антропоцентрично-етичної, екзистенційної системи координат духовного світу (В. Пахаренко) [11] тощо.

Наразі очевидно, по-перше, є потреба належного узагальнення та систематизації розпорошених зусиль дослідників і стосовно змістово-формальних аспектів триптиху «Доля. Муза. Слава», і щодо художнього функціонування в Шевченковій творчості загалом лейтмотивів, пов'язаних з образами «долі», «музи», «слави», «слова» та ін. По-друге, актуалізується необхідність залучити до згаданих аспектів творчості Кобзаря таку концепцію чи методологію, що репрезентувала б на основі відповідного шевченкознавчого досвіду системний підхід до теми митця і мистецтва в окремому тексті та у всій спадщині загалом. Саме тому вважаємо за необхідне застосувати до триптиху «Доля. Муза. Слава» (1858) розроблену й апробовану нами на текстах Шевченка 1837–1847 років концепцію комплексного аналізу образу автора, що передбачає дослідження за допомогою лінгвістичного, літературознавчого, психологічного інструментарію художньо вираженої авторської індивідуальної картини світу: бачення, осмилення, ставлення до довколишнього та до власного «я» в ньому (взаємозумовлених образів зовнішнього та внутрішнього світів) (Див.: [13]). Метою цієї статті є обґрунтування в триптиху «Доля. Муза. Слава» відповідно до «Я-концепції» поетично вираженої системи самопрезентувань автора (самозображень, самооцінок, самоочікувань) як свідчень набутого й очікуваного життєвого досвіду. Такий підхід,

сподіваємось, не лише увиразнить мотив митця і мистецтва в поетичній спадщині Шевченка останніх років творчості, але й оприявить окремі штрихи закодованого в ній образу автора.

Зауважимо, що розроблена в психології так звана «Я-концепція» передбачає дослідження своєрідної системи самопрезентувань особистості: уявлень про себе, оцінок цих уявлень та різного роду очікувань стосовно себе (Див. детальніше: [13, с. 73–74]). Застосовуючи її до поетичних текстів, варто пам'ятати і про своєрідність художнього світу (підпорядкованого виключно естетичним законам), і про унікальність як емпіричної, так і поетично закодованої авторської особистості (наразі й так зване «людське Я», і «творче Я» потребує належного науково-психологічного обґрунтування (Див.: [6])).

Яким же є авторське самозображення в триптиху «Доля. Муза. Слава»?

Поезія «Доля» презентує вікову самохарактеристику митця та пов'язану з нею почуттєву палітру. Образами «маленького» школяра та дорослого «сіроми» [14, с. 556] передано життєвий досвід, що приніс, на перший погляд, лише глибоке розчарування через незреалізованість. За словами Є. Нахліка, Шевченкові властиве «напрочуд ліричне відчуття власної долі: вона в нього – не пушкінська фатальна судьба, відчужена й безжальна, від якої хочеться тікати світ за очі, а щось неймовірно інтимне, родинне і примхливе» [9, с. 469]. Можливо, саме тому виражені в уявному діалозі з долею депресивні відчуття є миттєвими: прикре невдоволення («Які з нас люде?» [14, с. 556]) раптово змінюється удаваною байдужістю («Та дарма!» [14, с. 556]), котра згодом витісняється твердженням про чіткий життєвий орієнтир («Ходімо далі, далі слава, / А слава – заповідь моя» [14, с. 556]). Ці рядки дають змогу говорити про заявлену в «Долі» авторську активну життєву позицію, сконцентровану насамперед на творчій самореалізації. Саме тому вже в наступних поезіях триптиху самозображення реалізується головним чином через так званий образ «Я-митець», своєрідно заявлений Шевченком ще в ранній період.

У «Музі», наприклад, маємо екзистенційні роздуми такого «Я» щодо свого творчого покликання, власної місії від народження і до смерті. Постать «Я-митець» стає зримішою в процесі розкодування окремих символічних образів і деталей, що мають місце в уявному діалозі автора з «сестрою Феба молодою»:

Мене ти в пелену взяла
І геть у поле однесла.
І на могилі серед поля,
Як тую волю на роздоллі
Туманом сивим сповила... [14, с. 556]

За тлумачним словником, поле – «безліса, придатна для посівів рівнина; засіяна або приготована для посіву ділянка землі» [4, с. 345]. У вищенаведеному поетичному контексті лексему «поле», очевидно, можна розуміти як символічне втілення автором власного призначення на землі – творити-сіяти. Образ-деталь «могила» увиразнює трансцендентну причетність автора до славних і безславних сторінок минулого. За словами О. Бороня, «сакральним центром простору України є могили, що успадковують топоси у певну ієрархію, в якій могила наділена найбільшою святістю» [2, с. 67]. Акцент на тому, що муза саме «... на могилі серед поля... / І колихала, і співала, / І чари діяла...» [14, с. 556], засвідчує ще й природжену високу напругу та значний обсяг історичної пам'яті митця. Через символічну деталь «сивий туман» життєвий шлях художнього «Я» постає як такий, що сповнений непевності, непередбачуваності, постійного ризику.

У поезії «Муза» ключовими в авторському самозображенні є відчуття душевного піднесення, щира вдячність та трепетне поклоніння своїй дбайливій помічниці. Така настроєвість ліричного твору підтримується головним чином відповідними образними звертаннями-порівняннями та епітетами: «О чарівниченько моя!», «Як квіточка в полі!», «Чистою, святою / Пташечкою вилетіла... / Ти, золотокрила...», «...зоренько моя, / Моя порадонько святая! / Моя ти доле молодая!», «...моя святая! / Моя ти мамо» [14, с. 556–557] та ін. У вираженому ставленні до музи очевидно є емоційність, вразливість митця, його душевність, екзистенційна готовність до духовного самовдосконалення – постійної праці над собою заради високих істин («Вночі, / І вдень, і ввечері, і рано / Витай зо мною і учи, / Учи неложними устами / Сказати правду. / Поможи / Молитву діяти до краю» [14, с. 557]).

У ставленні до продажно́ї слави, що належить «сильним світу сього», «Я-митець» виявляє певне роздратування і навіть агресивність: «А ти, задрипанко, шинкарко, / Перекупко п'яна! / Де ти в ката забарилась / З своїми лучами? / У Версалі над злодієм / Набор розпустила? / Чи з ким мизкаєшся / З нудьги та з похмілля», «... з п'яними кесарями / По шинках хилялась, / А надто з тим Миколою / У Севастополі...» [14, с. 557–558]. На думку Івана Дзюби, «за гіркою зверхністю Шевченкового тону щодо такої слави... стоять кривди його власної долі та долі його народу» [3, с. 636]. У проханні «пригорнутись» під «крилом» слави не лише з'являються нотки ніжності, але й палко утверджується таке природне прагнення митця до зворотного зв'язку з читачем (пригадаймо хоча б заявлене ще в поезії «Думи мої...» 1839 року: «Одну сльозу з очей карих – / І пан над панами!» [14, с. 96]), до певного

пошанування як індикатора творчої повноцінності: «Горнись лишень ти до мене, / Та витнемо з лиха, / Гарнесенько обіймемось / Та любо та тихо / Пожартуєм, чмокнемося / Та й поберемося, / Моя крале мальована. / Бо я таки й досі / За тобою чимчикую... / Дай на себе подивитись, / Дай і пригорнутись...» [14, с. 557–558]. Висвітлена гама почуттів оприявлює «неоднозначне», «навіть болісно суперечливе» (І. Дзюба) [3, с. 636] ставлення Шевченка до власної слави.

Цікаво з'ясувати своєрідність самооцінок автора в межах художньо закодованого індивідуального досвіду митця.

У поезії «Доля» постать «сіроми», котрого доля «взяла ... маленького, за руку / І в школу хлопця одвела / До п'яного дяка в науку» [14, с. 556], доповнює новими нюансами започаткований Шевченком ще в ранній творчості фольклорно-романтичний образ «Я-убогий сирота-невільник на чужині» [13, с. 214]. Якщо в ряді поетичних текстів до заслання митець, оцінюючи свій статус у суспільстві, увиразнює маргінальність «Я» як чужинця, сироти, невільника, бідняка (Див.: [13, с. 214–221]), то в щойно згаданій поезії 1858 року через лексему «сірома» акцентує насамперед на «нешасній людині, яка викликає співчуття» [15, с. 542]. У реципієнта таке ставлення дійсно виникає. З одного боку, його забезпечує зізнання «сіроми» у власній нелукавості, тобто нездатності на нещирість, брехню, злі, підступні наміри («Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою» [14, с. 556]), а з іншого – художньо втілені емоції прикрого розчарування, депресивного смутку ліричного «Я» через незреалізованість власної життєвої місії (« – Учися, серденько, колись / З нас будуть люде, – ти сказала. / А я й послухав, і учивсь, / І вивчився. А ти збрехала. / Які з нас люде?» [14, с. 556]).

У «Музі» автор оцінює себе насамперед із позиції творчої зреалізованості. Митець, над яким постійно «горить» Муза «своєю Божою красою» [14, с. 557], увиразнює власну здатність максимально використовувати потенціал слова заради істини («неложними устами / Сказати правду... / Молитву діяти до краю» [14, с. 557]). Водночас акцентується на неспроможності художнього «Я» як творчої людини адекватно оцінити всі ймовірні життєві ризики, бути меркантильно зорієнтованим («пречистая, святая... / Туманом сивим сповила» [14, с. 556]).

У «Славі» художній автор оцінює повноту власного творчого життя. «Я» знаходиться в стані болісного очікування визнання. Митець «чимчикує» за славою, тобто дрібно, невпевнено пересувається. Пора твердої, упевненої ходи ще не настала.

Насамкінець висвітливо особливості художньо виражених у триптиху очікувань автора

стосовно себе та власної творчості. Поезія «Доля» презентує сподівання «сіроми» досягти гідного статусу в суспільстві, певного життєвого і творчого успіху. У зверненні до музи прочитується своєрідне молитовне прохання – бути володарем вічного натхнення, що є запорукою максимального самовичерпання у творенні істини: «Моя ти доле молодая! / Не покидай мене. Вночі, / І вдень, і ввечері, і рано / Витай зо мною і учи, / Учи неложними устами / Сказати правду. Поможи / Молитву діяти до краю» [14, с. 557]. Автор сподівається бути творчо активним аж до смерті, зайняти непересічне місце в царині мистецтва слова («А як умру, моя святая! / Моя ти мамо! Положи / Свого ти сина в домовину / І хочь єдиную сльозину / В очах безсмертних покажи» [14, с. 557]). Саме тому таким настирливим і непохитним є його очікування ще за життя отримати прихильність і покровительство слави. Митець палко прагне впливати на духовну ауру суспільства. Він має потребу бути «донором» істинного живого слова. «Молитва» творця приносить йому живильну енергію, якщо він ділитиметься з іншими всім тим, чим багате його єство. Іван Дзюба наголошував, що в такому взаємозв'язку мотивів «СЛАВИ», «МУЗИ», «праведного», «животворящого», «нового» «СЛОВА» лексема «слава» сприймається «в мистецькому аспекті – як синонім надзвичайного покликання і надзвичайної долі поета, мистця» [3, с. 636]. Висловлені в триптиху самоочікування, отже, передають авторське усвідомлення призначення митця та передумов повноти і гармонійності творчого буття.

Таким чином, за допомогою концепції інтегрованого підходу до образу автора нами було проаналізовано специфіку поетично закоданого індивідуального досвіду митця в триптиху «Доля. Муза. Слава» Тараса Шевченка.

На нашу думку, авторське самозображення презентоване постатями «сіроми», зосередженого на своїй життєвій незреалізованості («Доля»), та «Я-митця», що переймається виключно творчою самореалізацією («Муза», «Слава»). Психічний стан згаданих образів (глибоке розчарування і роздратування, удавана байдужість, оптимістичні передчуття тощо) засвідчує емоційність, вразливість автора, його душевність, унікальну екзистенційну готовність до самовдосконалення.

З'ясовано, що в триптиху «Доля. Муза. Слава» автор оцінює себе з позиції статусу в суспільстві («сірома»), творчої зреалізованості (висота мистецької наснаги, немеркантильність), повноти богемного життя

(невпевнена хода через очікування визнання). У той же час поетично закодані авторські самоочікування передають сподівання досягти певного життєвого і творчого успіху («Доля»), настирливе прагнення бути володарем вічного натхнення, впливати на духовну ауру суспільства («Муза») тощо.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білоус Н. Триптих Т. Г. Шевченка «Доля», «Муза», «Слава» в шкільному прочитанні [Електронний ресурс] / Н. Білоус // Волинь – Житомирщина. – 2010. – № 21. – С. 267–272. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vg_2010_21_37.pdf
2. Боронь О. Феномен позитиву просторового образу – символ могили у поезії Шевченка / О. Боронь // Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю): Монографія / [Задорожна Л. М., Вільна Я. В., Боронь О. та ін.]. – К.: ТОВ «Альтерпрес», 2002. – С. 63–80.
3. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. М. Дзюба. – 2-ге вид., допрац. – К.: Вид. дім «Кисво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
4. Івченко А. О. Тлумачний словник української мови / А. О. Івченко. – Харків: Фоліо, 2005. – 540 с. – (Б-ка державної мови).
5. Ісаєва Н. Триптих Т. Шевченка «Доля», «Муза», «Слава» в китайських перекладах: проблема рецепції [Електронний ресурс] / Н. Ісаєва // Шевченкознавчі студії. – 2008. – Вип. 10. – С. 221–228. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Shs_2008_10_37.pdf
6. Кон І. С. Открытие «Я» / И. С. Кон. – М.: Политиздат, 1978. – 367 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
7. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка: Літературно-критичний нарис / Михайлина Коцюбинська. – К.: Рад. письменник, 1990. – 272 с.
8. Насенко Михайло. Художня карма Шевченкового триптиху «Доля», «Муза», «Слава» / М. Насенко // Збірник праць Міжнародної (38-ї) наукової шевченківської конференції, 20–21 квітня 2011 року [Текст]: до 197-ї річниці з дня народження Т. Г. Шевченка та 150-ї річниці його перепоховання в Україні / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Черкаський нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Бердянський держ. пед. ун-т, Міжнар. асоц. українців, Український Вільний Університет (Мюнхен), Наук. т-во ім. Т. Шевченка; [відп. ред. В. Т. Поліщук]. – Черкаси, 2011. – С. 358–361.
9. Нахлік Є. Доля – LOS – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік. – Львів, 2003. – 569 с. – (Серія «Літературознавчі студії»; Вип. 8).
10. Новиченко Леонід. Дві епохи в ліриці Шевченка («Думи мої, думи мої...» і триптих «Доля. Муза. Слава») // Літературна панорама. 1990. – К., 1990. – С. 238–248.
11. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.
12. Терещенко В. Г. Філософські мотиви у триптиху «Доля», «Муза», «Слава» і медитації «Не нарікаю я на бога...» Т. Г. Шевченка: збірник / В. Г. Терещенко // Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових праць / М-во освіти і науки України, Криворізький держ. пед. ун-т. – Кривий Ріг: Б. в., 2005. – Вип. 6. – С. 265–272.
13. Цєпа О. Образ автора в поезіях Тараса Шевченка до заслання: монографія / О. Цєпа. – Кіровоград: ПП «Центр оперативної поліграфії «Авангард», 2014. – 260 с.
14. Шевченко Т. Г. Кобзар. Повна ілюстрована збірка [Текст] / Т. Г. Шевченко. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 720 с.
15. Яковлева А. М., Афонська Т. М. Сучасний тлумачний словник української мови / А. М. Яковлева, Т. М. Афонська. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 672 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цєпа Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблема образу автора у філології загалом та в шевченкознавстві зокрема.

УДК 821.161.2 – 32.09

**ХАРАКТЕРОТВОРЧА ФУНКЦІЯ ПОРТРЕТНИХ ДЕТАЛЕЙ
У НОВЕЛІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА «ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ»**

Ірина ШАРА (Кіровоград)

Художня технологія словесного портретування Григора Тютюнника ввібрала в себе найвищі досягнення мистецтва слова з художнього відображення зовнішності людини. Саме тому вивчення принципів портретування, що вироблені письменником, є актуальним завданням науки про літературу. Про засоби портретування Гр. Тютюнника треба говорити як про систему реальну, функціонуючу, таку, що вже дала значний художній результат. Але, водночас, треба розуміти, що вона глибоко завуальована, і через те розгадка її секретів потребує спеціальних методичних підходів. У статті дослідження мистецтва портретування здійснюється методом «повільного прочитання» трьох фрагментів оповідання Гр. Тютюнника «Три зозулі з поклоном». Це дозволило простежити функціонування художніх деталей у створенні психологічних портретів персонажів. Письменник досягав художнього успіху в розкритті характерів з допомогою філігранно продуманих портретних деталей. Їх небагато, але кожна з них відзначається цільною інформативністю, декодування якої реципієнтом є процесом пізнання характеру персонажа.

Ключові слова: словесний портрет, художня деталь, Григiр Тютюнник, мистецтво живописання, принцип фокусування, метод повільного прочитання тексту.

Говорити про Григора Тютюнника як про майстра художньої деталі – це стверджувати загальновідомі речі. Але при цьому потрібно враховувати одну важливу істину: кожне видатне мистецтво, тобто мистецтво вищого художнього рівня, сповнене безліччю таємниць, котрі завжди притягують увагу дослідників – таке мистецтво є невичерпальним для них.

Високе мистецтво не може бути простим з позиції «техне», тобто засобів його творення. Про засоби портретування Григора Тютюнника треба говорити як про систему реальну, функціонуючу, таку що дала значний художній результат, але, водночас, треба розуміти, що вона глибоко завуальована і через те її секрети важко розгадуються. Можна з певністю сказати, що художня технологія словесного портретування письменника ввібрала в себе найвище досягнення сучасного мистецтва слова в художньому відображенні зовнішності людини. Саме тому вивчення його мистецтва портретування є актуальним завданням науки про літературу.

Один із способів відкрити добре замасковані секрети художності й тим самим збагатити наші знання про джерела естетичної енергії полягає в тому, щоб звузити об'єкт дослідження, тобто від екстенсивного аналізу дослідження перейти до інтенсивного. У нашому випадку це звернення полягає в зосередженні уваги на вивченні характеротворчої функції портретної деталі в оповіданні «Три зозулі з поклоном». Таке звуження об'єкту аналізу визначає не лише актуальність і мету дослідження, а й спосіб виявлення характеротворчої функції портретної деталі – вона полягає в застосуванні методу

повільного прочитання художнього тексту цього відомого твору Григора Тютюнника.

Художня деталь – засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова (художньо-інформативна) щільність, декодування якої породжує художню енергію, змістову наповненість, символічну зарядженість. «Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця» [6].

Сьогодні більшість наукових джерел майже однаково трактує поняття портрету, вказуючи, що він означає опис зовнішності персонажа. Портретні характеристики допомагають проникнути у психологію, душевну сутність героїв. За словником літературознавчих термінів це «зображення в літературному творі зовнішнього вигляду, пози, рухів, виразу обличчя людини, її одягу, взуття тощо» [5].

Портрети поділяють на скупі, повні й детальні. Вони дають можливість розкрити індивідуальність персонажа. Є портрети-описи (акцентується увага на зовнішності персонажа), портрети-враження (душевні якості персонажа розкриваються через опис вражень, які він викликає в інших героїв чи автора), портрети-порівняння з іншими портретами персонажів. Портрет може бути статичним (у ньому зосереджена увага на незмінних деталях) і динамічним (деталі зовнішності нагромаджуються протягом твору, зосереджується увага на її мінливих особливостях – жестах, міміці, виразі обличчя).

Портрети персонажів художньо-літературних творів XIX та XX століть кардинально різні. У XIX столітті опис героя подавався монолітно і здебільшого на початку твору, а в XX столітті,

тобто в епоху модернізації виражальних засобів, переважає фрагментарне зображення героя: деталі портрету буквально «розкидані» в тексті, проте в уяві реципієнта вони утворюють цілісне зображення.

Описи зовнішності людей у творах Григора Тютюнника відзначаються тонкою спостережливістю, викінченістю і психологічною проникливістю.

Дослідження мистецтва портретування дозволить простежити поетику імпліцитних смислів портретних деталей, розвиток образного мислення митця, визначити особливості його ідеостилію.

Для досягнення цієї мети, як про це вже йшлося, найефективнішим є спосіб максимально повільного прочитання тексту, подібний до «читання через «вічко мікроскопа» [2, с. 26]. Взявши на озброєння цей метод, зробимо детальний аналіз портретних деталей в оповіданні «Три зозулі з поклоном». Специфікою цього методу є глибоке покрокове вдивляння в деталі твору, що допомагає глибшому виявленню їх характеротворчих функцій.

Для такого аналізу виокремимо три фрагменти оповідання, у яких портретотворення проявлено найбільш активно.

Уважно приглянемося до початку твору. Він експозиційний, вступний. Тут відбувається наше перше візуальне знайомство з персонажами: «Я-наратором», його матір'ю, Софією, та Марфою.

Прибувши у село, оповідач найпершою побачив Марфу, відчув на собі її дивний погляд. Вдома юнака зустріла схвильована мати, якій розповів про випадкову зустріч з Марфою, її незвичний погляд. У зв'язку з цим Софія оповідає сину колишню історію, яка і стала основою оповідання.

Звернемо увагу на те, як за допомогою портретних деталей відбувається початковий процес у «ліпленні» характерів усіх трьох персонажів.

Письменник буквально першими фразами здійснює загальну характеристику образу «Я-наратора». Показово, що Г. Тютюнник не вдається до деталізованого портрету героя. З наративної розповіді він постає «в новенькому дешевому костюмі <...> і з чемоданчиком у руці» [6, с. 355]. Цим деталям відводиться соціально-зображальна функція характеристики персонажа. Вона полягає у визначенні певного соціального статусу героя. Лексеми «новенький дешевий костюм і чемоданчик» є деталями тогочасного студентського побуту. Вони певною мірою візуалізують відображану епоху і набувають статусу художньої деталі. Через костюм і чемоданчик проступають риси, що дають можливість пізнати типове в долі цілої суспільної

групи людей. У цьому випадку – це представник тогочасного студентства.

Про «Я-наратора» сказано дуже мало, рівно стільки, скільки потрібно, щоб створити його вельми загальний візуальний образ. Портретних деталей майже немає. Лише допоміжна лексема «бачу» [6, с. 355] створює ефект відкритих спостережливих очей. З маминого зауваження «ти на нього схожий...» [6, с. 355] стає зрозуміло, що син подібний до тата. Пізніше, з розвитком оповідання, коли буде приділено більше уваги Михайлу як головному персонажу, зовнішній вигляд «Я-наратора» конкретизується у свідомості реципієнта.

Постать персонажа перебуває у постійному русі, що підтверджується лексемами «виходжу», «бачу», «думаю», «підходжу», «вклоняюся», «кажу», «питаю». Доповнювальною деталлю є жест юнака, коли він, вітаючись, вклоняється Марфі, що імпліцитно дозволяє зробити висновки про його моральні риси: чемність, уважність, повагу до старших. З «Я-наратором» реципієнт зустрічається тільки на початку твору та вкінці. Його образ не є головним у творі, тому Григору Тютюннику не потрібно було детально змальовувати його зовнішність: кілька портретних штрихів, поданих у новелі, вирізьблюють найосновніше, найсуттєвіше: перед нами типовий студент, родом із села.

На відміну від портрета оповідача, портрет Марфи Яркової письменник живописе словом детальніше. В оповіданні – це стрижневий образ, котрий концентрує у собі головний смисл твору. Вперше її портрет описує наратор, коли Марфа стоїть «на ганку Карпової хати» [6, с. 355]. Найголовнішою портретною деталлю є погляд: «веде <...> очима» [6, с. 355]. Через неї відбувається проникнення у внутрішній світ. Ми дізнаємося про її зацікавленість приїжджим студентом. Як і художники-портретисти, Григорій Тютюнник, створюючи портрет персонажа, особливу увагу приділяє очам, тому що саме через них здійснюється проникнення у духовний світ людини, її психічний стан. Портрет Марфи є динамічним портретом-враженням, тому що нагромадження портретних деталей відбувається протягом усього оповідання і їх подано через розповіді наратора та Софії. Репрезентант подає портретні деталі шляхом порівняння. Це зіставлення кольору волосся (сиве – золоте), у результаті якого формується контраст, протиставлення (колись її волосся сяяло – тепер не сяє). Антитеза увиразнює портрет, робить його чіткішим та точнішим. З її допомогою досягається лаконічне, але інформативно щільне зображення. Золоте волосся асоціюється з сонячними променями, а його сивина вказує на важко прожите життя та нечітко визначений вік.

Марфа беззвучно «ворушить губами» [6, с. 355]. Такий жест є засобом вираження самотності як психологічного відчуття – одинікі часто говорять до себе. Губи разом з очима – найрухоміша частина обличчя, здатна виражати перебіг думок та почуттів. Динаміку внутрішніх емоційних станів Г. Тютюнник передає через зовнішні візуалізовані вияви: міміку і жести. «Проводжає мене далі» [6, с. 355] – спрямування зацікавленого погляду, що відтворює емоційний стан героїні: внутрішнє зворушення, хвилювання.

Характерно, що Григор Тютюнник не дає на початку твору повних, вичерпних портретів своїх героїв – у цьому сучасність його манери. Зовнішній портрет і характер персонажу розкриваються ним у русі. Поступово реципієнт дізнається, як виглядів герой, про що думав і говорив, яке враження справляв на оточуючих.

Образ Михайла на початку твору ще не проявлений. Ми бачимо його лише через сосни, «ті, <...> що тато садив» [6, с. 355]. Першими штрихами він змальовується як добротворець – людина, котра садить дерева.

Мати описується лаконічно. Перед реципієнтом постає портрет емоційної (радіє і плаче одночасно), хворобливої жінки (підставляє «для поцілунку сині губи» [6, с. 355]. Через ці портретні деталі (жести губ, сльози на очах) передано глибоку внутрішню психологічну напругу, перебіг емоційного стану в момент зустрічі сина.

Одним словосполученням «сині губи» письменник висловив смисл про складне й тривожне життя, що відбулося на стані маминого здоров'я. Допоміжні лексеми «радіє, плаче і підставляє» відображають в жестах та міміці емоційний стан Софії.

Автор не конкретизує свою зображальну увагу на її образі. Характеротворчі лексеми «довго мовчить, потім зітхає і каже» [6, с. 355] – опосередкований момент, де показано дію та рух, який викликає зорові уявлення. Вибудовується асоціативний ряд повільних і обережних послідовних рухів, що вказують на внутрішнє хвилювання, рух думки та почуття.

Другий фрагмент новели, де йдеться про Марфу біля пошти, куди вона прийшла, передчуваючи лист від Михайла, є чи не найбільш функціональним у зображенні Марфи як центрального персонажу оповідання.

Софія розповідає сину як спостерігала за Марфою біля пошти в день надходження листа від Михайла. В уяві перед реципієнтом постає динамічний портрет Марфи, створений на основі статичних деталей: «маленький зріст», «золоте волосся», «сині» очі. Ретельно підібрані, вони візуалізують портрет героїні. Григор Тютюнник детально не описує її зовнішність, а лише фокусує увагу на характерних деталях. Біля пошти вона

«тонесенька, тендітна, в блаженській вишиваній сорочині й рясній спідничині над босими ногами» [6, с. 355]. Перед нами постає постать «маленької Марфи» [6, с. 355]. Уся вона – уособлення любовного почуття, яке її, тендітну, тремтливо-чутливу, наскрізно заповонило. У цьому тендітному жіночому тілі багато чуття й великого духу, який підносить її любов до всевишньої.

Одна з кількох найважливіших деталей Марфиного портрету – золоте кучеряве волосся, «сяє жовтими кучерями з - під чорної хустки...» [6, с. 355–356]. Поштар Левко дивиться поверх «золотого Марфиного волосся, що вибилося з-під чорної хустки...» [6, с. 356]. Ця деталь, персоналізує, увиразнює Марфу як особистість, певним чином виділяє її, надає їй сонячності, якоїсь особливої світлості, яка при цьому поєднана з трагічністю – чорна хустка явно контрастує із золотим саявом волосся. З одного боку – наскрізна проїнятість всевишньою любов'ю, з іншого – трагічність ситуації, бо її дивовижно сильна любов позначена безнадійністю – і не тільки тому, що Михайло одружений, а й тому, що він навряд чи повернеться із сибірського заслання.

Григор Тютюнник штрихами деталізує ще одну важливу деталь портрета – губи. У другому фрагменті вони шепочуть, передаючи емоційне збудження Марфи. Їх шепіт озвучений під час ворожіння на ромашці (обриває пелюстки на ромашці, шепочучи: "Є – нема, є – нема, є..." [6, с. 356]) та беззвучний під час тримання листа («і шепоче, шепоче...») [6, с. 356].

Основною деталлю в портреті Марфи є очі. Лексема «зазирає» конкретизує напрям погляду «знизу» вверху, коли вона, завмираючи від очікування, чекає на відповідь листоноші. Письменник порівнює погляди Марфи й Левка. У Марфи він чесний, прямий, а поштар «блукає очима» [6, с. 356], тобто щось приховує. Левко – добрий чоловік, і йому важко сказати, що лист адресований не Марфі, а Софії, дружині Михайла. Марфині очі – «сині». Відтінки їх кольору залежать від психологічного стану. При емоційному напруженні вони «ще синіші». Згущення кольору наближають реципієнта до розуміння внутрішнього світу героїні – людини неординарної, сповненої «любові всевишньої». Через очі споглядається душа, мов чаша, переповнена світлом і сумом. «Сині Марфині очі запливають слізьми і сяють угору на дядька. Левка – ще синіші» [6, с. 356]. Вони промовисті, розкривають складний душевний стан героїні. Саме в цей момент, коли її очі, сповнені сліз, стають «ще синіші», і до того ж ще й «сяють угору», відчувається вся гама почуттів, що проймають цю худеньку делікатну жінку – тут і надія, що прийшов лист, і тривога, і благання до Левка, і якась трепетне піднесення тієї «всевишньої любові», яку вона носила в собі.

«Сині очі в сльозах» – це деталь портрету, що увиразнює, візуалізує його, надає вражаючого емоційного смислу.

Третій фрагмент – розповідь Софії про гуртовий спів Михайла, Софії та Марфи – є чи не найбільш візуалізованим моментом в оповіданні. Водночас ця картина-квінтесенція, де Марфа зі своїм чоловіком, Карпом Ярквим, прийшла в гості до Михайла й Софії, є функціонально значущою у створенні персонажів – Михайла, Марфи і Карпа.

Ось портрет Михайла: «...він якийсь і не старів, однаковий зостався і в двадцять, і в тридцять годочків... Сокіл був, ставний такий, смуглий, очі так і печуть чорнющі. Гляне було, – просто гляне і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він рідко піднімав очі. Більше долонею їх прикриє і думає про щось» [6, с. 357].

Софія порівнює Михайла із соколом, щоб підкреслити його незвичайну чоловічу вроду. Особливого значення в наданні портретних характерних рис Михайлові митець відводить очам. Привертає увагу незвичайний погляд («очі так і печуть») та їх рідкісний згущений відтінок чорного кольору («чорнющі»). Він «...просто гляне і все, а в грудях так і потерпне». Персонаж наділений особливим внутрішнім станом душі, що передається поглядом.

Спостерігаючи за Михайлом на цій вечірці, починаєш розуміти, чому в нього була закохана Марфа. Михайло – втілення ідеальної маскулітності. Справа ж звичайно, в тому, що він «сокіл», що однаково виглядає «і в двадцять, і в тридцять годочків», що він «ставний», до того ж наділений якоюсь суто чоловічою енергією («гляне було <...>, а в грудях так і потерпне»).

Та все ж чоловіча привабливість Михайла не тільки у цьому. «Всевишня любов» Марфи є одухотвореною, вона позначена не так статевим, фізичним потягом, як потягом духовним – вона закохана в Михайла як в ідеального духовного чоловіка, яким він і є насправді, бо в цій візуалізованій сцені, і особливо в його листі із «Сибіру неісходимого», він характеризується як чудовий сім'янин, як працелюбний і водночас майстерний чоловік, а головне – делікатний, всерозуміючий, здатний до самопожертви.

Вражає мистецтво Гр. Тютюнника у зображенні погляду Михайла, коли його, вже арештованого, відвозили на каторгу. Його очі, якими він прощально дивиться на рідних «вже не пекли, а тільки голубили – такі сумні. Дивиться ними – як з туману» [6, с. 357]. Деталь неймовірної смислової щільності: тут і любов, і розпач, і ніжність, і тривога, і якийсь нестерпний біль, що затуманює свідомість.

Велику роль відіграють контрастні портретні зіставлення. За приклад візьмемо портрети Карпа, Михайла та Марфи. Карпа вималювано «рудим»,

«як стара солома» [6, с. 357]. Негативний відтінок такого зображення добре відчутний. Марфа також має подібний колір волосся, але репрезентант спеціально наголошує на тому, що вона не руда, а «золота». Карпо не бере участі у гуртовому співі. У цей час він їсть галушки, або «сидить, у стелю дивиться» [6, с. 357], байдужий до співу: «Або у вуса дме, то в один, то в другий, розпушує» [6, с. 357]. Його портрет різко протиставлений портрету Михайла та виписаний з якоюсь аж саркастичною іронією («товстопикий», «над галушками катується», «вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне» [6, с. 357]). Це бездуховна, егоїстична, примітивна людина. Марфа, за словами Софії, «два годочки прожила з Карпом своїм, і нажилася за сто» [6, с. 357].

Очі персонажів мають чіткий колір («чорнющі» – у Михайла, «сині» – у Марфи) та чітко спрямований напрямок погляду: Михайло «...в колиску всміхається», ...Марфа «гляне було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й одвернеться».

Про душевний стан героїв новели Гр. Тютюнника красномовно говорить їхня міміка. «Ото гляне було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й одвернеться, а сльози в очах наче дві свічки голубі.. До тата. Я ж бачу. А він затулить надбрів'я долонею і співає. Або до тебе в колиску всміхається» [6, с. 357] – так передано напруження героїв, які мають сильні характери й не переступають межі дозволеного. Біль, образа, жаль і невдоволення огортають Марфу, коли вона дивиться на байдужого Карпа.

Отже, дослідивши основні риси словесної техніки зображення персонажів оповідання Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», відзначимо, що письменник домагається художнього успіху в результаті розкриття характерів з допомогою філігранно продуманих портретних деталей. Їх небагато, але всі вони відзначаються щільною інформативністю, декодування якої реципієнтом є процесом пізнання характеру персонажу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ключек Григорій Дмитрович. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. – К: Академвидав, 2013. – 256 с.
2. Ключек Григорій Дмитрович. Шевченкове Слово: спроби наближення. – Кіровоград: Імекс-ЛІТД, 2014. – С. 5, 26.
3. Ключек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття [Текст в електронному варіанті] / Г. Ключек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 1–6. / Режим доступу: slovoichas.in.ua/index.php.
4. Портрет – Визначення, термін // Словник літературознавчих... ukrlib.com.ua/ Енциклопедія > Словник > Портрет.
5. Тютюнник Г. Облога: Вибр. Твори / Передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика. – 3-тє вид. К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2005. – С. 355–358.
6. Художня деталь [Електронний ресурс]: OnlyArt onlyart.org.ua/?page_id=38028.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шара Ірина Михайлівна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка.

Наукові інтереси: творчість Гр. Тютюнника.

УДК 821.161.2 – 193.3.09

СОНЕТАРІЙ ЯРА СЛАВУТИЧА: КАНОН, ПОЕТИКА, МИТЕЦЬ

Тетяна ЯРОВЕНКО (Харків)

У статті робиться спроба окреслити головні спрямування досліджень здобутків Яра Славутича у класичних жанрах версифікації. Аналізуючи ритмо-мелодичку й строфічну організацію творів сонетної групи доробку поета, обґрунтовується органічність його образотворення – «максимально «згущеного» (до експлозиву), доцільно виміреного на канонічну строгість архітектоніки, освяченої віковою традицією західноєвропейського сонетарства. Зокрема розглядаються особливості Славутичевого вірша як власне українського сонета, його художньо-поетичні засоби, провідні образи й тематика. Обширна тематична палітра сонетарію Яра Славутича досліджується науковцями у кількох спрямуваннях, серед яких беззаперечною домінантою постає героїчне минуле українського народу. Створені у Канаді «Полярні сонети» представляють такі різновиди, як сонет-роздум, сонет-пейзажна замальовка, сонет-присяга. Перші приїзди Яра Славутича в Україну покликали до створення, на перший погляд, гостро публіцистичних, а насправді – глибоко філософічних поезій, серед яких знову помітно вирізняється класичний сонет. Загалом дослідження увиразнює думку про місце сонета у творчій біографії Яра Славутича, який служив поетові в різні періоди його життя виразником інтимних почуттів і засобом реценції суспільних процесів, тобто був дієвою формою реалізації художніх задумів письменника.

Ключові слова: акцентація, версифікація, градація, звукопис, сонет, тематика.

Поетичний спадок Яра Славутича репрезентований переважно в силабо-тонічних, тонічних, зрідка – народнопісенних системах віршування і навіть в екзотичних танка, гайку й газелі. Та все ж навіть незброєному оку помітно тяжіння митця передусім до класичної версифікації, у якій, поряд з октавами, олександринами, рідше тріолетом і ронделем, осібно місце належить сонету. До сьогодні сонетарій Яра Славутича приваблює дослідників як тематичним розмаїттям, так і багатством образотворчого арсеналу, тому окреслення аспектів його рецепції в доробку поета українськими літературознавцями визначає мету нашої розвідки.

Сонет, який ніколи не був провідною віршовою формою української поезії, проте мав блискучих прихильників в особах І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, Д. Павличка та ін., відповідав своєю канонічністю авторській індивідуальності Яра Славутича. Це засвідчує значний доробок поета – окрім десятків самостійних творів, він налічує цілі розділи: «Херсонські сонети» («Співає колос»), «Перше кохання», «Запорозжці», «Карби» («Гомін віків»), «Флорентійські сонети» («Маєстат»), «Полярні сонети» («Завойовники прерій») тощо.

Досліджуючи галузь організації Славутичевого вірша, В. Демченко говорить про захист митцем своїх творчих засад, концептуальність яких «повинна бути реалізована саме через зміст» [3, с. 145]. Тому Яр Славутич, хоча й не заперечував принципово модерне мистецтво, був категорично проти різноманітних «викрутасів», розрахованих на «сценічний ефект», коли «форма стає домінантою в опозиції зі змістом і наявна зайва епатація» [3, с. 145].

Декларація письменника, сформульована у «Різьбарі» (1947), має вектор спрямування поетичної творчості на важкий, довготривалий труд, який «перетопиться», прийде на суд глядача «у вигляді самого лише результату, виваженого та остаточного» [5, с. 107]. Ідейно-теоретичними й мистецькими орієнтирами цього спрямування вважаються представники класичного стилю і «прагнення високого мистецтва» [5, с. 107]. Леконт де Ліль, Ередіа, «п'ятірне гроно» неокласиків із М. Зеровим на чолі. На думку С. Захаркіна, Яр Славутич у своїй творчості послідовно дотримувався програми неокласицистів та їхніх характеристик-самовизначень:

«Прекрасна пластика і контур строгий...», «Ми надто різьбимо скупі слова...» [5, с. 107]. Важливим штрихом до них, на наш погляд, постають слова К. Волинського: «Славутич ніколи не належав до поетів, які звикли писати багато – розкуто і щедро виливаючи у віршовані рядки свої почуття, спостереження, роздуми. Він з числа тих, які надто цінять поетичне слово, з високою повагою (коли й не побожністю) ставлять до нього, – щоб дозволити легко розкидатися ним, взагалі вдаватися до нього без нагальної на те необхідності – чи, не дай Бог, всує» [2, с. 185].

На підтвердження тези слід зауважити, що поетичний доробок митця містить також самохарактеристику Яра Славутича щодо жанру сонета й авторських вимог у його створенні: «Гей-гей, сонети! Самобутні, гнівні, / Документальні. Деякі й слабкі? / Та не хитливі, як човни в плавбі. / Пройтися б нам на січовому рівні!» [12, с. 34].

Апробований ще в юнацькі роки, значний за обсягами сонетарій (за підрахунками І. Немченка – 264 зразки класичної форми з вишуканими двома катренами і двома терцетами, у яких використано

п'ятистоповий ямб і п'ять рим за схемами: **abba / abba / ddk / kck; baab / baab / ccd / ede** [8, с. 51]) продовжував активно функціонувати поряд з іншими творами вже зрілого автора, оскільки цей жанр, за твердженням В. Просалової, «спеціально призначений для поетів ясного мислення, для вираження невідповідних, добре зважених на терезах розуму почуттів» [11, с. 84]. Саме таким поетом – «чіткої, досконалої форми» [9], за визначенням С. Пінчука, – постає у жанрі сонета Яр Славутич.

І. Качуровський наголошує на європейському походженні двох улюблених строф Яра Славутича: октаві й сонеті. Якщо з першою, констатує дослідник, в Україні не було проблем, оскільки нею писали класики української літератури і навіть «косноязычні» октави Т. Осьмачки зберегли недоторканість форми, то сонет або вважався контрреволюційним у 20-ті рр., або його класична форма, починаючи з повоєнних часів, нівечилась аж до втрати канонічних ознак, звідки й з'явилося поняття «безсонетний сонет» [6, с. 81]. Яр Славутич завжди (за винятком кількох не принципових випадків) дотримувався сувороканонічних вимог: «Славутичеві сонети писано, за німецьким зразком, п'ятистоповим ямбом, а шестистоповий [...] трапляється лише в пуантах – сонетних «замках», що, до речі, бувало і в Зерова» [6, с. 82–83]. Надаючи довгий перелік розмірів (ямбічні, хорейні, дактилічні, амфібрахічні, тринаголошені дольники з «амфібрахічною» та «анapestичною» анакрусом тощо), І. Качуровський говорить, власне, про високий професіоналізм Яра Славутича, оскільки «поет користався [...] рівно 40 (сорока) різними розмірами, які належать до кількох систем версифікації» [6, с. 83–87].

Г. Аврахов, аналізуючи ритмо-мелодіку й строфічну організацію творів сонетної групи збірки «Маєстат», також наголошує на високій майстерності автора, що дає підстави «вважати Яра Славутича **вродженням сонетистом**» [1, с. 62] (курсив наш. – Т. Я.). Дослідник обґрунтовує своє твердження не кількісним показником одиниць «твердої» строфічної побудови в доробку Яра Славутича, а передусім **органічністю** його сонетного образотворення – «максимально «згущеного» (до експлозиву), доцільно виміреного на канонічну строгість архітекtonіки, освяченої віковою традицією західноєвропейського та суґубо українського сонетарства» [1, с. 63].

Поглиблюючи тезу, науковець заострює увагу на органічній злагодженості всіх кодифікованих параметрів строфотвору з вільною пульсацією ключового словообразу, спрямованих на кінцевий результат виборюваної думки, формальна густина якої «майже не спричиняє словесної суглоби» [1, с. 63]. Тому сонети, на

думку дослідника, незважаючи на порівняно незначну кількість, постають у зазначеній збірці (вважаємо, це стосується сонетарію поета загалом. – Т. Я.) «найспроможнішими естетично формувати велику думку» [1, с. 63], що яскраво ілюструється першим із восьми «Флорентійських сонетів»: «*Рим велич, а Флоренція – краса! / Жадав би вік свій провести край Арно, / Де по старих палацах володарно / Дзвенить мистецтва радісна яса. // Жадав би вмерти в час, як небеса / Полощать сявом собори зарно, / І, ставши духом, пальцями безкарно / Торкати мрамур чистий, мору са. // Та ти, о рідний Києве днедавній, / Мене місійно по світах ведеш / І надихаєш, подвигами славний. // Щоб я, тобі лиш відданий без меж, / Окрай Мадон примкнувши злегка вії, / Звитяжно снів Орантою Софії*» [12, с. 172].

Наостанок Г. Аврахов, звернувши увагу на шестистоповий вимір заключного метрорядку другого за чергою сонета «Тебе увічнила твоя козацька **Слава**» [12, с. 155] (Виділено поетом. Стосується назви скульптури Б. Мухина. – Т. Я.), стверджує, що подібне застосування подовжених рядків разом із відмінами римових «поєднань у катренах і терцетах (завжди п'ятьох «нормових» рим) **належить до суверенних ознак саме українського сонета**» [1, с. 63] (курсив наш. – Т. Я.).

Щодо згадок про певні відступи від норми, варто звернути увагу на думку К. Фролової про жанрову **неодмінну** наявність **тези/антитези** навіть у тих творах поета, які виражають «одне органічно-цільне почуття – любов до рідної землі» [13, с. 32]. Своє твердження дослідниця ілюструє **тезою** Яра Славутича «Я так жадав ту землю цілувати...», якою розпочинається сонет, а завершується він **ніби антитезою**: «Не цілував я діл – кропив його слізьми» [13, с. 32–33].

Дуже часто для передачі версифікаційної майстерності Яра Славутича дослідники вдаються до скрупульозного аналізу різноманітних за структурною будовою тропів одного з найбільш характерних творів поета. Так, С. Пінчук для подібного аналізу обирає сонет «Став» із циклу «Херсонські сонети». Спробуємо відтворити структуру аналізу шляхом виокремлення образів у тканині тексту підкресленням з послідовним їх коментарем.

У люстрі вод лобуючись на вроду,

Сплітають верби тінявий намет, [12, с. 25].

(1. Ужито метафору за принципом уподібнення. 2. Переоніфікація + метафора за подібністю і функцією.)

І шепче казку сонний очерет,

Забравшись плавом із мілкого броду. [12, с. 25].

(Засіб анімалізації образу посиленіми персоніфікаціями.)

Блакитновиду вистояну воду

Легкого вітру не гоїдає лет, [12, с. 25].

(1. Персоніфікація в поєднанні з неологізмом, оскільки означеного прикметника немає в переносному слововжитку. 2. Метонімія, бо функції приписуються предмету.)

*Лише, з гіллястих вирвавшись тенет,
Несе полям жадану прохолоду*, [12, с. 25].

(Також персоніфікація: прикметник надає означуваному слову ознаку живого предмета.)

Прозоре лоно тихої води,

О як люблю я, вкраявши ходи,

Помилуватись на поважний спокій – [12, с. 25].

(1. **Вода**, охарактеризована епітетами, уподібнюється іменником-персоніфікацією **лоно**. 2. Метафора від прямого значення **сповільнити**.)

В незнане царство голубе вікно,

Де ситий короп у сназі високій

Нуртує ставу непокірне дно! [12, с. 25].

(1. Складна метафора, пов'язана з попереднім терцетом. 2. Епітет у складі антропологізації живої істоти.)

Залишаючи під сумнівом вжите дієслово **нуртує** (автор перевів його з неперехідних до розряду перехідних), С. Пінчук робить висновок про великий комплекс дрібних деталей «і як ці деталі допасовані одна до одної і як вони складаються на його (твору. – Т. Я.) виняткову художню гармонію» [9, с. 24].

Однією із характерних тенденцій є розгляд (навіть поєднання) сонетів за певним мотивом. Так, Ф. Погребенник на прикладі сонетів Яра Славутича «Куліш у Венеції» та «Онацький у Римі» пропонує до уваги тісний зв'язок світових образів і мотивів у поєднанні із власне українськими. Герої зазначених творів докладали чимало зусиль для розбудови української культури на світовому рівні (переклад Біблії, створення словника), тому вони змальовуються, на думку дослідника, «широкою рукою» [10, с. 17]: *«І він, із Києва амбасадор / Гряде по місту, як новий мотор, / Що прагне простору і поривання. // Літа зникали – запал не зник! / Євген Онацький, трудівник від рання, / Нам італійський переклав словник»* [12 с. 175].

Інший дослідник об'єднує розрізнені сонети («Вечір», «Липнева ніч», «Удосвіта») у сонетний триптих, вважаючи його одним із «поетичних досягнень Яра Славутича» [9, с. 26]. Свою тезу С. Пінчук обґрунтовує послідовним аналізом тропів зорового ряду в сонеті «Вечір», де центральним, після персоніфікації місяця, постає метафоричний паралелізм – жовта пожежа і сине скло ріки витворюють образ «українського вечора в стилі живопису Куїнджі» [9, с. 25]: *«Гнучи перед зірками стан, / Виходить місяць, мов козак на стежу, – // Сріблестим росам ронить блискітки / І мимохідь розпалює пожежу / Над синім склом прозорої ріки»* [12, с. 26].

Та в наступному сонеті створена поетом образність переміщується із зорового ряду в слуховий, оскільки, на думку дослідника, «ніщо так не підкреслює тиші, як звук» [9, с. 25], тому на перший план знову виступає засіб персоніфікації з диханням прохолодного подуву з яру, з тихими ячменями й мовчазним просом під безмовними знаками метеора в глибині небес.

Особливу увагу С. Пінчук зосереджує знову на звукових образах останнього твору триптиха, але, так би мовити, в іншому регістрі, коли все пробуджується, і вони «набувають багатодецибельного звучання: деркач у росяному житі кричить, перепілки б'ють у гучні литаври, дзюркотливий спів жайворонка стає лунким» [9, с. 26]. Разом із тим, митець активно задіює візуально-кольористичну гаму персоніфікованого сонячного ранку: *«Яка висока й синя вишина! / Полоще гони тиша запашна, / Жовтогарячі зеленіють зорі, // А ген у полі – скільки зір сягне – // Лани застигли в радісній покорі, / Готові стріти сонце осяйне»* [12, с. 27].

Таким чином, ми переконуємося, що всі поетичні засоби підпорядковані створенню оптимістичної візуально-слухової симфонії твору.

Обширна тематична палітра сонетарію Яра Славутича досліджується науковцями у кількох спрямуваннях. Передусім беззаперечною домінантою постає героїчне минуле українського народу. Так, у циклі «Запорожці» увагу дослідників привертають поетичні засоби, серед яких такі: зміщення уваги із зовнішніх ознак на внутрішні, поєднання конкретності з узагальненням («Прудивус») [11, с. 86–87]; незвичне розгортання тези-антитези – синтези з метою поглиблення інтонаційного багатства твору («Паливода») [11, с. 87]; звернення як до засобів ортретної деталізації, так і внутрішнього освітлення (сни-візії в сонеті «Самійло Кішка в турецькій неволі») [11, с. 87]; відступ від канону шляхом не характерної градації слів (дієслово «клянуся» в «Присязі») [11, с. 88]; перевага засобів зображення (короткі експресивні речення, емоційно-забарвлена лексика, зорово-слуховий малюнок тощо) над засобами вираження (триптих «Жовті Води») [11, с. 88] та ін.

Зазначений цикл К. Волинський розглядає з двох позицій: по-перше, як засвідчення поетом успішного володіння строго нормативним, карбованим жанром сонета, і по-друге, сміливо маркованою змістовою концептуальністю, що, в умовах антиукраїнської політики, спрямованої на придушення будь-яких проявів національної свідомості, постало як «вияв безперечної громадянської мужності, українського патріотизму» [2, с. 131].

На переконання Яра Славутича, який постійно оспівував і героїзував визначні події Козаччини, українська земля в усі епохи народжувала

волелюбців, мужніх захисників і патріотів. Усі вони – і вигадані персонажі, і реальні історичні особи наділені відповідними чеснотами. Так, І. Немченко, розглядаючи цикли «Запорожці» і «Маєстат булави», підкреслює акцентовану поетом зневагу козаків до смерті («Січовик», «Прудивус»), запорозьку спритність і відвагу в бою («Побратими», «Зварила зілля...»), символізацію богатырської могутності, незламності і вірності рідному краю («Паливода», «Вернигора»). Історичні особи наділені шляхетністю, братолубством, почуттям справедливості й готовністю до самопожертви (Самійло Кішка (однойменний сонет), Богдан Хмельницький («Хмельницький», «Присяга», «Напередодні»), Максим Кривоніс («Жовті Води»), Петро Калнишевський («Соловецький в'язень»), Іван Виговський («Конотопська слава»), Іван Мазепа (цикл «Маєстат булави») та ін.). Розглядаючи образотворчість народних дум та історичних пісень, активно застосованих поетом (постійні епітети – «*гостра шабля*», «*буйна голова*», порівняння – «*стояли в битві – як стіна*», художній паралелізм – «*Бліда вдова виплакує в журі / Потоки скарж – як чайка над водою*», порівняння заперечного характеру – «*То не гримить від громовиць, / Не чорні хмари б'ють грозою, – / Співають кулі з гаківниць / І кроплять помстою святою*»), дослідник підкреслює акцентований наголос Яра Славутича на «закоріненості запорожців у національний ґрунт» [8, с. 64–66]. Окрім цього, цитований вище К. Волинський зазначає особливу прихильність діаспорних критиків зокрема до характеристики Прудивуса (як синтезованого уособлення козацтва) в момент його страти: «*Він, січовик, дивуючи панків, / Щоб не марніла вдача козаків, / Сідав на палю, запаливши люльку*» [12, с. 62].

Учений апелює до твердження В. Державина про вдале осягнення автором «правдивої парнасистської імпазантності й довершеності в історичному образі січовика...» [4, с. 26], нагадуючи, що поезія створювалась в «затиснутій тоталітарними лещатами колонізованої Україні» [2, с. 133].

В. Маремпольський в аналізі циклу «Запорожці» суголосний попереднім концептам, проте наголошує на узагальненому характері образів козаків, які створюються засобами гіперболи, народними елементами, деталізацією, експресивною динамічністю оповіді, протиставленням ворогуючих сторін шляхом діалогізації («Хмельницький») та домінуючій ідеї державності України, «характерній для всього запорозького циклу» [7, с. 48]. Окрім цього, дослідник розглядає невід'ємний складник життя-буття козака-запорожця – вірного товариша коня, персонафіковані образи Дніпра-Славути і човнів-чайок, повсякденний побут, сімейні та інтимні

стосунки козаків («Коні», «Дніпро», «Шинок», «Зварила зілля...», «Ніч»). Для Яра Славутича також надзвичайно важлива структурна послідовність циклу, зокрема у змалюванні центрального персонажа «Запорожців» – Богдана Хмельницького [7, с. 47–57].

Цитуючи Славутичеві рядки: «*Щоб від Карпат аж по Савур-могилу / Державна воля владно процвіла*» [12, с. 68], К. Волинський у контексті наскрізної ідеї утвердження української державності визначає дві «крамоли» для тодішнього політичного устрою СРСР.

По-перше, відверто задекларовані поетом «недопустимі територіальні претензії на Українську державу в межах її прасасновниці Київської Русі» [2, с. 133]. Для переконливості вчений проводить паралель між табуйованим за радянських часів віршем І. Франка з його сподіванням на те, що «встане Україна від Кубані аж до Сяну річки одна неподільна» [2, с. 133].

По-друге, сприйняття з відповідною каральною реакцією самої згадки про українську державність як злісного підриву «радянських устоїв, сталінської дружби народів», як «протягування буржуазно-націоналістичних (!) сепаратистських ідейок» [2, с. 133].

Ближча поетові історія зображена в циклі «Карби», до якого увійшли твори, позначені «особистісно пережитим, гострим почуттям болю, зумовленого вимушеним прощанням із рідним краєм» [11, с. 89], що, власне, започаткувало тему другої української масової (повоєнної) еміграції, представником якої став і сам поет. Окрім цього, К. Волинський наголошує на подвійній ролі книги як, по-перше, логічного завершення тематичного блоку історико-героїчних, визвольно-самостійницьких, державницьких змагань українського народу впродовж тисячоліть [2, с. 152]. І по-друге, їх же логічного продовження в умовах наростання національно-визвольного руху напередодні і під час Другої світової війни, коли Україна постала перед реальною загрозою знищення поміж «жорнами» двох «змілітаризованих тоталітарних систем: комуністичної й фашистської» [2, с. 152].

Цикл сонетів «1943», на думку дослідників, став своєрідною поетичною інтродукцією до розгортання мотиву усвідомлення учасниками вимушеного «ісходу» з рідної землі «власної високо-патріотичної місії» [2, с. 152]: «*Двосічний меч в обрамленні Тризуба, / Звитяг берло, ми вгору підняли – / Прийдешня воля із неволі мли / І для загарбників сувора згуба!*» [12, с. 81].

Ідейно-смысловий зв'язок «Карбів» із попереднім циклом простежується насамперед у ключовому образі Савур-могили, якому надається символічне зачення волі, започатковане й закріплене в *козацько-гайдамацькому фольклорі*. Традиція усної народної творчості особливо

помітна у сцені сходження на Савур-могилу (пісні про Морозенка та Романа Жамбенка), яка в інших сонетах циклу, за спостереженням В. Просалової, екстраполюється на події недалекого минулого, коли діти України прощалися з нею, відчужені від рідного краю «червоними яничарами» [11, с. 89] або перетворені останніми на полонених-зрадників: «*Мов кістяки з запалими очима, / Вони бредуть узбіччями шляхів / І мирно мруть під ляскіт нагаїв, / Мнучи пили похилими плечима*» [12, с. 77].

Напружена градація почуттів автора циклу, виражена риторичними питаннями, окликами, афоризмами, порівняннями, нещадними «своєю образною прямою» [2, с. 154] («*Як жебраки, ми йдем на чужину. / Немов безбатченки, бредем по світу...*»), розряджається останнім сонетом (замком), в якому змальовано «повернення синів степу додому, до батьківських осель» [11, с. 90].

Створені в Канаді «Полярні сонети» (збірка «Завойовники прерій») не вражають колористикою ранніх віршів, що, в оцінці дослідників, зумовлено еволюцією образності поетичних творів Яра Славутича. Серед них виразно постають такі різновиди, як сонет-роздум («Збулось пророцтво...»), сонет-пейзажна замальовка («Зима-різбяр»), сонет-присвята («Шевченко у Вінніпезі») [11, с. 91]. Разом із тим, твори циклу, на думку Д. Хріненка, мають акцентоване уславлення українця-трудолюбця: «...*Хвала і слава мозолям долонь, / Що вкрили дали буйною ріллею!*» [14, с. 106]. Окрім цього, дослідник простежує незмінний мотив туги: ліричний герой сумує за теплом Чорного моря, Херсонськими степами, завітчаними берегами Криму [14, с. 106].

Перші приїзди Яра Славутича в Україну (починаючи від 1990 року) покликали до створення, на перший погляд, гостро публіцистичних, а насправді – глибоко філософських поезій, серед яких знову помітно вирізняється класичний сонет. Автор чітко розмежує власні симпатії та антипатії; апелюючи до сучасників, нагадує їм про історичне минуле («героїчну боротьбу під Крутами, «руйнівний марш» Москви на Україну» [11, с. 91] і т. ін.); «стогін отруєної нуклідами землі» [11, с. 92] викликає у поета апокаліптичні передчуття. Та все ж, на думку літературознавців, більш переконливим Яра Славутич постає не в прямолінійних інвективах, а у своєму майстерному метафоричному мовленні [11, с. 92]: «*Гнилі моря на тілі України / Збирають мито з ракових отрут. / І навіть неба голубий редує / Не погамує наступів руїни*» [12, с. 341].

Ключовим у сонеті, на думку В. Просалової, є образ новітньої руїни, породжений Чорнобильською трагедією. Саме на нього, як на стрижень, нанизуються експресивно-місткі

метафори: «земля болить», «нуклідіві пухлини ятрать лани, що корчаться від скрут» [11, с. 92] та ін. У зазначеному контексті К. Фролова проводить паралелі з порушеними свого часу О. Гончарем проблемами у відомому романі та статті В. Ковалія «*Собор і навколо Собору*» зокрема. Ця книга, наголошує дослідниця, «не лише про літературу, це книга про добу, побудована вона на конкретних фактах» [13, с. 33–34]. Такий компаративістський підхід дає можливість загалом звернутися до української літератури доби шістдесятництва з різницею лише в часовій відстані.

Завершуючи розмову про сонет, слід нагадати ще три вияви іпостасі Яра Славутича, дотичні до означеного жанру. По-перше, поет мав безпосереднє відношення до врятування разом із В. Чапленком авторських рукописів збірки М. Зерова «*Sonnetarium*», яка була видана М. Орестом з передмовою В. Державина «Поезія Миколи Зерова і український класицизм» 1948 року. По-друге, у мартирологу «Розстріляна муза», на думку М. Чабана, Яра Славутич як літературознавець дає високу оцінку хисту Зерова-сонетиста, надто «коли він заглиблювався в історію, або виливав свої враження від прочитаних книжок, чи «студіював» зоряне небо (цикл «Зодіак»)» [15, с. 162]. Окрім цього, Яра Славутич робив особливий наголос на справжній гармонії в сонетах М. Зерова, що досягалося шляхом забарвлення епічної врівноваженості «поривною ліричністю» [15, с. 162]. По-третє, як автор-упорядник науковець у додатку публікує вибрані твори лідера п'ятірного грона («Князь Ігор», «Київ з лівого берега», «Саломея», «Аристарх», «Аргонавт» та ін.), завдяки чому добірний стиль, класична простота поезій М. Зерова «постають перед читачем у кращих зразках» [15, с. 163].

Загалом сонетарій Яра Славутича увиразнює еволюційний рух по висхідній: від характерного опису (нерідко на біографічній основі) з домінуванням відкритих емоцій та простих засобів їх вираження до зрілого лірико-філософського роздуму [11, с. 93]. Таким чином, сонет служив поетові в різні періоди його життя виразником інтимних почуттів і засобом рецепції суспільних процесів, тобто канонічний жанр слугував «формою реалізації задумів» [11, с. 92] письменника, науковця, громадського діяча.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аврахов Г. Відчуття мускулистого слова: Масстат / Григорій Аврахов // Запорізький збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 58–65.
2. Волинський К. Яра Славутич. Літературний портрет / Кость Волинський. – К. : Дніпро, 1994. – 230 с.
3. Демченко В. Чесна гра майстра / Володимир Демченко // Поетика Яра Славутича. – К. : Дніпро, 1999. – С. 145–164.
4. Державин В. Поезія Яра Славутича / Володимир Державин // Творчість Яра Славутича. Статті й рецензії. Упорядкував Володимир Жила. – Едмонтон : Видання ювілейного комітету, 1978. – С. 22–27.

5. Захаркін С. «Плоди коштовної краси» (Про стиль перекладів Яра Славутича з Джона Кітса) / Степан Захаркін // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 103–116.

6. Качуровський І. Метрика Яра Славутича / Ігор Качуровський // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 82–87.

7. Маремпольський В. Поетичне слово про Запорозьку Січ / Василь Маремпольський // Запорізький збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 44–57.

8. Немченко І. Метрика та строфіка Яра Славутича / Іван Немченко // Поетика Яра Славутича. – К. : Дніпро, 1999. – С. 33–56.

9. Пінчук С. Поет чіткої, досконалої форми (3 поетики ранньої творчості Яра Славутича) / Степан Пінчук // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 16–28.

10. Погребенник Ф. Яр Славутич (Штрихи до портрета) / Федір Погребенник // Січеславський збірник. – К. : Дніпро, 1999. – С. 7–28.

11. Просалова В. «Виваженим словом». Сонети Яра Славутича / Віра Просалова // Січеславський збірник. – К. : Дніпро, 1999. – С. 84–93.

12. Славутич Яр. Твори. Том перший / Яр Славутич. – К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. – 469 с.

13. Фролова К. Запричастієм Духом полум'яним! / Клавдія Фролова // Запорізький збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 25–43.

14. Хріненко Д. Завойовники прерій Яра Славутича – історико-художній документ української діаспори в Канаді / Денис Хріненко // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 103–108.

15. Чабан М. Наукова діяльність Яра Славутича / Микола Чабан // Січеславський збірник. – К. : Дніпро, 1999. – С. 151–184.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Яровенко Тетяна Сергіївна – кандидат філологічних наук, викладач української літератури Харківського медичного коледжу Харківського національного медичного університету.

Наукові інтереси: історія української літератури, літературне краєзнавство.

УДК 821.161.2

ПІЗНАННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ХРОНОТОПА ЯК ІНІЦІАЦІЙНА МОДЕЛЬ У РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО» ТА ОЛЕСЯ ІЛЬЧЕНКА «МІСТО З ХИМЕРАМИ»

Мар'яна ШТОГРИН (Івано-Франківськ, Україна)

У цій статті автор розглядає урбаністичний хронотоп як ініціативну модель у сучасній українській літературі. Увагу дослідниця зосереджує на романах Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» та Олесь Ільченка «Місто з химерами». У зазначених творах досліджено урбаністичний міф Києва та його архітектурний хронотоп як окрему модель ініціації. З акцентовано на бінарній структурі сюжету, її архетип ній природі, протизвазі добра та зла од вічному протистоянні інфернального та сакрального. Прослідковано префігурацію образу Смерті, що постає деконструктом еротично-маскулінного дискурсу, перебираючи на себе функції долі в обох романах. Розглянуто контекст та інтертекст, а також архітектурні рецепції сакрального/інфернального міста в обох романах.

Ключові слова: урбанізм, інфернальне, сакральне, хронотоп, модель ініціації, інтертекст.

Образ Києва неодноразово поставав на сторінках творів українських письменників, але щоразу набував нових і несподіваних рис. Амплітуда авторських рефлексій на тему цього міста коливалася від цілковитого захоплення та обоження (надання статусу сакрального центру нації) до абсолютного заперечення (визначення як місця скупчення інфернальних сил). Чимало є аналітичних праць, присвячених феномену Києва та дослідженню формування національної «урбаністичної» літератури – роботи В. Агеєвої, Т. Гундорової, С. Павличко, О. Філатової, В. Фоменко, Н. Копистянської, О. Левицької, Р. Мовчан, Я. Поліщука, О. Кискіна.

Метою цієї статті є аналіз художнього хронотопу Києва як моделі ініціації, що презентується через «урбаністичні тексти» сучасної української прози. Тож реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- розкрити особливості урбаністичної ініціації Владислава Городецького (О. Ільченко) та Владислава Коляденка (В. Даниленко);

- проаналізувати урбаністичні міфи Києва;

- розглянути контекст та інтертекст, архітектурні рецепції сакрального/інфернального міста;

Я. Поліщук, розглядаючи аналогії поміж аналізованими романами, вказує на те, що «обидва письменники відображають у своїх творах певну загальну тенденцію і по-своєму відповідають на актуальний запит сучасного читача, який не просто хоче знати більше про свою столицю, а й прагне її містифікованого образу, на зразок інших популярних міських міфів нашої ери» [6, с. 11]. Дослідник вирізняє три головні риси, що притаманні обом романах: 1) концептуальність образу Києва; 2) інтерпретація матеріальних пам'яток міста як кодів культурної пам'яті, де головним постає будинок з химерами авторства Владислава Городецького; 3) вписування «київського» «міського тексту» в постмодерні координати з переважаючими елементами інтерактивної гри [6 с. 11–12]. Проте, поза увагою науковця залишається домінуючий, як на нашу думку, урбаністичний хронотоп, що розгортається як модель ініціації для героїв обох романів.

У романі В. Даниленка «Кохання у стилі бароко» [1] смерть в образі вродливої жінки – Юлії Маринчук випробовує головного героя – архітектора Валерія Колядевича. Вона не лише

спокушає чоловіка, але й перевіряє, чи здатен він піднятися у своїй творчості до генія Владислава Городецького. Уперше про смерть чоловікові говорить знайомий книжник Михайло Бабака, до якого архітектор приходить, щоб позичити книгу Апполінарія Закревського «Містика Києва» (прототип – Микола Закревський; створив фундаментальні праці «Нарис Історії міста Києва» (1836), «Літопис і опис міста Києва» (1858 і 1868)). У книзі автор висловлює думку про те, що Київ – містичний центр світу, адже тут є перелаз, що з'єднує світ живих зі світом мертвих. Через висловлені думки про містичну природу міста, яка не мала нічого спільного з його комуністичною реальністю, увесь наклад книги знищують. Дивом уціліло лише три екземпляри, один з яких потрапляє до Бабаки. Проте з цим виданням пов'язана справді містична історія. Усі власники книги помирають за загадкових обставин. Книжник застерігає Валерія від повторення трагічної долі людей, які хоча б колись тримали в руках цю працю. Архітектор вирішує відмовитися від незвичного замовлення, про що повідомляє Юлію, адже «не любить, коли в спину дихає смерть», на що жінка резонує: «Смерть – спокуслива жінка. Якщо вона вже когось вибирає, то від свого не відступить» [1, с. 23].

Урбаністична ініціація Колядевича розширює сюжетний хронотоп, наповнюючи його історичними реаліями доби бароко, ренесансу, класицизму, модерну. Текст роману насичений реальними історичними постатями, які тією чи тією мірою долучилися до формування містичного «київського» тексту: Серж Лифар, Леонід Родзянко, Олександр Мурашко, Владислав Городецький, Іван Сулима, Олексій та Кирило Розумовські, Петро Столипін, Олександр Архипенко.

Нонна Копистянська обґрунтовує думку, що «відсиланнями автора до минулого, прямими або опосередкованими, створюється вертикальний (часовий), а до сучасного – горизонтальний (просторовий) контексти. Вони створюються і автором, і в рецептивній поезії. Якщо в першому зберігається відносна стабільність, то в другому, навпаки, постійна мінливість. Горизонтальні (просторові) зв'язки відкривають те, як явища однієї культури перебувають у взаємозв'язках контактних або типологічних з подібним або контрастним в інших культурах» [4, с. 281].

В. Даниленко вміло нанизує історії про людські долі, які пов'язані з Вічним Містом над Дніпром, вибудовуючи повновартісний урбаністичний міф Києва. Інтелектуальна гра, що розгортається на сторінках роману, не лише ініціює головного героя на обранця Смерті, але й змушує читача актуалізувати знання з історії України, етнології, релігії та мистецтва. Столиця одухотворюється через храми, будівлі, вулиці,

проспекти, що починають жити власним життям, почасти вивищуючись над людською суєтою. Авторський прийом оповіді від імені скульптур, що прикрашають фасади будинків (атланти, каріатиди), не лише містифікує роман (розбудовує типовий київський бестіарій імпозантним образом жінки-смерті, інфернальною постаттю Баал-Зебуба), але й створює враження безпосередньої присутності та «живого слова» очевидців.

Пеетер Тороп як представник тартусько-московської семіотичної школи вирізняє в хронотопі три ключові позиції, що визначають сюжетний хронотоп:

1) топографічний (вписаний у певний історичний час і місце); 2) психологічний (пов'язаний із персонажами); 3) метафізичний (сконцентрований на описі та створенню метамови). Узагальнюючи, учений наголошує, що «рівень топографічного хронотопу є світом, який спостерігають, рівень психологічного хронотопу – світом спостерігачів, а метафізичний хронотоп – світом, який встановлює мову його опису» [7]. У романі В. Даниленка відстежується певний синкретизм усіх трьох хронотопних рівнів. Колядевич, розв'язуючи «кросворд Сарана», відстежує і спостерігає окремі архітектурні локуси-загадки урбаністичного тексту Києва, водночас рецепіюючи та рефлектуючи в напрямку розуміння та осягнення пропонованої гри-пізнання. Парадоксально, проте, розгадавши (вигравши) цей квест, довівши власний талант та непересічність свого мистецького бачення, чоловік програє власне життя. Він підтверджує свою обраність перед містичною жінкою-смертю, чим сам собі виносить вирок. Архітектор проходить ініціацію на геніальність. Він пізнає себе через зв'язок з дивною жінкою. Відбувається боротьба еросу і танатосу, яку, зрештою, виграє останній. Міська міфологія В. Даниленка апелює до традиційного сюжету спокушення. У цій моделі ініціації головний герой є ініціантом та офірою одночасно.

Боротьба за сакральність Києва як втілення єдності Божої Благодаті та місця її втілення, що розгортається на сторінках романів, уповні лягає у визначення, пропоноване І. Набитовичем – сакрохронотоп [5]. Водночас у романі В. Даниленка відстежується десакралізація та обниження статусу Києва як духовного центру нації. Варто лише згадати епізод з візитом демона Баал-Зебуба до настоятеля Києво-Печерської лаври та його візит ввічливості до будинку зі скляним куполом, що фактично витриманий у дусі традиційного мейфестофелівського дискурсу закладання-продавання духовних цінностей в обмін на потреби сьогодення. Доля нації опиняється в руках людей, що ладні закласти демонічній власну душу задля доволі тривіальних потреб. Письменник свідомо вивершує дію роману

напередодні Різдва, переносячи головного героя в потойбіччя, продовжуючи літературну традицію Миколи Гоголя, адже саме в цей час активізуються не лише Сили Добра, а й мешканці нижнього світу.

Олесь Ільченко вибудовує дію роману «Місто з химерами» [2] в середмісті Києва на межі XIX–XX століть. Це не випадково, адже актуалізує в сюжет ламінарний час – період розквіту та архітектурного ренесансу міста над Дніпром. У цьому тексті Київ є самодостатнім героєм, який живе, любить і ненавидить, який впускає до себе час, що залишає відбитка в його архітектурі, культурі і мистецтві. Письменник вписує в історичний контекст знакові постаті «киян»: родину Косачів (Лариса Косач/Леся Українка, Петро Косач, Олена Косач), Анну Горенко-Ахматову, Миколу Біляшівського, Вікентія Хвойку; мистецький бомонд минулого століття – Давида Бурлюка, Олександра Екстера, Казимира Малевича, Абрама Маневича, Олександра Архипенка, Олександра Богомазова, перекидаючи місток до сучасності – юнаків Влада та Артема, які беруться за відкриття головної мистецької таїни архітектури Владислава Городецького – будинку з химерами. Модерн в архітектурі Києва постає як відображення типу свідомості, певної світоглядної парадигми, яка виростає з українського бароко, його замилювання експресією. О. Левицька при аналізі часово-просторової організації виокремлює «горизонтальний (одночасний, просторовий) і вертикальний (різночасовий) контексти. Горизонтальний контекст топографічно маркований, деталізований просторовими характеристиками. Вертикальний контекст, зазвичай, має поліхромну структуру, містить широкий контекст різних історичних періодів, хронологічно маркований художніми датуваннями» [3, с. 45]. У своєму романі О. Ільченко також вдається до художнього маркування часу, виокремлюючи знакові для долі головного героя роки (1895, 1896, 1899, 1904, 1908, 1909), що вимірюються подіями.

Головний герой роману – архітектор Владислав Городецький – постать легендарна та почасти містична. У цій особі одночасно знайшли своє відображення і ексцентричний чоловік, і архітектурний геній, і шукач пригод та неперевершений мисливець. У Києві було втілено кілька його проектів: кенаса караїмів (Будинок Актора), музей старовини і мистецтва (Національний музей), римо-католицький костел (Святомиколаївський костел), будинок з химерами. Талант Городецького постає на зламі боротьби містичних сил за право керувати його генієм. До нього в сни часто приходять демон в образі змія та вимагає знищити святині Вічного Міста над Дніпром. «Змій воліє, аби архітектор продовжив творити власне Змієве місто, яке з

давніх-давен належало йому, його поріддю... Змій незнищений, йому і досі належать незліченні, немірні ходи, печери, підземні лабіринти Вічного міста над Дніпром. І стільки б не називали те Місто свягим, одухотвореним, «Срусалимом землі руської», однак – воно належало й належатиме Змієві! Жодний жалюгідний кожум'яка чи зміеборець не здолає у вовік Володаря пагорбів і підземель» [2, с. 27]. Під вплив змія потрапляють й інші архітектори прадавнього міста, корячись йому та десакаралізуючи Київ. Владислав Городецький розгадає містичний трикутник в архітектурі Києва, що покликаний знищити сакральне серце міста – Святу Софію Київську. Фактично чоловік стає метафорою самого Києва, втілюючи його реальну та містичну історію. Лише талант архітектора та справжня віра дозволяють вистояти йому в нерівній боротьбі із силами зла.

Антагонізм сакрального та інфернального в романах О. Ільченка та В. Даниленка – наскрізний, що визначається традиційною бінарною будовою сюжету. Герой-творець (архітектор) протистоїть темним силам, відвойовуючи в цій боротьбі не лише право на власний талант і його реалізацію, але й як справжній воїн світла деконструє навколишній часопростір, що здатний змінити космогонію загалом. Тексти обох романів кодують сюжетний часопростір, перетворюючи Київ на місце ініціаційних випробувань для його ж творців. Герої проходять ініціацію на право бути «зодчими» та «обраними», а не лише «модними архітекторами». В образах Владислава Городецького та Валерія Колядевича презентовано силу дарованого Богом таланту, який бореться зі злом. У сюжетах цих романів міф Києва перепочитується в контексті місця боротьби не лише власне християнських космогонічних уявлень але й актуалізуючи язичницькі вірування. В обох романах відчитується префігурація образу Смерті, що постає як деконструкт еротично-маскулінного дискурсу, перебираючи на себе функції долі. Відтак концепт-образ Будівничого презентується як надчасовий і позаконфесійний, вивисуючись через осягнення краси та гармонії як втілення Божої Благодаті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Даниленко В. Кохання в стилі бароко / В. Даниленко. – К.: ЛА ПІРАМІДА, 2011. – С. 7–189.
2. Ільченко О. Місто з химерами / Олесь Ільченко. – К.: Грані-Т, 2009. – 160 с.
3. Левицька О. С. Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»: монографія / Оксана Левицька. – Л.: Українська академія друкарства, 2014. – 232 с.
4. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Л.: ПАІС, 2012. – 344 с.
5. Набитович І. Універсум Sacrum у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): монографія / Ігор Набитович. – Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.
6. Поліщук Я. О. Місто, варте культу / Я. О. Поліщук // Ревізії пам'яті: літературна критика. – Луцьк: ПДВ «Твердиня», 2011. – С. 9–25.

7. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / [состав. Я. Левченко ; под руковод. И. А. Чернова] / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://diction.chat.ru>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Штогрин Мар'яна Володимирівна – викладач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Наукові інтереси: урбанізм у сучасній українській літературі.

УДК 821. 161. 2 – 3.09

ДИНАМІКА ТАЛАНТУ

Бондар Василь. Камінь від хандри: книга прози. – К.: Ярославів Вал, 2013. – 384 с.

Як зізнається Василь Бондар, він пише повільно: одне-два оповідання на рік. До честі прозаїка, його тексти довершені, кожна деталь виважена, містка.

Книжка «Камінь від хандри» нова не тільки новими текстами, а й новими ознаками письма. Автор відмовився від абсолютизації факту як способу досягнення художньої правди; усвідомив самоцінність власних емоцій, що надало його творам ліризму й метафоричності (парубок трусоне яблука «у золоту пелену осені й занесе у теплу пазуху льоху»); свідомо віддає перевагу творчій фантазії, яка підпорядкована волі письменника й законам художнього світу («яблуко гупне тоді, коли захоче автор»). Якщо раніше факти стягувались до деталі, зараз прозаїк розгортає їх у сюжети. Урізноманітнилися форми викладу тексту: поруч із традиційною оповіддю-розповіддю автор удається до різних форм внутрішнього мовлення («Тінь тинейджерів»).

Основний масив творів книжки тяжіє до модернізму з його особистісним сприйняттям світу. Є в книжці твори, насамперед оповідання «Пристрасті з сокирою», з ознаками магічного реалізму, чи, за більш поширеним у нас терміном, химерної прози. А сатиричне оповідання «Der Dritte Weltkrieg» вписується в естетику постмодернізму. Така динаміка таланту рятує письменника від творчої кризи, робить його художню систему відкритою.

Автор найчастіше звертається до життя рідного села. Щоліта їде до тих місць, де народився і виріс. Його душу печалить вимирання села, руїна, деградація багатьох із тих, хто залишився («Атестація», «Темні люди»). На багатьох сторінках відчувається ностальгія за «рідним порогом», якого також немає. До нього «*кортить повертатись, як до причастя*».

У рецензованій книжці автор моделює напружені конфлікти, будує гострі сюжети, подає несподівані розв'язки. Це стосується насамперед творів «Подарунок губернаторові на прощання», «Красная сволочь», «Малороска».

Наприклад, в останньому оповіданні правду про причину зневажливого, навіть ворожого ставлення матері до доньки, дізнаємося тільки наприкінці твору. Перед смертю мати розповіла зятеві, що батько її доньки Жанни їй нерідний. 1952 року мати за жменю зерна, взятого з колгоспного поля, сиділа в тюрмі. Там її згвалтував конвойний «*р'ябий російський парень*». Обличчя доньки, обсипане рябогінням, нагадувало матері її тюремне минуле, її жіночу травму.

Нелегко прощаєшся з героями книжки В. Бондаря «Камінь від хандри». Усі вони, щасливі й обтяжені травмами, романтично піднесені й приземлені, пропущені крізь людський і творчий досвід автора. Його талант динамічний, око зірке, любов щедра

Василь МАРКО, професор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

УДК 821.161.2 – 3.09

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВУ

**Ткачук О. М. Наративні принципи прози Михайла Яцківа [Текст] :
монографія. – Тернопіль : Медобори, 2013. – 276 с.**

Монографія Олександра Ткачука засвідчує кінець «двовладдя» двох близьких систем – «форми викладу» й «нарації» (наратології). Близьких і водночас істотно відмінних. Автор обходить без паралельного тлумачення термінів. І проза М. Яцківа не «пручається» перед методологічними підходами дослідника. Що ж відкрилося вченому в непростій творчості одного із представників «Молодої Музи»?

О. Ткачук не обминає ні складностей творів М. Яцківа, ні їхніх суперечливих тлумачень. Особлива увага приділена працям М. Ільницького та О. Кривуляк.

Творчість М. Яцківа не загубилася в розкішному контексті, окресленому іменами М. Коцюбинського, В. Винниченка, Лесі Українки, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, Б. Лепкого, В. Стефаника. Але М. Яцків був інший. Його представлено «піонером символізму на українському ґрунті» (с. 10). Щоб зрозуміти творчу особистість прозаїка, дослідник розглядає її на фоні психологічних та естетичних особливостей його доби, зосереджуючись на розповідній стратегії прози письменника, на його художніх пошуках. Пильна увага до теоретичних основ – то добрі уроки дисертаційного дослідження. Звідси чітке формулювання способів вивчення прози письменника: «інтерпретація естетичного феномена свободи як підґрунтя для модерністського наративу», визначення засад «негативної свободи в контексті формування нігілістичного дискурсу» Михайла Яцківа (с. 11).

Центральне поняття окреслюється функціонально, що стимулює автора до аналітичних дій: «...в основі наративу як єдиного засобу відтворення інформації про світ та людину закладено спосіб віднайти шлях до осмислення культури будь-якої епохи» (с. 14). Дослідження наративу в текстах М. Яцківа розгалужено на проблеми ознаки й жанрові риси: «наративна стратегія небуття», «символістський абсурд у новелах та оповіданнях», «модельовання наративу в тексті абсурдного світу».

Дослідник тонко розрізняє рівні вивчення художніх текстів у проєкціях огляду (підрозділ 1.3. «Специфіка художньої рецепції абсурдного світу»)

й теоретичного осмислення (розділ 3. «Модельовання наративу в тексті абсурдного світу»). Новели «Шкапа» і «Горобці» зовні провокують народницьку позицію інтерпретації. О. Ткачук пропонує подивитись на зображені ситуації й персонажів з погляду абсурду. Тоді випадкова трагедія стає не просто закономірною, а й накладає на ситуацію подвійний знак: протесту або пригнічення духу.

У третьому розділі автор аналізує власне наративні аспекти в малій прозі та повістях М. Яцківа. Дослідник урівноважує роль наративної організації й композиції у творі, оскільки перша визначає центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових і оповідних фрагментів, що впливає на хронотоп твору.

З цього погляду розглядаються оповідання й новели про службу в царському війську «Під обухом», «В казармі». «Дитяча забавка», «На діброві». У них наявна традиційна форма оповіді, де бачимо зовнішню перспективу, безособову форму оповіді наратора, знання якого перевищує знання персонажів.

Модернізацію наративу в повісті «Огні горять» О. Ткачук аналізує в контексті оновлення проблематики творів, утвердження нового типу героя, видозміни мовлення наратора. Новим героєм є Остап. Він тягнеться до мистецтва, самотній, сповнений містичних почувань, інтелектуально рефлексує.

На завершення розмови про монографію О. Ткачука «Наративні принципи прози Михайла Яцківа» наведу підсумковий висновок дослідника про особливості наративних практик українського прозаїка: «Кожна думка, висловлена чи то персонажем, чи наратором, не є однозначною, але вважається суб'єктивно наповненою та екзистенційно багато перспективною» (с. 242).

Рецензована праця переконує: адекватне теоретичне тлумачення нетрадиційних художніх текстів (цього разу текстів М. Яцківа) не тільки мобілізує інтенції дослідника, а й звільняє письменника від нав'язаних йому народницьких і соціологічних підходів, повертає українській літературі історичну сутність і художню самоцінність.

Василь МАРКО, професор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

**ТВОРЧА СПАДЩИНА
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА
НА ТЛІ ХХ СТОЛІТТЯ**

***135-літтю від дня народження
письменника та політика
присвячується***

УДК 821.161.2.091

ІРОНІЧНО-САРКАСТИЧНЕ INTERMEZZO: В. ВИННИЧЕНКО І М. КОЦЮБИНСЬКИЙ НА ЛОНІ ПРИРОДИ

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті розглядаються дві художні версії антиурбаністичної естетики: перша – проникнута пафосом захоплення психорелаксаційним потенціалом сільської ідилії в «Intermezzo» М. Коцюбинського, друга – наповнена енергією спротиву животворній силі природи, сповненої жагою до життя, барвами, рухом, звуками. Осмислюється проблема літературних впливів, запозичень, алюзій, ремінісценцій, інтертекстуальності. Особлива увага надається проблемі пародіювання. Психопоетичний підхід уможливило визначення джерел іронії і вплив особистого ставлення до візаві на художність. Досліджується сутність псевдопатріотизму, псевдонародності, псевдоелітарності.

Іронічно-саркастичне ставлення В. Винниченка до своїх попередників та сучасників засвідчене у листах до Є. Чикаленка та в художніх творах, зокрема, вже у першому друкованому оповіданні «Сила і краса», де письменник відверто кепкує над творчою манерою, особливостями підходу до образотворення в цілому, до створення психологічного портрета в реалістичному дискурсі, демонструючи натомість, власне бачення нової поетики. В оповіданні «На лоні природи» його іронія переростає в сарказм на рівні мікро- й макрообразів пафосу, який пронизує новелу «Intermezzo» М. Коцюбинського. Під пером сатирика служіння окремих «патріотів» громаді спростовується й набуває відвертих ознак несправжності. Майстерність пародіювання при уважному прочитанні обох творів створює ілюзію перевернутого дзеркала, паралельної реальності, в якій живуть ті, хто позиціонує себе елітою нації. У цьому сенсі стаття набуває актуальності не лише на рівні літературознавчому, але й суспільно-політичному.

Ключові слова: інтертекстуальність, іронія, природність, псевдопатріотизм, імпресіонізм.

Літературний вплив, запозичення, збіг, наслідування, аналогія, алюзія, ремінісценція, імпульс, інтертекстуальність – усе це, попри винятковість художнього світу окремого митця, – реалії літературного процесу. Як би не розставляли зазначені поняття: довільно або ж у градаційному зростанні/спаданні міри взаємодії – їхня сутність полягає в неминучості контакту, взаємопроникненні/відштовхуванні, захопленні/неприйнятті того чи того мотиву, проблеми, образу тощо в творчості митців однієї або ж наближеної/віддаленої епохи. Постмодернізм, скажімо, пишається найвищою мірою подібних «доторків», уважаючи їх сутнісною ознакою. Ренесанс же, без сумніву, конкурентоспроможніший у запозиченнях, перегуках і навіть концептуальній близькості до Античності. Не залишились в боргу й Бароко з Класицизмом. Що вже говорити про окремого митця, котрий відверто/приховано «грішить» плагіатом або ж творчо переосмислює, відточує, надає унікальності, доводить до досконалості те чи інше явище світової/національної культури.

Особливий пласт літературних контактів – пародія, шарж, травестія. Не занурюючись у приклади й причини – це потребує іншого, ніж стаття, простору – зауважу, що такі вияви творчого пориву неминуче викликають інтерес як у сучасників, так і в нащадків учасників словесних турнірів.

Не оминула сія участь і класиків українського Модерну, котрі, попри поважність і серйозність у постановці й розв'язанні загальнолюдських проблем, іноді дозволяли собі побешкетувати. Не

секрет для поважної публіки, що найбільшим бешкетником цієї доби, ба, халамидником, без жодного применшення чеснот, є В. Винниченко, чий іронічний погляд на попередників та сучасників знаний і на рівні прози, починаючи із «Сили і краси», «Антрепреньора Гаркуна-Задунайського» тощо, і в драматургії – у «Співочих товариствах», «Молодій крові», «Панні Марі». Нічого гріха таїти – не обмежувався Володимир Кирилович толерантним Франковим «нові» і «старі» – шпетив і тих і тих, не порушуючи при цьому концептуальності «чесності з собою», піклуючись, як і метр, про розвій національної літератури. Діставалося, як відомо, і Нечуєві-Левицькому, і Пчілці, і Леонтовичу, і Єфремову, і Стешенку, і, за словами самого Винниченка, «багатьом другим» [4]. Недаремно М. Сріблянський у розгорнутій рецензії на п'єсу «Співочі товариства» зауважує «неабиякий хист сатирика-побутовця, уїдливого насмішника, саркастичного художника» [3, с. 350] (підкреслення наше – С. М.).

Одразу зауважу, іронічний пафос вступу навіяний об'єктом дослідження: оповіданням В. Винниченка «На лоні природи», в якому відчувається відвертий стьоб, спровокований новелою «Intermezzo». Вістря письменницької іронії торкнулося цього разу пафосу служіння митця народу, котрий (пафос) попри гіперноваторську для вітчизняної літератури форму й унікальність художнього світу, якою захоплююся й перед яким вклоняюся, прозирає у творі М. Коцюбинського, віддаючи шану ідеї служіння митця народу. Як і в названих вище

творах, В. Винниченку досить одного штриха, деталі, приводу, імпульсу, аби створити безпрецедентну сатиру на ціле явище. Цього разу не на автора, а на псевдопатріотизм, псевдослужіння, псевдонародництво як на явища, притаманні українському рухові. «На лоні природі» – своєрідна народницька версія паузи в «трудах тяжких» на благо рідного українства.

Уперше оповідання «На лоні природі», як засвідчує П. Федченко, вийшло окремим виданням у Київському видавництві «Час» 1925 року. Новела «Intermezzo» – 1909-го в «Літературно-науковому віснику». Сумніву в тому, що В. Винниченку читав М. Коцюбинського в цілому й означений твір зокрема немає жодного, бо ж був обізнаний із новинками літературного життя на батьківщині й за кордоном, хоча й грішив іноді неправдою щодо непоінформованості. Згадаємо хоча б про «нечитання» п'єс відомих на той час європейських митців. «Навмисне перештудіююрюжних драматургів (чого, на жаль, я досі не робив)», – зауважить письменник у листі до Євгена Чикаленка із Парижа 5 лютого 1910 року (підкреслення наше – С. М.). Із М. Коцюбинським у плані обізнаності з творчістю автора «Сили і краси» – та ж історія. Але, зрозуміла річ, не у випадку з аналізованим оповіданням. Тож перевага у ймовірній полеміці на боці В. Винниченка. Та й уявити собі інтелігентного майстра імпресіоністичної новели, відомого аристократичною вдачею й вишуканою чемністю в запальній суперечці не можу, навіть якби це було за його життя. Не відгукнулася на відверту сатиру й усечитаюча літературна критика 20-х років, й уже всезнаюча історія літератури нині. Тому дозволю собі говорити про новизну цієї студії, за стилем сумірної з досліджуваним матеріалом.

Порівняльний аналіз творів дає усі підстави говорити про типологічні збіги, щоправда, з різною емоційною тональністю: від драматичної до пафосно-піднесеної у М. Коцюбинського й відверто іронічно-саркастичної впродовж усього твору – у В. Винниченка. Невротичність і тотальна втома – одна із визначальних ознак модерного дискурсу, нав'язана ще символістами, тож обох митців – знакових його представників – цікавила і концептуально, і особисто. Знову ж таки, за браком простору не згадуватимемо поневіряння письменника-революціонера й необхідність заробляти на хліб насущний митця-працівника статистичного бюро, хоча, цілком можливо, що саме цей факт був одним із підштовхувальних для візаві Коцюбинського.

Втома потребує відпочинку. Для мешканця міста та ще й митця і громадського діяча на додачу – тут і Коцюбинський, і Винниченко неоригінальні – одним із способів реабілітації є перебування за його (міста) межами. Мотиви, щоправда, різні:

страх «зовсім одбитися од природи» [1, с. 726] (далі в тексті вказуватиму лише сторінку) і власне екзистенційна втома від «незліченних "треба", і безконечних "мусиш"», пов'язаних із внутрішньою необхідністю відчувати вселенський біль за всіх. Відмінні, хоч типологічно й близькі, і носії цього стану: ліричний герой – митець-інтелігент, без сумніву представник еліти, для котрого обов'язок понад усе, але при цьому бажання мати «свою орбіту», аби ніщо й ніхто, як у планети, «не стояло на дорозі», у якусь мить набуває свого апогею, щоб викликати огиду до людини й світу; і «Андрій Григорович Моркотун – старий, зарослий газетярським мохом співробітник усіх українських газет, які коли-небудь існували в світі, потайний кандидат на професуру, безупинний перекладач з усіх мов (через російську!) на українську», котрий «зібрався на дачу», щоб раптом (після проведених у «тяжкій праці на благо народу» 15-ти безвізних років) «не засудити себе на неврастенію та на смерть» (с. 726).

Емоційно й естетично різноплосинна й палітра образів творів. Доведені до рівня символу алегоризовані «дійові особи» М. Коцюбинського у В. Винниченка набувають метафорично-саркастичного звучання. Світ природи в «Intermezzo» з його багатобарв'ям і емпатійно-медитативним потенціалом у «На лоні природі» стає обтяжливо-громіздким. За аудіовпливом один лише Бутлівський *соловейко*, який, щоправда, викликає на допомогу «спільників»: комарів, мух, ос, легко заміщає Кононівську *зозулю*, котра «б'є молоточком у кристалевий дзвін», але при цьому «сіє тишу по травах», і *жайворонків*, які, хоч і «свердлять небо», «сиплять регіт на металеву дошку, як шріт», натягують «невидиму струну від неба аж до землі», та вниз, до чутливої душі ліричного героя, «спадають тільки дрібні *просіяні звуки*», постає не какофонія «ахкання» й «цмокання» невгамовного соловейка, котрий руйнує спокій автора «Причинок до історії українського штундарства», а «*симфонія поля*», яка «голосною арфою» «*лоскоче серце*» alterego Коцюбинського.

Благородні *білі вівчарки* маліють у Винниченка до *рябої суки Жульки*, яка разом із соловейком заважає Моркотуну спати або ж долучатися до осмислення аж надто «важливої» для українського руху, участь в якому позиціонується участю в зібраннях і поштивим слуханням «Ще не вмерла Україна», проблеми релігійного сектантства¹.

Сатиричного пафосу надає творові й локація персонажа. Якщо Коцюбинський фактично

¹ Думається, історія штундарства – відгомін Єлисаветградського буття, яке підсвідомо вихлюпнулося в сатирі: на Півдні Росії в другій половині XIX ст. ширився, а в Єлисаветграді мав свій центр, протестантський рух штундистів.

вилучає ліричного героя із суспільного простору, мінімізує його контакт із селом, обмежуючи його **нивами в червні**, залишаючи «за кадром» маєток із його соціосвітом, то Винниченко навпаки занурює свого героя в його виріз Петром Бутлем, його дружиною і бутлєнями-кокосами, із сусідами, із дачниками – *«восковими фігурами в паноптикумі»*, які, щойно вигляне сонце, *«з такою колосальною швидкістю множаться, що стає страшно за нашу планету»* (с. 736). Місцем спокою цілком логічно для традиціоналістського дискурсу, над яким і потішається В. Винниченко, має стати, звичайно, *«вишневий садочок»*. Але ні під вишеньками, ні *«під сливками»*, ні *«під яблунькою»*, ні в лісі, куди буквально тікає з села, щоб *«в цілковитій самоті, наодинці з мовчазними, поважними соснами гарненько обдумати роботу...»* (с. 735), очікуваної тиші Моркотун не знаходить.

Тож, з одного боку, імпресіоністична поетика дає можливість художнього втілення відсутності контакту ліричного героя з людиною, коли його душа перенасичена чужим болем блокує об'єкти, які формально неминуче присутні в його дискурсі, завдяки чому створюється психологічний бар'єр самотності. З другого, 15-річна бездіяльність і псевдопатріотизм (бо ж як іще назвати членство в клубі «Рідна Стріха», співпрацю із газетою «Рідний Запічок» і видавництвом «Рідний Куточок»), і як не згадати при цьому Володимира Самійленка із його «Патріотою Іваном», «На печі») вихолощують душу, примітивізують сприймання й реакції на красу світу. Натуралістичні описи при цьому створюють і антураж, що підкреслює авторський задум, і сатиричний ефект.

На особливу увагу заслуговують метаморфози із концептом «плодовитість» як ознакою природності буття. Влучним штрихом задіяний у Коцюбинського, коли йдеться про розвій природи: *«молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія і те велике жадання, що його звати плодючість»*, у Винниченка він набуває гіперпародійних масштабів. В одному ряду представлена і мати *«чималенької родини»* (*«двоє більшеньких, двійко меншеньких і троє чи четверо зовсім маленьких»*), вагітна *«на це одне кокосеня»*, і *«ряба поросна сука»*. А вершиною у перевернутій В. Винниченком піраміді природності, *«росту, плодовитості й соків життя»* стала така ж поросна *«свиня з болотом на вухах»*, яка *«в приємній знеможі»* стогнала в калюжі (с. 728), символізуючи повне домінування інстинкту й невігластва, у світі, який претендує громадський і суспільний поступ.

У цілому вся природа, яка у новелі Коцюбинського одночасно і локалізована простором полів і їхнім же безмежжям переведена

в ранг макрокосму, в оповіданні Винниченка абсолютно не спонукає *«до поважної серйозної праці. Ахкає, цмокає, гудить, дзвенить. Лазить по шийі, хрюкає, гавкає»*, не даючи зосередитися «на високому». Відсутність серед персонажів оповідання Винниченка **людського горя** психологічно цілком вмотивована – Моркотун і не намагається бачити злиденне життя Бутлів.

Відверта іронія вихлюпується зі сторінок «На лоні природи» і на рівні сюжетно-композиційному. Винниченко майже точно відтворює схему зміни подій, розроблену Коцюбинським при написанні «Intermezzo»¹ [див.: 3, с. 419]. Новела Коцюбинського стала своєрідною матрицею для Винниченка. Знайшлося тут місце зображенню й утоми, й приїзду, й ночіта ранку, й вечора, і сонця тощо. Із пародійно-бурлескним пафосом, звичайно.

Приготування до від'їзду, яке в Коцюбинського супроводжується болісними філософськими роздумами, амбівалентною розчахнутістю між *«мусиш»* і *«треба»*, у Винниченка набуває ознак фарсу. На 17-ти рядках автор перелічує крам (*«все це дуже легко помістилося на двох звоциках; на третьому їхав сам...»*), який бере з собою *«хронічний пролетарій і старий парубок»* (с. 726), демонструючи домінанту приземленості, побутового комфорту над позиціонованою високою духовністю.

Переїзд, для зображення якого Коцюбинський використовує поетику потоку свідомості, коли сприймання світу загострене до максимуму, а психологічна напруга фрагментує дійсність, у Винниченка набуває елегійної розслабленості, коли душа, окрім *«доброчинного миротворення»*, здатна лише на примітивне *«Що то за широчінь, що то за божжа краса!»*. «Зміна» митцем виду транспорту з потяга, у вагоні якого внутрішній конфлікт ліричного героя між обов'язком і прагненням до очищення, набуває свого апогею, на пароплав, який *«поважно, повільно, з обережністю, як чоловік у слизьких калошах з мокрої гори» «сунувся вниз Дніпром»* (с. 727), сприяє цьому. Прикметно, що динаміка руху, яка в Коцюбинського задається ритмічним стуком коліс на стиках рейок, структуруючи думку й розставляючи акценти, у Винниченка знижується до мінімуму. При цьому орієнтація на відпочинкову розважальність, а не швидку комунікацію, послаблює вплив **«залізної руки города»**, трансформуючись в іронічний образ *«капища»*, який символізує ізольованість народництва від народу, відірваність від часу. Додає неспівмірності існування цього явища в часі й образ *«піроги»*, на якій Моркотун переправляється на місце остаточного відпочинку.

¹ Коцюбинський М. Твори. В 2 т. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2 : Повісті та оповідання (1907–1912). – 496 с.

Перебування Моркотуна в селі Бутлі – бурлескна версія буття ліричного героя в Кононівському маєтку. «10 чорних кімнат, налитих п'янкою по самі вікна» [3, с. 43] трансформуються в «просту селянську хатку» (с. 728) на дві половини, з «товстими сволоками, губатими богами, з черватою піччю», де все «затишно, ідилічно» – саме так, як і має бути в уяві справжнього народника. Щоправда, побутовий дискомфорт неприйнятний для власника «квартирки з трьох кімнат з електрикою, водопроводом, телефоном, м'яким ліжком на перинах...» (с. 726). Тому ліжко-верблюд, мухи, гусінь, комарі, причепливі кокосенята, гамірливі дачники і, звичайно, вищезгадуваний соловейко, з яким ледь не оскаженілий Моркотун бореться грозової ночі для повного знищення, – все це швидко руйнує вимріяну ілюзію переродження на природі для майбутніх звершень. Ледве не кожна перипетія, що відбувається з Мокотуном, – це переформатований шлях ліричного героя «Intermezzo», на якому замість здобуття гармонії із собою і світом задля істинно високої мети, на

псевдоелітарного діяча громадського руху чигають «жахіття» проповідованого природного способу буття. А «тугі, налажені струни», готовність душі до служіння людині, гостро контрастують із самовдоволенням заспокоєнням яскравого літературного і, на превеликий жаль, сутнісно українського типу «патріота на печі», себто, «в чистому, м'якому, рівному ліжкові»... Чи, може, через сто років – на матраці «Дормео»?..

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Сергій Павлович – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи КДПУ імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: література доби модернізму, психоестетика.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. На лоні природи // Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Коцюбинський М. Твори: у 2 т. – К.: Наукова думка, 1988. – Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). – 496 с.
3. Сріблянський М. Співочі товариства // Українська хата. – 1911. – №5-6.
4. ЦДАВО України. – Фонд 1823. – Од. зб. 26. – Арк. 59 зворот.

УДК 82.09 (477)

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Антоніна ГУРБАНСЬКА (Київ)

У статті розглянуто драматургічні особливості оповідань В. Винниченка «Момент», «Віють вітри, віють буйні...» та ін., органічне поєднання в них епічного, драматичного й ліричного начал, психологізм та експериментальний підхід до творчості: своїх персонажів письменник ставить у ситуацію морального експерименту; здійснюючи лабораторний аналіз «під мікроскопом», автор висвітлює підсвідомі першопричини їхньої поведінки, гру інстинктів та ін. Зображально-виражальну систему творення героїв у малій прозі митця представляє класична схема «проблема – конфлікт – характер». Основна форма вираження змісту оповідання є діалог: вони виражають складний рух психічних станів героїв, містять вагомий психологічний підтекст.

Ключові слова: Володимир Винниченко, оповідання, драматургічний дискурс, проблема, конфлікт, характер, психологізм, діалог.

Прихід в українську літературу письменника світового масштабу Володимира Винниченка (1880 – 1951), ознаменований збіркою малої прози «Краса і сила» (1906), викликав захоплені привітання літературної критики. Так, І. Франко писав: «І звідкіля ти такий узався? – так хочеться запитати добродія Винниченка, читаючи його новели... Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої, або ординарно-шаблонової та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, всуміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості. І звідкіля ти взявся в нас такий? – хочеться по кожному оповіданню запитати В. Винниченка» [9, с. 130]. На думку Г. Костюка, саме оповідання «Краса і сила», яке визначило назву збірки, «є тим

прикордонним стовпом, що виразно розмежовує два напрями: старий щиронародницький етнографічно-побутовий реалізм кінця XIX ст. і новий психолого-критичний реалізм та неоромантизм XX ст.» [5, с. 386].

Літературна творчість В. Винниченка розпочалася на зламі двох культурно-стильових епох, у час глобальної перебудови мистецьких зображально-виражальних систем, викликаній потребою в нових засобах, здатних сприяти інтенсивнішому осягненню внутрішнього світу людини. У малій прозі письменника, як і в драматургії, тісно переплелися українська та європейська традиції з новими естетичними віяннями, що значною мірою зумовило проблематику його творів, типологію конфліктів, персонажну сферу та своєрідність індивідуальної стильової манери.

Специфіку художнього мислення Винниченка-прозаїка визначило захоплення драматичним мистецтвом, у якому найвиразніше

«виявляється сутність всякого мистецтва» (Л. Толстой). Драматургія В. Винниченка (психологічні драми «Дисгармонія» (1906), «Щаблі життя» (1907), «Momento» (1909), «Базар» (1910), «Брехня», 1910, «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911) та ін.), присвячена дослідженню людської особистості, морально-психологічних випробовувань і внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження власного «я» (екзистенційні мотиви: особисті стосунки та суспільні відносини, родина та інтимний світ жінки, проступок і кара, талант і ціна його реалізації), розвивалася в річищі модерних літературних течій, зокрема новітніх тенденцій європейської драми – п'єс К. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова, А. Стріндберга й ін. Саме драматургічність художнього мислення В. Винниченка є одним із виявів його багатогранного художнього таланту. Цей аспект вивчення творчої індивідуальності митця ввійшов у коло наукових зацікавлень Ю. Бойка-Блохіна, Л. Дем'янівської, Г. Клочка, Г. Костока, М. Кудрявцева, В. Марка, С. Михиди, Л. Мороз, Л. Онишкевич-Залеської, В. Панченка, Л. Танюка та ін., однак і досі залишається комплексно не дослідженою літературознавчою проблемою, зокрема в царині його малої прози, що й визначило мету статті – виявити вплив драматургічних особливостей художнього мислення В. Винниченка на поезику його оповідань.

Уже в перших творах, «свіжих і нових в українській прозі» (М. Зеров) – «Краса і сила», «Заручини», «Голота», «Контрасти» (збірка «Краса і сила», 1906) та ін. – письменник триумфально відткнувся на стильові тенденції епохи, активно розвиваючи стильові течії модернізму (неореалізм, неоромантизм, експресіонізм, імпресіонізм, символізм) і в пізніших оповіданнях – «Суд», «Раб краси», «Момент», «Віють вітри, віють буйні...», «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник» та ін. Активний учасник суспільно-політичних процесів кінця XIX – початку XX ст., пристрасний юнак, а в минулому *enfant terrible* (жахлива дитина), він, як талановитий письменник, здійснював над своїми персонажами моральний експеримент, ставлячи їх в екстремальні ситуації й наділяючи своїми відчуттями. Не пориваючи з реалістичними традиціями українського письменства, митець рішуче відмовляється від ідейно-естетичних принципів побутописання й етнографічної декоративності, він заперечує принципи етнографічно-побутової школи й на основі драматургічного художнього мислення створює нову парадоксальну характерологію. Водночас письменник опановує новелістичну техніку: «сюжети його оповідань тримаються на динамічних фабулах, в основі яких історія, пригода, до того ж – сповнена таємниць, несподіванок, загадок. Перед читачем стрімко

розгортається каскад подій, які невідомо чим завершаться, і в цій таємниці розкривається подія» [7, с. 143]. При цьому для творів прикметна глибина психологічного дослідження, майстерність відтворення внутрішнього світу героїв, їхніх переживань, сумнівів.

У центрі малої прози В. Винниченка – «бунтуюча особистість», для якої надзвичайно важливим є процес утвердження власного «я», власних моральних, поведінкових цінностей. Сюжети його оповідань переважно будуються на екстравагантних викликах персонажів – обставинам та оточенню, їхньому намаганням бути вірним собі, усупереч страхам, образам, приниженню і навіть загрози смерті. В. Винниченка цікавить психологія бунту особистості: цей феномен відтворюється ним у «межових ситуаціях», пов'язаних з випробуваннями та ризиком для життя.

Звернувшись до експериментального типу творчості й культивуючи моральний експеримент, структуру художньої парадигми твору письменник підпорядкував емоційному самовираженню персонажів, які в процесі сюжетного дійства на рівні інтуїтивного й підсвідомого розкривають глибинні психоемоційні імпульси-реакції на свої вчинки та вчинки інших: лабораторний аналіз «під мікроскопом» висвітлює підсвідомі першопричини поведінки героїв, гру інстинктів та ін. У такий спосіб здійснюється новий підхід В. Винниченка до художньої реалізації класичної схеми «проблема – конфлікт – характер».

Екзистенційна проблематика становлення людини, усвідомлення нею свого місця у світі, зв'язків між нею і світом, іншими людьми, – у центрі уваги автора в оповіданнях «Краса і сила», «Момент», «Радість», «Віють вітри, віють буйні...», «Федько-халамидник» та ін. Представляючи жанрову контамінацію, взаємодію різних жанрових матриць (оповідання, новела, драма), вони характеризуються напруженою дією, зіткненням полярно-протилежних героїв, несподіваною розв'язкою. У поезиці сюжетів творів активно використані інтригуювальні, захоплювальні можливості класичної новели: унікальний епізод з життя героя, нечувана подія.

Так, в оповіданні «Краса і сила», яке стало «першим кроком В. Винниченка до опанування драматургічною формою», засвідчивши «природжену драматургічність його художнього мислення» [6, с. 26], любовний трикутник Андрій – Мотря – Ілько виражає насамперед внутрішню драму героїв – роздвоєність її почуттів до вольового Андрія («сила») і красеня Ілька («краса»). Розпачливі репліки Мотрі переконливо передають стан її «межової» роздратованості: «Чого дивишся? – звертається вона до Ілька. – Не пізнав, може, ще й досі? Я – Мотря! Мотря, Мотря! Твоя полубовниця... Ха-ха-ха! Чудно, правда?.. Може,

поцілуєш? Ха-ха-ха! А Андрій за се мене ще буде бить... Він мене тільки що знов бив... А ти поцілуй. Ти ж теж полюбовник, ха-ха-ха! Один б'є, а другий цілує... Ти, може, думаєш, що я тебе люблю? Пхі. Я його люблю, а тебе – ні!...» [2, с. 22]. Використовуючи монолог як потік свідомості, емоційно напружений психічний стан Мотрі автор передає її короткими, уривчастими фразами, нервовим сміхом, хаотичністю вираження почуттів в аспекті глибинного психологічного підтексту. Має рацію С. Михида, стверджуючи, що «конфліктне зіткнення афектних психічних станів та сильних особистостей є однією з головних ознак драматичного мистецтва» [6, с. 21].

Сюжетна парадигма оповідання «Момент» побудована на казково-міфологічному мотиві перетинання межі, який несе в собі значення ініціації – здобуття нового досвіду і в такий спосіб переходу в новий стан – духовно багатшої людини. Твір написаний в імпресіоністичній манері на основі переконання, що людське життя складається з моментів – щастя, суму, радості, турботи, переживання. Увага автора зосереджена на двох персонажах – вольової жінки Мусі (образ вічної жіночності) та юнака-оповідача, які разом переживають екзистенційну «межову ситуацію», перебуваючи на межі життя і смерті (щоб урятуватися, вони намагаються перейти кордон, що їм, зрештою, і вдається). Кожна репліка персонажів у діалогічному мовленні сприяє глибокому розкриттю їхнього внутрішнього світу та взаємному потягу одного до одного. Внутрішній світ героя-оповідача відрізняється широтою і всеохопленістю: напружене індивідуальне переживання смерті та чутливість до навколишнього світу, до найменшого вияву життя. У свідомості оповідача, що засвідчує насамперед монолог як потік свідомості, навіть смерть не вириває його з цілісного й безупинного плину життя. Муся більш зосереджена на власних переживаннях і більш чутлива до можливої смерті як індивідуального кінця. У світовідчутті Мусі перемога життя можлива в духовній сфері, задля піднесення якої іноді необхідна реальна смерть. Переживши разом екзистенційну «межову ситуацію», кожен збагатив себе досвідом іншого. Муся відчула «вихор життя», який змітає все сміття («не треба», «не можна»). Юнак пізнав справжній страх смерті, а потім інший, незнаний до того досвід життя і щастя у пам'яті.

Використовуючи широкий спектр прийомів, засобів та форм художнього моделювання (показ героя через дії та вчинки, авторська характеристика, внутрішнє мовлення, портрет, художня деталь та ін.), В. Винниченко особливу роль відводив діалогічній формі, рухаючи дію, сприяє яскравішому вирізьбленню взаємин персонажів, розкриттю їхньої внутрішньої сутності. Згідно з

класифікацією О. Білецького, а також В. Фашенка, який зробив необхідні уточнення відповідно до літературознавчої термінології [1, с. 179; 8, с. 114], це діалог з домінантою висловлення одного із співбесідників. Діалоги героїв позначені переважачою увагою митця до образу Мусі, устами якої автор виражає сентенцію: «Щастя – момент. Далі вже буденщина, пошлість. Я знаю вже. Саме найбільше щастя буде мізерним порівняно з цим. Значить, зовсім не буде...» [4, с. 134]. Муся – життєлюбна жінка, проте боїться нового кохання й не хоче довіритися малознайомому юнакові: «Наше... наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати. Розумієте мене, хороший? Єсть такі метелики. Вони вмирають серед кохання. Ви розумієте мене?». Муся переконана: «Так буде краще. Прощайте... Я буду носити вас у душі» [4, с. 133–134]. Завершальний епізод оповідання виписано з орієнтацією на драматургічний ефект в оформленні сцени: «Вона тихо пішла, а я сидів, і в мені з мукою щеміло осиротіле щастя. Наді мною синіло неба, і сонце палило мою похилу непокриту голову...» [4, с. 134]. У такий спосіб автор спонукає реципієнта подумати про щастя людини та про плінність її життя. На відміну від інших письменників-сучасників, він значно більше драматизував свою прозу та поглиблював її психологізм, підсилюючи реалістичне та оптимістичне звучання твору. Колоритність малюнка митець супроводжував динамічністю розповіді, у якій значне місце належить діалогам, що рухають дію і є прийомом індивідуалізації персонажів.

В оповіданні «Віють вітри, віють буйні...» (збірка «Намисто», 1924) В. Винниченко послідовно дотримується форм теперішнього часу, що наближує сюжет твору до драматичного дійства. Експозиція твору нагадує зауваги драматурга до оформлення сцени: «Лампадне, кліпотливе, сумовите-сумовите світлечко; від нього так і тхне церковним тягучим дзвоном, смачними маківниками, підсмаженими бубликами з трошки липкою та хрустливою шкуринкою. У хаті вогко, пахне вимитою підлогою, свіжими рядюжками і пиріжками з горохом. По кутках сторожко застигла тиха, таємна півтьма. Тіні ланцюжків од лампадки за кожним кліпанням гноту похитуються, гойдаються на стінах, а святі на іконах ворухаються й закутуються в свої сині та червоні одяги» [3, с. 13]. У цьому творі, як і в інших оповіданнях збірки «Намисто», В. Винниченко подає героїв – хлопчика із неможливої сім'ї Гриня та сироту-наймичку Саньку – уже сформованими особистостями, при цьому їхні характери він вимальовує ступенево, визначаючи поведінку кожного персонажа його психологічною сутністю, що апріорі запрограмована.

Письменник відтворює думки шестирічного Гриня, який, залишившись увечері без батьків, боїться п'їтми. Хлопчик – «владика, цар і бог над речами й людьми» [3, с. 13] у реальному житті вигадає таємничий світ з «тим», себто з домовиком. Автор фіксує увагу на міміці героя, який «лежить непорушно», скошує на стіну, де висить одяг, очі, кругло витріщає їх. Єдиний порятунок для Гриня – покликати до себе старшу на три роки Саньку, прозвану через понівечене віспою обличчя Рябухою, що він і робить. У цьому моменті сюжету між дітьми зав'язується конфлікт – боротьба за верховенство. Гринь намагається відстояти «право» на пониження дівчинки-сироти, а Санька хоче взяти реванш за ті кривди й образи, що терпить у цій сім'ї. Крім зовнішньоподієвого конфлікту, характери дітей розкриваються і в конфліктах внутрішньопсихологічних: піти/не піти назустріч один одному (роздвоєність почуттів героїв). Портретна деталь (міміка, вираз очей, погляд) покликана увиразнити перебіг цих почуттів. Внутрішній світ дітей В. Винниченко розкриває також у тісних зв'язках із зовнішнім середовищем, показуючи найтонші порухи їхніх думок і почуттів у русі, боротьбі суперечностей та еволюції настрою, що є мотивацією вчинків.

Основною формою вираження змісту оповідання є діалог, тому його можна розглядати і як драму. Діалоги виражають складний рух психічних станів персонажів, містять вагомий психологічний підтекст, розуміючи який, реципієнт уловлює логіку руху психічних станів, «утягується» в сюжет. Малорухливість зовнішньоподієвого сюжету компенсується напруженою внутрішньопсихологічною.

Діалоги Гриня та Саньки позначені майстерною мовною індивідуалізацією, що йде не з письменницького пера, а з індивідуального духу кожного з героїв, – на ній відчутний відбиток того чи іншого характеру. Так, мова Гриня спочатку благальна («Са-а!», «Пи-ить хочу!»), потім, коли наймичка різко відмовляється виконати його бажання («То злізь і напийся. Пан який!»), зневажлива («Подай сюди води, ти, Рябухо!»). Коли ж дівчинка час від часу згадує про домовика, Гринь знову жалібний і до непристойного улесливий: він обіцяє Саньці ніколи не колоти її виделкою, не називати Рябухою й оберігати від гніву матері, при цьому присягаючись і хрестячись, «відрікаючись навіки від усякого насильства і знущання з неї» [3, с. 17–18].

Короткі авторські ремарки, органічно доповнюючи репліки героїв, якнайкраще відтворюють вібрації психологічного стану дітей, висвітлюють рухи, пози, жести, інтонації («Гринь хмуриться», він для дівчинки «поспішно підкладає подушку під стіною», «пригортається всім тілом до Саньки», «і сльози вже котяться по щоках

Гриня». Санька ж «пхикає й повертається йти», «помалу вертається», «несміливо гладить по стриженій темно-русявій голівці» свого недавнього вчителя).

Хлопчиківі сльози, викликані Саньчиною казкою про її безрадісне життя та пісню, назва якої винесена в заголовок твору, – символ очищення душі Гриня. І читачеві віриться, що початок дружби цих різних за соціальним становищем дітей покладено. Це оптимістичне враження підсилює розюча художня деталь кінцівки оповідання: «Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці» [3, с. 26]. Художня деталь у Винниченковому «ліпленні» характерів часто фігурує як повторювання. Так, двічі у вищезрозглянутому творі відзначається, що Санька гладила по голові Гриня. В оповіданні «Та нема гірш нікому...» кілька разів наголошується на тому, що в головного героя – хлопчика-сироти Льоні, який терпить фізичну і моральну наругу над собою дядька й тітки, при одній згадці про них «тремтять губи». Письменник ніби повертає нас до вже мовленого, підсилює значущість сказаного: у першому випадку йдеться про доброту і співчутливість Саньчиної натури, а в другому – про почуття ненависті, яке у Льоні викликає споми́н про насильство над ним та про зневажливе ставлення до пам'яті його матері. Такі деталі поглиблюють підтекст твору, роблять його виразнішим, підносять читача до рівня авторського бачення ситуації, виділяючи визначальне в людських характерах.

В. Винниченко широко використовує психологічний принцип акцентуації характеру (К. Леонгард), в основу якого покладено відбір «сутнісних системотвірних якостей особистості» (Г. Ключек). Орієнтуючись на фольклорну традицію, письменник різко протиставляє добро і зло, мужність і боягузтво, благородство і непорядність. Прийом контрасту лежить також в основі моделювання взаємин і творення характерів Федька-халамидника (ніколи не обманує) з однойменного оповідання та хазяйського сина Толі (бездушний). В образі Федька автор розвиває мотив внутрішнього вичерпаності героя, властивий його драматичним торам («Гріх», «Брехня» «Закон» та ін.). Створений у «межових ситуаціях» психологічний портрет Федька – це модель внутрішньої вичерпаності дитини в умовах родинної нелюбові та неусвідомленої залежності від підступного Толі. Відчайдушний і хоробрий Федько двічі врятовує хазяйського сина – від загибелі на річці та від покарання батьком. Проте Толі не зворушила навіть Федькова смерть: він не пішов попрощатися зі своїм рятівником, а споглядав похоронну процесію з вікна, бо «було цікаво подивитися, як будуть ховати Федька-халамидника» [3, с. 332]. Душевна глухота цього

героя підсилюється різноманітними художніми деталями: «Толя одійшов од вікна, перекрутивсь на одній нозі й побіг гратися з чижиком», якого забрав у Федькової матері, бо нібито «його виграв у Федька» [3, с. 332]. Використовуючи композиційний прийом двопланового зображення героїв, письменник звертається до безпосередньої сценічної дії, що підсилює ефект їх об'ємності. Розвінчуючи Толю, автор засудив цим образом бездушність і жорстокість у людських стосунках.

В образах персонажів – і дітей, і дорослих – митець послідовно проводить думку про залежність майбутнього життя людини від її дитинства, показує згубний вплив спотвореної психіки особи на її оточення. Художні характеристики, виведені В. Винниченком у ході морального експерименту, розкривають перед реципієнтом своєрідний ідейно-емоційний простір для співучасті у сюжетному перебігу подій, ставлять його перед тією ж проблемою морального вибору.

Отже, оволодівши драматургічною формою, поєднавши епічний, драматичний і ліричний дискурси творчості, експериментальний підхід та психологізм, письменник своєю малою прозою спонукає до глибоких роздумів про сутність життя, усвідомлення необхідності постійного самоаналізу і самовдосконалення. У цілому ж творча практика митця сприяла виходу української прози на якісно новий художній рівень. Використовуючи класичну схему «проблема – конфлікт – характер» у моделюванні драматично-трагедійних доль дорослих та дітей (особисті стосунки та суспільні відносини, проступок і кара, втрата рідних людей, злигодні, поневір'яння, загроза смерті й ін.), письменник ставить своїх героїв у свідомо витворені морально-етичні ситуації і завдяки широкому спектру тропів психологічної поезики рельєфно виявляє особливості їхніх характерів. Поряд із традиційними художніми прийомами й засобами митець використовував символістську естетику (назви оповідань, образи-символи й ін.), синтез зовнішньоподієвого і внутрішньопсихологічного конфліктів, систему психологічних зображально-виражальних форм і засобів (портрет, художня деталь, монолог, полілог та ін.), психологічний принцип акцентуації характеру (К. Леонгард), мовну індивідуалізацію, авторські ремарки, які,

органічно доповнюючи репліки персонажів, крім «технічної» функції, виконують ще й роль психологічно-моделюючу – висвітлюють рухи, пози, жести, інтонації героїв. Виразною ознакою творчої манери В. Винниченка є експресія характеру, ситуації та конфлікту, що драматизує, підсилює емоційно-естетичний заряд сюжету. Митець не моделював напружений зовнішній сюжет, а звертав основну увагу на сюжет внутрішній – переживання героя з приводу подій і вчинків, на відчуття свого досвіду в пізнанні світу та власної суб'єктивності. Драматургічне художнє мислення В. Винниченка та новелістична техніка письма дали йому змогу створити нову парадоксальну характерологію, дослідження якої визначає перспективи подальших досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы / Александр Иванович Белецкий. – М. : Просвещение, 1964. – 478 с.
2. Винниченко В. К. Краса і сила: Повісті та оповідання / Володимир Кирилович Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 759 с.
3. Винниченко В. К. Намисто: оповідання / Володимир Кирилович Винниченко. – К. : Веселка, 1989. – 380 с.
4. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи / Володимир Кирилович Винниченко. – К. : Веселка, 1993. – 383 с.
5. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей / Григорій Костюк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 4-х кн. – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 379-391.
6. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Михида. – Кіровоград : Центрально-українське видавництво, 2002. – 192 с.
7. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.
8. Фашенко В. В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / Василь Васильович Фашенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.
9. Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила / Іван Франко // ЛНВ, 1907.– Т. 37. – С. 130–151.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гурбанська Антоніна Іванівна – доктор філологічних наук, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Наукові інтереси: жанрово-стильові пошуки української літератури ХІХ–ХХІ ст.

УДК 821.161.2.091

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО – ЮРІЙ ТИЩЕНКО: ЕПІСТОЛЯРНА ДИСКУСІЯ ПРО СУТНІСТЬ БІЛЬШОВИЦЬКОГО РЕЖИМУ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ

Надія МИРОНЕЦЬ (Київ)

У статті розглядається листування В. Винниченка з Ю. Тищенком (Сірим) за березень 1933 – березень 1934 рр., у якому висловлювалося різне ставлення авторів до політики російських більшовиків в Україні, що призвело до русифікації, масових репресій, голодомору.

Ключові слова: В. Винниченко, Ю. Тищенко, листування, більшовицький режим, русифікація, політичний терор, голод.

Талановитого українського письменника і відомого громадсько-політичного діяча Володимира Кириловича Винниченка (1880–1951) та видавця і публіциста Юрія Пилиповича Тищенка (псевдонім *Сірій*; підписувався також такими криптонімами і псевдонімами: *Тиц., С. Ю., Ю. А., Ю. С., Ю. Т-ко, Ю. Азовський, Юр. Азовський, Галайда, О. Кадим, Ю. Сірій, Юр. Сірій, Юр. Салтичинський*) (1880–1953) пов'язували багато років плідної співпраці і щирого приятельства. Вони були політичними однодумцями, обидва належали до Української соціал-демократичної робітничої партії, на цьому ґрунті й перетнулися їхні життєві дороги. У своїх спогадах Ю.Тищенко згадував про їхню першу зустріч, яка сталася після його втечі з-під арешту в 1907 році. Винниченко допоміг тоді йому вийти із складної життєвої ситуації, надавши надійні адреси та рекомендаційні листи. Під враженням від першої зустрічі з Винниченком Тищенко писав про нього як про справжнього товаришареволюціонера. “Незабаром я здивався з ним у Львові, куди він приїздив за чужим паспортом у партійних справах, – продовжував згадувати Тищенко. – За той час ми були нерозлучні, а коли я провів його на вокзал під час повернення до Києва, ми стали зовсім близькими приятелями. Звідтоді й почалося наше листування”[11, с. 64].

Листування В. Винниченка з Ю. Тищенком досить об'ємне й інформативно багате, але не все воно, на жаль, збереглося в українських архівах. У Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в м. Києві (ЦДАВО України) в особовому фонді В. Винниченка (ф. 1823, оп. 1, спр. 36) зберігаються листи до нього Ю. Тищенка (Сірого) за 1909 – 1912 роки (49 листів), в особовому фонді Ю. Тищенка (ф. 3803, оп. 1, спр. 46) – листи до нього В. Винниченка за 1919 – 1934 роки (197 листів, написаних самим В. Винниченком, і 4, написані його дружиною, Р. Я. Ліфшиць) та 10 копій листів Ю.Тищенка до В. Винниченка за різні роки. В Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІР НБУВ) у особовому фонді В. Винниченка (ф. 293, № 277 – 279) – телеграма і 2 листи Ю. Тищенка до В. Винниченка за липень 1918 р. В Архіві-музеї ім. Д. Антоновича Української Вільної Академії Наук (США) (Архів УВАН) у фонді В. Винниченка виявлено 1 лист Ю. Тищенка до В. Винниченка за 1914 рік і 135 листів за 1919–1936 рр.

Листи, які зберігаються в архівах України, частково вже привертати увагу дослідників. Окремі масиви листування цих визначних діячів опубліковані в різних виданнях [3; 7; 8] і частково використані дослідниками [9; 10; 12]. Листування за серпень-грудень 1933 року, яке буде розглянуто в цій публікації, ще в 1994 році оприлюднене Н. Миронець та Н. Кічігіною [3; 8], воно використане

в монографії В. Солдатенка[10, с. 244-251], цитувалося і в інших працях, однак спеціальне дослідження цього важливого джерела відсутнє. Не введені до наукового обігу листи за березень-липень 1933 р. та початок 1934 р., що мають відношення до названої теми. Крім того, в публікації [3; 8] листи Ю. Тищенка подано за авторськими копіями (чернетками), що зберігаються у його фонді в ЦДАВО України, і в деяких випадках відрізняються від оригіналів, що зберігаються в Архіві УВАН. Тому всі посилання тут подано не за публікаціями, а за архівними першоджерелами або звіреними копіями.

Мета даної розвідки – показати, як у листуванні В. Винниченка з Ю. Тищенком за березень 1933 – березень 1934 років відображена оцінка обома діячами тогочасної політики більшовиків в Україні.

Приводом до гострої дискусії стало звертання В. Винниченка до Ю. Тищенка, давнього приятеля і видавця багатьох його творів, з приводу можливості видання його трактату «Щастя. Листи до юнака». На цей час видавництва в Україні, які ще не так давно масовими тиражами публікували роман В. Винниченка «Сонячна машина» і розпочали багатотомне видання його творів, припинили з ним співпрацю. Надія на видання «Щастя» в Україні була втрачена – і В. Винниченко шукав можливості видати його за кордоном. Ця тема й обговорювалася в листах, але з часом вона відступила на другий план, витіснена обговоренням політичної ситуації в Україні.

Володимир Кирилович ніяк не міг збагнути, чому його комуністична за змістом книга не допущена до видання «в країні комунізму». У листі від 3 травня 1933 р. він писав про цю книгу: «Це, Юрію Пилиповичу, так би сказати, філософія нового життя, філософія щастя, засобом досягнення якого є переустрій всього дотеперешнього життя. Почасти це є резюме всього мого життєвого досвіду і синтеза всього писаного мною. Так само це є філософія комунізму, викладена в приступній формі. Але, не зважаючи на це, вона в країні комунізму не дозволена до видання. Так, Юрію Пилиповичу, як це не дивно й не неймовірно, ця книга в СРСР до видання не допущена. От уже третій рік як вона там лежить, от уже третій рік як я домагаюсь у листах, щоб мені сказали принаймні причину, через що її не дозволяють до видання і нічого, навіть якої-будь відповіді не можу добитися. Тільки один раз на всі мої листи мені відповів Скрипник у таких словах: “Ваші “Листи до юнака (“Щастя”), на мою особисту думку, вельми цікаві й вони відограватимуть свою роллю... Хутко повідомляю Вас про друкування їх...”. Оце була єдина відповідь. Це було два роки тому. Але з того часу більше ні слова на всі мої листи, на всі нагади. І, розуміється, ніякого видання книги.

Яка причина цього, я точно не знаю, мені, повторюю, про це нічого не хочуть сказати. Але це стоїть у зв'язку з тим, що взагалі мої нові праці, незалежно від їх змісту (який є й не може не бути комуністичний) до видання не дозволяються» [14, арк. 213-214]*.

Юрій Пилипович відповів 1 червня 1933 р., що йому цілком зрозуміла причина саботажу видання творів Винниченка. «Друкували, поки був курс московський поблажливий, але коли він змінився, то дозволяється до друку тільки те що явно (широ чи ні то інша річ) служить Москві і Сталіну особисто. Я думаю, що для Вас теж відомо, що а ні старих письменників белетристів, а ні нових тепер не видають. На книжкових ринках Києва і Харкова нема тепер а ні Лесі Укр[аїнки], а ні Винниченка, а ні інших» [1].

Тищенко попросив прислати йому текст твору, щоб він міг з ним ознайомитися і переконливіше говорити із ймовірними видавцями. Пересилаючи йому рукопис, Винниченко писав 8 травня 1933 р., що шле його не стільки як видавцеві, скільки як другові й українцеві, якому не байдужі висловлені в творі думки, і сподівався, що коли той прочитає твір, то не скаже, що його не дивує, що ця книга не дозволена до видання на Україні. «Здивуватись Ви мусите так само, як дивуються всі, хто знає ставлення до неї комуністичної влади. І от тоді скажіть мені свою думку з приводу заборони саме цієї книги» [14, арк. 216]. І ще раз, в іншому контексті листа, нагадав: «Всі мої праці після “Сонячної Машини” на Україні до видання не дозволяються, хоча вони цілком комуністичні. (Та іншими й не можуть бути). В тому числі й “Щастя”. До видання в СРСР воно заборонене» [14, арк. 217].

У листі від 11 липня він знову повертається до наболілого питання: «Я совісно думав і працював над цєю річчю, багато сил і часу вклав у неї й мені сумно було б думати, що вона лежатиме у мене в шухляді й нікому не дасть тої користи, яку вона, мені здається, може дати. Отож, дорогий Юрію Пилиповичу, подумайте пильненько, як би її видати хоч за кордоном (на Україні, соціалістичній ніби Україні, її заборонено. Я ніяк цього факту не можу вкласти в себе в мозку так, щоб він уже не муляв мені так гостро)» [14, 221зв.].

Він просив також повідомити причину самогубства Скрипника, бо йому був відомий з російської емігрантської преси лише «голий факт», і пояснення причини смерті тим, що «він не міг стати перед суд партії за помилки, допущені в національній роботі на Україні», В. Винниченко вважав наївним. Він хотів знати причину

докладніше, бо вважав, що «ця смерть є велика втрата і для соціалістичної і для національної справи на Україні» [14, арк. 221зв.].

Тищенко ж ніяк не дивувався тому, що твір Винниченка заборонено в Україні. У листі від 16 серпня читаємо: «Ви пишете, що на Україні ніби соціалістичній її заборонено. Отож то й те що не тільки соц[іалістичної] України, а й взагалі ніякої з погляду московської банди бути не повинно, і такі книги там не повинні бути». На підтвердження того, який стан справ в Україні, він наводить факти самогубства Хвильового, Скрипника, арештів сотень діячів, серед яких були й добре знайомі Винниченкові О. Бадан, П. Дятлів та інші, й ставить запитання: «Невже й цих людей слідом за московською імперіалістичною нео-чорною сотнею можна підозрівати в контрреволюції? Ні, там діється тепер те, чого наша історія нац. визволення ще не знала» [1].

Проте ці аргументи не переконали Винниченка. Відповідаючи Тищенкові, він писав, що не дивиться «дуже песимістично» на справу національного розвитку на Україні. І хоч в даний момент є пересилання великодержавницької течії, вона, на його думку, не була і не могла бути такою дужою й безоглядною, «щоб знищити основу нац. існування – школу. Поки є школа, доти можна бути взагалі спокійним за майбутнє». Школу ж, уважав він, «комуністи (якої б течії вони не були) не можуть знищити, як би не хотіла того чорна сотня. До цього зобов'язує загальна ідеологія й політика комунізму, а не тільки ті чи інші позиції в нац. питанні». Цілком інша річ була б, мовляв, коли б влада перейшла до інших російських груп, бо всяка інша група не побоїться знищити школу. А це – найстрашніше, бо привело б до цілковитого національного вимирання під тиском організованої, планомірної, науково поставленої русифікації України. «Це може дуже легко взяти на себе який-небудь руський Гітлер, – писав він, – а всі партії, не виключаючи соціалістів, будуть йому помагати в цій справі». І далі ще раз стверджує, що як би не гальмувалась справа дальшого розвитку національної культури при більшовиках, як би тяжко не було від наступів чорної сотні, «загримірованої під комуністів», все таки єдина російська партія, яка не може задушити національного відродження, «це – партія комуністів. І тому не за страх, а за совість, на мою думку, українцям, не тільки комуністам, а й противникам комунізму чи соціалізму, треба б підтримувати владу компартії й помагати їй швидше перемогти болячки переустрою соціального». При цьому треба не боятися протестувати проти хиб у національній політиці, навіть чесно боротися з цими хибами, як би це не було важко й небезпечно. «Це загрожує карами? Що ж, (всякий) розвиток вимагає жертв» [14, арк. 223зв.].

* В цитатах особливості авторського написання збережено.

У відповідь Тищенко продовжував наполягати на тому, що при нинішній політиці більшовиків в Україні твір Винниченка не може бути опублікований, бо там не друкують нікого із старих письменників, замовкла і та плеяда нових, яка так багато обіцяла (Підмогильний, О. Вишня, Тичина, Досвітний, Хвильовий, Івченко, Рильський). «Видно, що на уста їх покладено печать. Друкують тепер тільки ту нещасну золоту середину [...], яка зі шкури пнеться, щоб приподобатись таким панам (це слово написане поверх закресленого «мерзотникам»). – Н. М.), як Затонські, Сталіні, Постишеви і інші наїзники на нашу землю. Я розумію добре, що Ваша книга, яка стоїть в обороні ідеї комунізму, в країні, яка цю ідею написала на своєму прапорі – не потрібна, бо та банда, що панує в цій країні, проти тієї ідеї веде скажену боротьбу. Не можна ж справді ідентувати державного кріпацтва в найогидніших його формах з соціалізмом. Не можна трактувати штучно утворені групи рабів в колхозах як комуну, бо то єсть групи рабів-крепаків, продукцію яких забирає тисячоголовий московський пан і кат.

Хіба ж дозволить така влада видати Вашу книгу на «радянській Україні?», на тій Україні, де панує тепер кат – Постишев?» [14, 224-224зв.]

Звертаючись до думки Винниченка, що він не дивиться песимістично на справу національного розвитку в Україні, бо, допускаючи великодержавницькі течії, не допускає, щоб вони знищили національну школу, Тищенко наголошує на тому, що «факти говорять якраз противне». «Нищення цієї саме фортеці і йде по всій лінії на Україні, і провадить се ніхто інший, як міністр освіти (відомий україножер) Затонський». Він цитує слова Затонського із розмови з журналістом О. Мар'яновим, опублікованої в 197 числі «Вістей» за 1 вересня 1933 р.: «Насамперед зваживши помилки старого керівництва Наркомосу (треба читати Скрипника), ми приділили велику увагу комплектуванню шкільної сітки за нацознаками...», в результаті сього, хвалиться Затонський: «Кількість груп з викладанням російською мовою збільшилася проти минулого року на 33,5%, а кількість дітей на 51,2%... в 4 містах Одеської області організується 163 нових групи з викладанням російською мовою, що охопить 6300 дітей» [14, 224зв.-225].

Важливо відзначити, що Тищенко, на відміну від Винниченка, вже в той час зрозумів, якою підступною тактикою керувалися більшовики в справі русифікації України. «Ви далі кажете, – писав він, – що загальна ідеологія й політика комунізму зобов'язує до збереження нац. школи. Так, це правда. А коли «народ» домагається заведення російської школи (тобто школи пануючої нації), невже будуть комуністи московські ставити таким домаганням опір? А

народ під натиском емісарів Постишевих і Затонських навіть голодом себе «добровільно» морить.

Очевидно, що такий народ аж труситься за московською школою, щоб навчитися говорити так, як говорять його пани Постишеви, Затонські й інші московські емісари (це слово написане поверх закресленого сволочі. – Н. М.), а коли не виявить свого хотіння добровільно (мати московську школу), то йому в цьому допоможе охоче ГПУ» [14, арк. 225].

Тищенко звертає увагу свого кореспондента на ті процеси, які відбувалися в українській вищій школі, в Українській Академії Наук, яка з наукової інституції перетворилася в «одбочку» московського ГПУ, на репресії проти вчених-філологів за те, що чесно склали Українсько-російський академічний словник, а не так, як хотіли того русифікатори.

Далі він згадує те місце в листі В. Винниченка, де той, ніби виправдовуючи окупацію України більшовиками, пише, що була б зовсім інша річ, коли б влада перейшла до інших руських рук, бо «всяка інша група, кажете, не побоїться знищити школу». «Запевняю Вас, – пише Тищенко, – що цього робити не бояться й большевики, і я дуже сумніваюсь, щоб ще якась, навіть руська група, дійшла до такої віртуозности у винищуванні культурно й фізично українського народу, як це роблять московські псари; а потім, чому ж саме допускати, щоб по большевиках запанувала знову на Україні якась руська група? Невже Ви не вірите в те, що там то й боротьба вся йде, щоб визволитись з московського ярма? Невже Ви рахуєте самостійність України якимось чудом? Невже ті 14 літ, що відділяють нас від того часу, коли і Ви не тільки були свідком, а навіть стояли на чолі самостійної України, були якоюсь забавою, а не серйозним явищем? Ні, Володимире Кириловичу, коли тоді справа самостійности стояла серйозно в свідомости пари тисяч інтелігенції, то тепер вона стоїть якнайсерйозніше у всіх тих, кого ще не задушив московський кат. І можна дійсно сказати, що в боротьбі з сим катом народ український піде хоч з чортом, аби ката позбавитись. Не думаю, однак, щоб пішов він з московським Гітлером, піде, мабуть, він з тим, хто дасть йому змогу скинути ярмо огидного кріпацтва фізичного й духового. Коли він піде за кимсь правим, то в тому буде не його, а наша вина, як нашою виною була й перемога московського большевизму» [14, арк. 226-226зв.].

Юрій Пилипович нагадує Володимирі Кириловичу про те, що повернувшись у 1920 році з України, він у всіх своїх виступах запевняв, що в Росії й в Україні революція в небезпеці, що Росія окупувала Україну, і навіть закликав до боротьби. Нагадав він Винниченкові й про те, як вони разом у Празі обурювалися з приводу конституції, «якою

Москва обдарувала в 1923 р. Україну, визначаючи de jure самостійною – а зв'язуючи de facto міцним вузлом в «єдиную неделимую». Наскільки пригадую, Ви тоді виступали на сторінках «Нової України» і розкривали всю брехливість політики Раковського, Гринька і т.д.

«Що ж за зміни відбулися за сей час у взаємовідносинах Московщини й України, що Ви закликаєте до підтримування російської комуністичної партії?» – ставить він запитання [14, арк. 226].

На думку Тищенко, зміни дійсно відбулися, але не на краще, бо тоді Україна мала свою партію – КП(б)У і своє Політбюро, в якому знаходили місце і українці, мала своїх представників у закордонних державах, хоч і підлеглих здебільшого в своїй діяльності Москві, мала майже всі комісаріати, які, підлягаючи Москві в головній лінії, провадили більш-менш самостійно роботу, яка не розходилась з потребами українського народу, почала розвиватись літературна продукція, видавнича діяльність з дня на день зростала, ВУАН під керуванням старших вчених дала ряд кращих наукових праць. «Словом, тоді було узько політично, але досить широко культурно. Що ж зісталось з того, що було започатковано і роблено в тих роках? Де представники України за кордоном? Скасовані. Де комісаріати України? Знищені. Де видавництва? Зруйновані. Де письменники і вчені? На Соловках або «в не столь отдаленных местах широкой матушки Россії».

Це сучасний стан культурно-політичний. А економічний?

Таж не можете Ви не погодитись з тим, що ціла Україна економічно знищена й зруйнована. Я не підраховував, як деякі сміливі писаки, скільки вмирає людей на Україні з голоду, і не буду твердити, що за сей рік вимерло там 10 мільонів людей. Але і з радянської преси і з листів, які одержую з різних кінців України, можу сказати, що такого убожества, такого винищення, такого голоду, такого вимирання і нарешті такого знущання над духом і тілом народу Україна не бачила від часів батисвої навали на нашу землю.

Як же можна підтримувати і підпірати з чистим сумлінням ту групу, яка свідомо, вироблено й планомірно винищує цілу націю, щоб розчистити поле для заселення своїм народом?» Він вважав, що самогубства таких правовірних комуністів як Скрипник і Хвильовий – це найсильніший протест перед «політикою ката Сталіна, і його банди на Україні» [14, арк. 227зв.-228]

Досить розлогу відповідь на порушені Тищенком питання Винниченко дав у листі від 27 вересня. З нього видно, що при всій великій зацікавленості у справедливому вирішенні національного питання в Україні, Винниченко надавав пріоритет питанням соціальним, і саме

цим пояснювався його заклик підтримувати радянську владу і комуністичну партію. «Я через те радив і радитиму так, – писав він, – що, на мою думку, ця влада має на меті своєї діяльності знищення класового поділу людства, експлуатації людини людиною, економічно-соціального визволення людей, себто, збудування соціалістичного суспільства. Коли вона, ця влада, досягне цього, коли збудує цю базу людського щастя, то всі інші питання водночас розв'язуться повно і остаточно (в тому числі й національне). Ні одна влада, ні один лад не можуть і не зможуть так повно і так вичерпливо розв'язати всі наші кривди, як соціальні, так і національні, як лад соціалістичний. В це я глибоко, непохитно, всією душою вірю. І тому, коли є хоч яка надія на збудування цього ладу, то я вважаю, що всякий щирий, послідовний прихильник соціалізму повинен всіма силами й засобами домагатися такого ладу і підтримувати ту владу, яка цього добивається» [14, арк.229].

У процесі будівництва виникають великі труднощі, муки винних і невинних, які випали на Україну, і за ними не видно грандіозності того завдання, яке вирішується СРСР і Україною, а ті страшні жертви, які випали на Україну, викликають в українців, «не тільки ворогів компартії, але і часом і членів її, підозріння, що компартія навмисно винищує українську націю». Принципові вороги соціалізму «користуються моментом і свідомо розносять цю нісенітницю, а простіші люди добросеречно вірять у неї». В. Винниченко не допускає навіть думки про можливість такої політики. «Розуміється, ніякого такого дикого й абсолютно неможливого, а головне шкідливого, самогубного для самої компартії завдання в неї ніколи не було й немає» [14, арк. 229], – наполягає він, вважаючи, що тяжкі жертви, які впали на Україну, є наслідком збігу обставин, з одного боку, з другого, тої самої обставини, яка за всю нашу історію стягала на нас ворогів і визискувачів, себто багатство нашого краю; з третього, (нема що) русифікаторські намагання великодержавницької течії. Комплекс різних причин утворив це становище...» [14, арк. 229 зв.].

Він докоряє Тищенкові за необ'єктивність в оцінці національної політики більшовиків і наголошує, що не вірить в те, «що сучасне керівництво компартії має на меті знищити національні досягнення українців». Посилання Тищенко на промову Затонського В. Винниченко вважає непереконливими, бо наведені в ній факти, мовляв, стосувалися не до всієї України, «а тільки до Одещини, та й то, мабуть, тільки до самої Одеси, де величезна більшість населення не українці» [14, арк. 229зв.].

На закид Тищенко московським більшовикам, що вони навіть не соціалісти, не комуністи, і

будують вони не соціалізм, «а єдиную-неделімую», Винниченко відповідав, що «коли це, справді, було так, то, розуміється, таку владу не тільки ніяк підтримувати не можна, але треба ще й боротися з нею». Але він уважав, що таке обвинувачення ще ніяк не доведене, воно ніяк не впливає з усієї діяльності російських комуністів, які щиро прагнуть побудувати соціалістичне суспільство. «Для мене це є головне, – наголошував Винниченко. – Коли я переконаюся, що цієї мети вже немає в них, тоді я без вагання і з тим самим чистим сумлінням стану на боротьбу з ними сам і буду кликати інших» [14, арк. 229зв.-230].

Відповідаючи Тищенкові, який не міг зрозуміти, чому автор написаної в 1920 р. брошури «Револуція в небезпеці» тепер закликав до підтримки більшовиків, він писав, що це необхідно було зробити, «бо тоді нацполітика компартії була виразно неправильна, невідповідна завданням комунізму й революції». «Але з 1923 року ця неправильна політика стала мінятися і таки виразно змінилася. Ясно, що й мої позиції повинні були змінитися. І я написав уже інший заклик: «Поворот на Україну», себто заклик до співробітництва з компартією і підтримки її» [14, арк. 230].

Він наполягав на тому, що «в основі сучасна політика зовсім не є те саме, що було в 1920 році. Тоді була явна, виразна й навіть проголошена устами Раковського «диктатура руської культури на Україні». Принципіально, відповідно цьому офіційному гаслу, все життя провадилось у цьому дусі, і ні школи, ні преси, ні мистецтва, ні літератури як таких українських не було і не мало бути. Тепер такого гасла нема й не може бути (хоч би вже через одне те, що виросла українська партійна маса, яка не дасться так легко себе скасувати). В основі є велика, сильна, щоденна преса українською мовою. Хай русотяпи стараються зменшити її силу, вона все ж таки існує й існуватиме. Те саме з школою. Коли в Одещині робляться якісь там «поправки» (справедливі чи несправедливі, це не грає вирішальної ролі), то це ще не значить, що школа по всій Україні зводиться на нуль, на підлеглу руській культурі. (Як, між іншим, у Вас помітне чуття, що водило Вашою рукою)» [14, арк. 230зв.].

Винниченка зачепила фраза з листа Тищенка про готовність «іти хоч з чортом», аби проти більшовиків, і він зауважив: «Взагалі, Юрію Пилиповичу, якби Вам було не так байдууже, з ким іти, то Ви б не так легко згоджувались «іти хоч з чортом», аби проти большевиків, як Ви пишете» [14, арк. 230зв.].

На поставлене Тищенком запитання, чи вірить Винниченко в самостійність України, той відповів, що «робити прогноз на цю тему надзвичайно важке завдання». Він сумнівався в тому, щоб ще раз виникла така сама кон'юнктура для України,

яка була в 1918 – 1919 роках, принаймні інтернаціональна. На це розраховувати не випадає. «Лишається другий шлях: допомога ріжних гітлерів. Ви це відкидаєте. Добре робите...»

Розмірковуючи далі над можливими для України перспективами, Винниченко знову висловлює своє тверде переконання в тому, що тільки більшовики принципово ставлять своєю метою боротьбу за народний добробут, а «всяка інша, навіть суто національна, українська на сто процентів влада цього добробуту на меті не матиме, вона матиме на меті відроджувати державу, себто відроджувати капіталістичний лад, такий як у людей, та ще тих людей, які помогли б тій владі запанувати. Визиск, поневіряння трудящих клас, знуцання соціяльне й політичне, злидні не тимчасові, а на довгі-довгі десятиріччя були б заплавою за ту «свою» владу» [14, арк. 231].

З цього знову ж впливав висновок про необхідність підтримки політики компартії. Правда, він робить застереження, що, якби, мовляв, у компартії запанувала якась контрреволюційна, контркомуністична сила, тоді треба бути проти такої партії. Але такої тенденції в курсі загальної політики компартії він не бачив. «Так само щодо нацполітики. Коли б у керівництва партії замакітрилось у голові й воно почало провадити той самий курс, що вже брався в 1919-20 роках, себто диктатури руської культури, то я не буду вагатися і знову-таки з чистим сумлінням виступлю проти такої політики, проти партії». Наведені Тищенком приклади долі Шумського, Хвильового, Скрипника Винниченко вважав непереконливими, «бо ми не знаємо в точності, на чому саме сталися ті конфлікти, через що саме вийшла смерть Хвильового і Скрипника» [14, арк. 231зв.].

Негативне ставлення до нього особисто керівництва українських комуністів, які випихали його «не тільки з громадянського і політичного життя України, але й з української літератури», не тільки не пускали його в Україну, не тільки не дозволяли йому тим чи іншим способом взяти участь у будівництві соціалізму, але й ніяких книг його не дозволяли видавати, він пояснював тим, що «будучи комуністом, водночас твердо й виразно заявляю і виявляю себе українцем» [14, арк. 230].

Відстоюючи свою точку зору, В. Винниченко висловив сумнів у тому, що Тищенко прочитав «Щастя», бо інакше, здавалося йому, той став би на його позицію. Тому в листі від 19 жовтня 1933 р. Тищенко продовжував полеміку, покликаючись на текст твору, вказуючи конкретні сторінки, і запевняв, що саме розділ «Національне питання» спричинився до багатьох його запитань, бо одна справа погоджуватися з теоретичним розв'язуванням цього питання в книзі, а інша – «реальний стан цього самого питання». Бо ніхто з

соціалістів не може заперечувати, що «національний гніт і поневолення є така саме перешкода на шляху до щастя людства, як і всі інші» («Щастя», ст. 150). Але, погоджуючись з тим, що гніт і визиск є дійсно «фахом буржуазії», не можна одкидати того, наголошує Тищенко, «що саме цим і то чи не в більшій мірі грішить московський большевицький уряд. До речі, я свідомо вживаю термінів «московські большевики», а не комуністи, бо за таких їх не вважаю» [1].

Посилаючись на розділ «Національне питання», в якому Винниченко трактує радянську Україну як самостійну соціалістичну республіку, «котра може в любий момент вийти з союзу і бути незалежною», Тищенко пропонує увжити, що харківський уряд і український народ (через плебісцит) висловлюють бажання не те що відділятися від «Матушки Росії», а лише запровадити у себе в повній мірі самоврядування у всіх галузях життя. «Скажіть мені щиро, – запитує Тищенко, – що відповіла би на се Московська влада і як би тоді Ви стракували ленінське «Вплоть до отделенія» – лукавою фразою чи послідовністю і чесністю з собою?» [1] Посилаючись на сторінку 159, де Винниченко пише, що за царизму не було ні шкіл, ні прав, ні легальних виявів українського національного життя і що тепер є біля 20 тисяч українських шкіл, Тищенко допускає, що, можливо, статистика більшовицька «на цей раз і не бреше», але ставить запитання: «Чи є це заслуга московських большевиків? Чи й справді большевики з власної охоти перевели українізацію?» І відповідає: «Ні. Це була необхідність самоохорони на завойованій землі. Після проголошення Раковським «диктатури руської культури», московські большевики нарвались на такий опір, що мусіли піти на уступки та залишити те, що було завойовано українським народом за доби революції. Прочитавши ж Ваші твердження, мається вражіння, ніби то все, чого не було при царизмові, дали большевики». Тищенко наполягає на тому, що саме з метою самозбереження більшовики «з хитрістю, властивою московським правителям», «почали українізувати своїх урядовців на Україні, щоб таким знарядям було легше приборкати відчувший себе розкріпощеним народ» [1].

Непереконливим уважав Тищенко наведений у «Щасті» (стор. 160) факт, що на Україні виходить 278 газет, бо хоч вони й виходять мовою українською, але по змісту вони московські, антиукраїнські. Помилковим він також уважав твердження на сторінці 161, що «всюди панує українська мова», бо, як пишуть гідні довір'я люди, з української мови в урядових інституціях глузують і називають її «петлюрівською», як ... і цілий наш рух – «петлюрівським» [1].

Звернувши увагу на думку Винниченка, що цілковите відділення України від інших членів СРСР є самогубство, Тищенко твердить, що ніхто з соціалістів не може бути проти союзу соціалістичних держав. «Але ж Україна не союзниця Москви, а васал», – наголошує він і слушно зауважує, що Винниченко боронить той лад, який існує в Україні, вірячи, що з національного боку там все гаразд. «Так чому ж Ваших оборонних річей, написаних духом і кров'ю, там не друкують? Чому особисто Вас не пускають на ту землю, яку Ви бороните?» – запитує Тищенко і відповідає: «А тому, що Ви українець і, як такий, не будете байдужим до того, що там діється» [1].

Таке ставлення до Винниченка, вважав він, – є ще одним доказом того, що Україна не проводить незалежної політики, а цілком залежна від Москви.

«Скажіть, будь ласка, чи мало б се місце, коли б Україна була дійсно самостійною, хоча б і в союзі з Москвою? Чи була б тоді потреба чернити Вас перед українськими масами і трактувати як “ворога народа”, а Ваші твори не допускати до народних рук?» [1].

Тищенко ще раз повертається до питань, порушених у попередньому листі, переконуючи Винниченка в правильності своїх оцінок сутності більшовицької політики. «Ви кажете, – нагадує він опонентові, – що тенденції обрусительної політики нема, а коли вона виявиться, то перший Ви не будете вагаться й виступите проти такої політики. Але ж така політика вже давно ведеться, й наслідки її Ви сами бачите вже в самому призначенню Затонського комісаром освіти на Україні, а його заступником московського чекіста А. Хвилю. Супроти цих україножерів всякі Савенки, Піхно, Шульгини просто таки маленькі щенята» [1].

Цитуючи слова В. Винниченка, про те, що «ні одна влада, ні один лад не можуть і не зможуть так повно і так вичерпливо розв'язати всі наші кривди, як соціальні, так і національні, як лад соціалістичний», Тищенко запевняє його: «В це і я, так само, як і Ви, вірю непохитно, але ж влада соціалістична. А хіба ж можна московську владу назвати соціалістичною? Хіба ж можна допустити, щоб соціалістична влада поділяла суспільство на нації пануючі й нації завойовані? Чому і в ім'я чого грабують Україну і виморюють її голодом? Тому, щоб нагодувати пануючу московську націю. Чому Ви не чуєте про якийсь голод, або утиски на землях московських? Чому наукові інституції нищаться на Україні, а не в Московщині? Тому, що то нація пануюча, а українська підлегла». «Коли справді московські большевики єсть соціалісти й неухильно йдуть до своєї мети, – продовжує він, – то мусимо сказати одверто, що йдуть вони по трупах української нації, це є

поясненням зсилок на Соловки, на каналські роботи, рубки лісу і т.д. Коли це так, то чого ж вартий їх соціалізм? Яке щастя той московський «соціалізм» приніс і несе українському народові? Чекають на те щастя аж милостиво дадуть? Але ж, «поки сонце зійде – роса очі виїсть». І ціла Україна лишиться з прекрасною назвою, заселеною московською солдатнею. Ні, я такого «щастя» не приймаю, як не приймає його й український народ в цілому» [1].

На закид Винниченка, ніби Тищенко готовий йти проти більшовиків «хоч з чортом» той відповів: «Даремно Ви, Володимире Кириловичу, приписуєте мені охоту йти проти більшовиків “хоч з чортом”. Ніколи не збірався я цього говорити, говорив же, що коли народ піде хоч з чортом, то в тому буде не його, а наша вина, як нашою виною є й те, що Москва завоювала Україну» [1].

Листування Винниченка з Тищенком засвідчує, що в ході дискусії ніхто з них не змінив своїх поглядів, кожний наполягав на своєму. Разом з тим дискусія спонукала Винниченка вкотре задуматися над своїм місцем в тогочасному українському соціумі й він змушений був з гіркотою визнати, що йому «ніде немає місця в українському сучасному суспільстві й українській літературі». Комуністи не сприймали його тому, що був українцем, а не-комуністи – за те, що підтримував комуністів. «Але як я не можу й не хочу перестати бути ні українцем, ні комуністом, – писав він Тищенкові, – то й виходить, що мені місця ніде немає в укр[аїнському] сучасному суспільстві й фактично доведеться перестати бути і українським письменником та, мабуть, і українським громадянином» [1].

Своєрідний підсумок у цій епістолярній дискусії Винниченко підвів у листі від 21 грудня 1933 р., ще раз підтвердивши висловлену раніше позицію, акцентуючи на своєму розумінні національного відродження, яке, на його думку, найповніше може здійснитися при соціалізмі. Він наголошував, що під національним відродженням розуміє не відродження класової феодально-козацької, князівської чи гетьманської держави і не держави сучасно-класової, якої хочуть усі (крім комуністичної) українські партії, а відродження (чи, може б, краще сказати: народження) суто культурно-національного. «Бо національність я розумію, – писав він, – не як самоціль, а як суму, як сукупність засобів, які служать для духовного розвитку членів певного етнографічного колективу (наука, література, мистецтво всіх родів, школа всіх ступнів, мова установ урядового, адміністративного, господарчого і т. д. характеру та таке інше). І що повніше, послідовніше буде переведена «українізація» всіх способів сполучення членів нац. колективу, то швидче, легше, нормальніше буде відбуватися розвиток

кожного індивіда і всього нац. колективу» [14, арк. 243].

Підтвердив він і свій погляд на самостійність України: коли Україна є в складі країн, що змагаються за соціалістичний устрій суспільства, то непослідовно і шкідливо для справи здобуття соціалізму домагатися державної української відокремленості. Адже соціалізм вимагає знищення будь-якої державної самостійності на земній планеті, і він уважав, що всі перегородки, може навіть і найближчим часом, позникають.

«Але зовсім інша річ, – наполягав В. Винниченко, – коли мова йде про буржуазну державність. Тоді я рішуче й гаряче стою за цілковиту самостійність і відокремленість України» [14, арк. 244].

І знову повторив свій висновок, що українські комуністи (і навіть послідовні, революційні соціалісти) повинні підтримувати радянську владу і працювати з нею в будівництві соціалізму.

«Я раджу підтримувати радвладу й працювати з нею не за страх, а за совість, – писав він, – однак тільки при тій умові, коли ця влада, коли вся компартія є дійсно комуністична, коли, дійсно, прагне будувати соціалізм, а не що інше. Коли б же я переконався, що вона перероджується, що в неї лишилася тільки назва, лозунги, фразеологія і політичне панування, а весь колишній зміст зник, я так само почав би кликати до рішучої боротьби з такою владою.

Поки що, повторюю, я таких даних не маю і тому лишаюсь при позиціях попередніх, не вважаючи на те, що ця влада мене особисто чернить як тільки може, переслідує, кривдить духовно й матеріально, одно слово, ніяк мене не підкуповує задоволенням яких-будь моїх особистих інтересів» [14, арк. 244–244зв.].

Винниченко ще раз наголосив на тому, що запорукою вирішення в Україні національного питання є існування школи. «Я знаю непохитно одно: на Україні існує найбільша, найголовніша основа національного життя та розвитку: українська школа, – вкотре підкреслив В. Винниченко. – Коли є школа, то на сім десятих є нація, то є міцна запорука всебічного духовного національного розвитку. От, коли б було владою зроблено замах на школу, коли б виявилось, що вона бере напрям на ліквідацію української школи, о, тоді, дійсно, можна сказати, що є замах на знищення української нації. Але цього, на щастя, немає. І поки радвлада та компартія лишаться справжніми, дійсними будівничими соціалізму, вони й не можуть мати такого суто реакційного напрямку. Можуть бути за того чи іншого менту перемоги в нацполітиці великодержавницьких реакційних елементів, але ці перемоги неодмінно обмежені соціалістичністю партії, цим перемогам є межа, за яку вони не можуть вийти. Одже, поки є школа, можна з чистим сумлінням боротися плече

о плече з руськими комуністами за соціалізм, хоч би часом випиналися наперед національні русько-українські непогодження» [14, арк. 245].

На цьому, власне, дискусія завершилася, кожний залишився при своїх переконаннях. Своєрідним її продовженням стала публікація Винниченком брошури «За яку Україну?». 3 березня 1934 р. він писав Тищенкові: «Я маю видавати в Парижі одну свою статтю брошурою. Вона зветься «За яку Україну?» Це відповідь на пропозицію взяти участь ув анкеті на тему «сучасного менту». Пропонували праві й, коли довідались, що я писатиму, як революційний соціаліст (комуніст), одмовились од моєї статті. Пропонували ліві (радянські), але, коли довідались, що я писатиму, як українець, одмовились теж. А я все ж таки хочу висловитись і як комуніст, і як українець (тим паче, що стаття вже написана). Питання тільки в тому, як же я її буду поширювати, коли й праві й ліві наші течії ставляться до неї вороже. Ви колись писали, що згодні допомогти мені в подібних випадках. Вам, як книгареві, може, це й не так трудно, але все ж таки я хотів би знати, чи візьмете Ви на комісію цю брошуру. І як гадаєте, чи візьме від Вас (чи від кого іншого) таку річ книгарня Тов[ариства] ім. Шевченка?» [14, арк. 251-251 зв].

Машинописний текст статті обсягом 44 сторінки був виготовлений у Парижі й розмножений на ротаторі. У цій брошурі, як і в листах до Тищенка, В. Винниченко ставив питання: що корисніше для українського трудового народу: чи гіпотетична буржуазна, самостійна Україна, чи наявна радянська, соціалістична Україна «в тісному союзі з іншими радянськими соціалістичними республіками?» Його відповідь була передбачувана: «Можна головою ручитися, що українська «самостійна» буржуазна влада так не дбала б за освіту, розвиток, культурність трудящих мас, як це робить тепер радвлада» [5, с.332].

З поширенням брошури виникали певні труднощі. 4 червня 1934 р. Винниченко писав Тищенкові: «...Мене трошки здивувала та крихітна цифра брошури, яку Ви просите Вам прислати. Невже ці 50 примірників вистачать і на Галичину, і на Америку, і ще на якісь інші місця, куди Ви, здається, мали брошуру післати? Чи це тільки для Праги, а в інші країни Ви не збираєтесь посилати? Будь ласка, напишіть мені про це. Коли ні, тоді я сам постараюся знехтяти з цими місцями, до яких маю доступ, і запропонувати їм брошуру. Звичайно, я це зроблю вже тільки тоді, коли брошура вийде з друку і можна буде зазнайомитися з її змістом» [14, арк. 254-254 зв.].

Ще раніше, 11 лютого 1934 р. він надіслав текст брошури львівській радянській газеті «Праця» з надією, що вона буде там надрукована. А 21 червня 1934 р. через свого приятеля

художника Миколу Глушенка, якого небезпідставно підозрював у співпраці з ДПУ, передав 5 примірників брошури в радянське торгпредство в Парижі, щоб відправити дипломатичною поштою «на Україну, для ДПУ, Політбюро і взагалі для начальства, яке нікуди її не пустить» [2, с. 57].

Підводячи підсумки цієї епістолярної дискусії, варто відзначити, що сутність тогочасного більшовицького режиму в Україні більш адекватно оцінював прагматик Тищенко, ніж теоретик Винниченко. Вони обидва були соціалістами (а В. Винниченко на час написання цих листів уважав себе комуністом) і не розходилися в переконанні, що найкраще соціальні й національні проблеми трудящих вирішить побудова соціалістичного ладу. Але справжнього соціалізму, вважав Тищенко, а тогочасна політика більшовиків, на його переконання, нічого спільного з соціалізмом не мала. Винниченко ж наполягав, що в основному політика партії спрямована на побудову соціалізму, і тому треба їй допомагати [14, арк. 244].

Він не раз повторював, що, якщо партія відійде від правильної політики, він буде боротися з нею. Тищенко вважав, що такий час уже давно настав, В. Винниченко ж у це не хотів вірити. Характерно, що в полеміці з Тищенком він жодного разу не відповів на поставлені йому запитання. У листі від 19 жовтня 1933 р. Тищенко писав: «Я Вам поставив цілий ряд питань, на які Ви мені не відповіли, питань, які саме й стверджують ту зміну, яка відбулась і відбувається на Україні. Я Вас питав – де ознаки самостійності України, які були заповіджені в 1923 році, де представники України за кордоном, де комісаріати України, де наукові інституції, видавництва і т.д.? Порівняйте, будь-ласка, те, що було тоді, коли Ви писали «Поворот на Україну», з тим, що зісталось тепер, і скажіть, чи все лишилось так, як було, і що властиво лишилось з тих завоювань, які зробили українські соціалісти?» [1] Але відповіді на ці запитання він так і не отримав. Мабуть, важко було на них відповісти «чесному з собою» Винниченкові.

Дослідники, які знайомі з думками Винниченка на захист радянської влади, висловленими в епістолярії, щоденнику, публіцистичних творах у той час, коли мільйони українців уже померли від голоду, а репресії набирали обертів і їхніми жертвами стали тисячі українських патріотів, у тому числі й чимало приятелів Володимира Кириловича, не можуть не ставити питання: «Чим можна пояснити таку його позицію?» Відповідають по-різному.

В. Ф. Солдатенко вважає, що В. Винниченко, «володіючи талантом не просто серйозного і чесного політика, але й масштабного мислителя і

теоретика, бачив глибше й далі, ніж його партнери по дискусії...» [10, с. 247]. Тобто, виправдовує точку зору В. Винниченка.

С. В. Кульчицький пояснює тим, що Винниченко не був достатньо поінформований про стан справ в Україні, про голодомор дізнався лише в 1934 р. «і не повірив» [5, с. 329]. Він цитує щоденниковий запис Винниченка від 18 травня 1934 р.: «З України до Галичини приїхала вчителька, яку взято на інтерв'ю. Вигибло немовби мільйони з голоду. Голод і тепер є! Нищення української інтелігенції, кастрування укр. мови в діловодстві, в установах, в університетах – немовби починається перехід на навчання руською мовою, себто русифікація. Укр. мови на вулицях уже не чути. Отже... контрреволюція? Щось підозріло чорно малює «вчителька» [5, с. 329]. Коментуючи цю цитату, дослідник слушно зауважує, що терміном «вчителька», взятим у лапки, В. Винниченко краще, ніж словами, позначив неприйняття негативної інформації з УРСР. Разом з тим, він наводить кілька фактів, які підтверджують, що про голод Винниченко знав.

Виникає питання: не знав, чи не хотів знати, не хотів вірити? Складається враження, що як переконаний комуніст, він вважав своїм моральним обов'язком людини «чесної з собою» захищати політику комуністичної партії, хоч і бачив її недоліки. Більше того, одночасно з розглянутою тут епістолярною дискусією він готував і 15 вересня 1933 р. направив до Політбюро ЦК КП(б)У (копія ЦК ВКП(б) – т. Сталіну) розлогого листа, в якому доводив, що в Україні здійснюється антиукраїнська політика [10, с. 241]. І разом з тим переконував свого опонента і, здається, самого себе в необхідності підтримувати радянську владу, щоб ніхто не міг його звинуватити в тому, що критикує її через прикросці, завдані йому особисто більшовицьким партійним керівництвом.

Важко не погодитися з І. Лисяком-Рудницьким, який з цього приводу писав про В. Винниченка: «Можна тільки дивуватися, до яких несамовитих абсурдів доводило ідеологічне доктринерство людину, якій не можемо відмовити ані інтелігентності, ані патріотизму» [6, с. 107].

Справді, розглянуте листування свідчить, як нелегко було людині, що сповідувала комуністичну ідеологію, хотіла дати людству рецепт щастя й пов'язувала його з соціалізмом,

повірити в ті страхіття, які мали місце в «країні соціалізму» в трагічному 1933 році.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архів-музеї ім. Д. Антоновича УВАН (США). Особовий фонд В. Винниченка (№ 198). (Архів не описаний, тому в посиланні вказуємо лише його назву, у тексті вказується дата листа).
2. Винниченко Володимир. Щоденники (упоряд. Г. Сиваченко) // Київська старовина. – 2000. – № 6. – С. 84-86.
3. З листування В. Винниченка з Ю. Тищенком (серпень-грудень 1933 р.) / Упоряд. Н. Миронець, Н. Кічигіна // Розбудова держави. – 1994. – № 7. – С. 58–64.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Особовий фонд В. Винниченка. Ф. 293, № 277–279.
5. Кульчицький С., Солдатенко В. Володимир Винниченко / Станіслав Кульчицький, Валерій Солдатенко. – К.: Вид. дім «Альтернативи», 2005. – 376 с.
6. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань / Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе. – К.: Основи, 1994. – Т. 2. – С. 95–112.
7. Миронець Н. Листи Володимира Винниченка до Юрія Тищенка (Сірого) (1919–1920 роки) / Надія Миронець // Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип. 12. – К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2007. – С. 571–590.
8. Переписка В. Винниченка з Ю. Тищенком / Упоряд. Н. Кічигіна, Н. Миронець // Розбудова держави. – 1994. – № 8. – С. 39 – 44.
9. Сахно І. Відображення громадсько-політичної діяльності В. Винниченка в його листуванні з Ю. Тищенком (Сірим) / Ірина Сахно // Громадсько-політична діяльність Володимира Винниченка (до 125-річчя від дня народження) // 36. статей. – К.: ІПІЕНД, 2006. – С. 236–244.
10. Солдатенко В. Ф. Володимир Винниченко: на перехресті соціальних і національних прагнень / Валерій Солдатенко. – К.: Світогляд, 2005. – 324 с.
11. Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей: Спогади / Юрій Тищенко (Сірий) / Упоряд.: О. І. Сидоренко, Н. М. Сидоренко. Передм. М. А. Шудрі. – К.: Дослідницький центр історії укр. преси, 1997. – 112 с.
12. Ткаченко І. Видавничий аспект листування В. Винниченка та Ю. Сірого / І. Ткаченко // Наукові зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Вип. 62. – Кіровоград, 2005. – С. 183–189.
13. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Особовий фонд В. Винниченка. Ф. 1823. – Оп. 1. – Спр. 36.
14. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Особовий фонд Ю. Тищенка. Ф. 3803. – Оп. 1. – Спр. 46.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Миронець Надія Іванівна – доктор історичних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту української археографії та джерелознавства імені Михайла Сергійовича Грушевського НАН України.

Наукові інтереси: епістолярна спадщина представників української мистецької і політичної еліти ХХ ст.

УДК 82-2.09 (477)

ТРАДИЦІЇ СИМВОЛІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» ТА «БРЕХНЯ»)

Яніна БАБЧЕНКО (Київ)

У статті на матеріалі п'єс «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та «Брехня» здійснено аналіз втілення й розвитку традиції символізму в драматургії В. Винниченка, що створювалася в душі новітньої європейської естетики з урахуванням становлення нового характеру людини початку ХХ ст. Розглянуто різні наукові тлумачення поняття «символ» та особливості раннього й пізнього символізму в європейській драматургії. Висвітлено художні досягнення В. Винниченка в розкритті внутрішнього світу людини, її моральних цінностей та людських взаємин метафористичними засобами: символізм п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» розглянуто в знакових іменах персонажів та асоціативній грі кольорів, а драму «Брехня» – в контексті символістичного вираження драматургом його ідей філософії щастя як сенсу і мети людського існування.

Ключові слова: драматургія, п'єса, театральне мистецтво, символ, символізм, традиції, психологічна драма, образ, конфлікт.

Сьогодні, коли Україна відстоює своє право на самовизначення та подальший розвиток, у духовній сфері спостерігається посилення уваги до творчої спадщини видатних постатей національної культури, зокрема письменників Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша та ін., – тих митців, які, гостро переймаючись питаннями моральності суспільства, засобами художнього слова намагалися перебудувати людську свідомість, спонукали до глибшого розуміння людини і світу.

В історії української культури, зокрема драматургії, В. Винниченко посідає особливе місце. Звернувшись до художньої творчості в кризову й модерну добу початку ХХ ст., прикметну становленням нового характеру людини, й відчувши докорінні зміни в людському бутті, нові європейські віяння український письменник перейняв чи не найретельніше з усіх сучасників. П'єси В. Винниченка змістом та формою репрезентують своєрідну національну новаторську драматургію, що розвивалася в душі новітніх течій європейської драми – п'єс Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, К. Гауптмана, А. Стріндберга й ін.; при цьому їхня тематика була цілком традиційною – дослідження людської особистості, морально-психологічне випробовування внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження власного «Я» тощо.

З'ясуванню особливостей драматургії В. Винниченка присвячено праці літературознавців Ю. Бойка-Блохіна, Л. Дем'янівської, Г. Костюка, С. Михиди, Л. Мороз, Л. Онишкевич-Залеської, В. Панченка, мистецтвознавців П. Кравчука, Я. Мамонтова, Я. Савченка, Л. Танюка, та ін., проте й досі комплексно не дослідженою залишається проблема символізму в п'єсах митця та пов'язана з нею проблема їхньої сценічної інтерпретації, що й визначає актуальність цієї розвідки – першої спроби осмислення творчої лабораторії митця. **Мета статті** – розглянути традиції символізму в драматургії В. Винниченка на матеріалі психологічних драм «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та «Брехня».

Термін «символ» має різні тлумачення. У семіотиці Пірса – це знак, що відсилає до об'єкта, означуваного через певний закон за асоціацією загальних ідей, які визначають інтерпретацію символу шляхом референції з цим об'єктом. По-іншому представляє символ теорія структуралізму Ф. де Соссюра; під тим, що тлумачилося Пірсом як символ, учений розуміє «довільний знак», а саме поняття символу як різновид цього знаку, котрий презентує рудимент зв'язку між тим, що означає, і тим, кого означають [5]. У мистецькій критиці термін «символ» трактується довільно.

Найповніше символізм проявився в поезії: його апологетами й першими представниками стали Ш. Бодлер, П. Верлен та А. Рембо, в Україні – Леся Українка, М. Вороний та ін. Серед численних визначень символізму вирізняється насамперед тлумачення його як течії, що *узагальнила поняття символу й перетворила його на код реальності*. Символісти заперечували міметичний принцип у мистецтві, на місце єдиного тлумачення художнього образу ставився багатозначний символ (варто згадати тезу про зміну єдиної картини світу Хайдеггера). Вищою реальністю декларувався «інший світ», ніколи до кінця непізнаваний у своїй глибині. Характерна риса, притаманна символізму, – «омузичення» інших видів мистецтва – процес, укорінений у тезу Шопенгауера про те, що лише музика – мистецтво справді трансцендентальне, несе в собі відбиток «речі в собі» і найближче стоїть до світу таємного. Роль митця – перетворення на «медіума», який стає інструментом передавання сакрального, надчуттєвого.

Умовно в розвитку символізму визначають щонайменше два періоди: ранній і пізній. Перший період символізму (його ще називають *ареальним*) у драматургії асоціюють насамперед з Ібсеном, а другий (*реальний*) – з Метерлінком. Ця класифікація поділу символізму на два етапи й два різновиди детально висвітлена в праці Д. Наливайка «Напрямки, течії, стилі».

Реальний символізм позначає п'єсу В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Він проявляється насамперед у знакових іменах персонажів та асоціативній грі кольорів: Рита – Чорна Пантера – жінка-мати-природа-земля – світ земних почуттів; Корній – Білий Медвідь – абстрактний, «горній», білий світ ідей, чистого мистецтва. Герої мають «резонера» такого ж кольору: «Блек» («чорний» з англійської) – цинік, що вульгаризує природне до фізіологічного (розмови про їжу, шлунок та ін.) та «Сніжинка» (біла) – жінка, яка майже стерилізує почуття, робить їх безтілесними. У драмі діють й інші персонажі, наділені «дворушністю», – Кардинал, Лікар, Сафо – імена, що асоціюються з різними культурними епохами. П'єсу цілісно можна розглядати як символ – світ людської психіки митця, у якому біологічне, природне та ідеальне ведуть жорстоку боротьбу; світ приречений задалегідь, бо людина-митець – первісно трагічна істота.

Метафорична назва твору й символіка кольорів (чорний та білий) виражає контрастне зображення дійсності (чорна пантера живе переважно в тропіках, а білий ведмідь – в арктичному кліматі). Суть цього протиставлення: відстань між ницістю земного життя і виссою духовного неможливо подолати, поки митці будуть обтяжені земними проблемами виживання, замість того, щоб створювати Красу.

Ще М. Вороний у «Театрі і драмі», досліджуючи «нові течії» в «театрі реальної драми», помічав, з одного боку, такі, що «силкуються цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань», і ті, що, «не пориваючи з реалізмом», намагаються зруйнувати традиції «реальної драми». Серед творців цієї « нової психологічної драми » – «і власне окремого роду її, що зветься також драмою «живих символів». М. Вороний відзначав своєрідне поєднання в п'єсі актуальної моральної проблематики з вічною – загальнолюдською [2].

Окрім того, сутнісною рисою естетики символізму є прагнення його носіїв створити новий, модерністський тип художнього мислення, який би відрізнявся від традиційних моделей авторської свідомості. Якщо реалістська структура світобачення й світовідтворення виводиться з принципу «наслідування життя», імпресіоністська – з «недовіри до дійсності», неоромантична – із «заперечення дійсності», то символістська базується не так на «несприйнятті реальності», як загалом на іншому її трактуванні. На відміну від класичного реалізму, де принциповими були традиційні описи та нарації, безпосередні й однозначні вияви внутрішнього світу особистості, символістський тип художнього мислення утверджував інші, далеко неспівмірні цінності, що ґрунтувалися на опосередкованій експресії, –

трансцендентний символ, транспозиційний образ, аж ніяк не обтяжені інтелектуальним наповненням. Їх задумували такими, щоб через характерні для них властивості навіювання, натяки (сугестії) викликати у свідомості читача не лише відповідну думку, поняття, ідею, візії чи уявлення, а й певну психологічну налаштованість або настроєву гаму, аналогічну тій, у якій перебував письменник під час творчості.

Що ж до драми, то символізм і в неї вніс специфічні та суттєві корективи, які впливали переважно на поезику п'єси. Ретардація зовнішньої дії аж ніяк не гальмувала її розвитку, навпаки, вона динамізувалася і драматизувалася завдяки внутрішній напруженості душевного життя персонажів, своєрідного залучення читача (глядача) як співучасника до певних настроїв, медитацій.

Органічно вписувався до поезики символістської драми і міф, який, виражаючи загальну ідею у вигляді певної істоти (а вона, ідея, завжди безкінечна за своїми можливостями), так чи інакше несе в собі ознаки символу. До цього варто додати, що поезика символістської драми органічно вбирає в себе міфічне, фантастичне, наявне у фольклорі, релігійне, власне, те, що в результаті творчого продукування символістського типу авторської художньої свідомості народжує безкінечно багатогранні і невичерпно глибокі образи-символи – ідеалістичні, трансцендентні, містичні, транспозиційні тощо.

«Винниченко є символіст у реалістичній оздобі», – стверджує сучасний дослідник творчості митця Л. Мороз в унісон з висловленою раніше думкою Миколи Вороного про те, що «Брехня» й «Чорна Пантера та Білий Медвідь» є виразними репрезентаторами «драми живих символів» [4, с. 45]. До «символізації» головних дійових осіб твору драматург вдається «із прицілом»: життя та поведінка тварин підпорядковується інстинктам. Звідси і варіанти складних внутрішніх конфліктів у п'єсах митця, рушійною силою яких є боротьба інстинктів, вродженого й набутого, почуттів сильних, замішаних на «покликові крові».

У драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» суперечності роздирають душу художника Корнія Каневича (герої твору – художник Корній Каневич (він же позначений як Білий Медвідь), його родина: дружина Рита – Чорна Пантера, мати, син Лесик і богемне оточення їх – «митці, їхні коханки й моделі»). Автор називає Риту Чорною Пантерою не дарма, оскільки вона живе дикими почуттями, не даремно ж у ремарках автор коментує її вчинки й жести словами «дико» та «жагуче». У цьому сенсі Сніжинка з її раціоналістичним поглядом на життя є цілковитою протилежністю Риті. Корній же – роздвоєна особистість, яка перебуває в конфлікті із самим собою.

Класична Винниченківська колізія відбиває реальні суперечності життя: сім'я і мистецтво нерідко постають тими олтарями, кожен із яких потребує жертвоприношень. У конфлікт вступають батьківські почуття та митця. Складність ситуації для Білого Медведя (Каневича) в тому, що він мусить зробити вибір: або дитина, або картина, яку дружина вимагає продати, щоб роздобути грошей для лікування хворого Лесика.

Отже, модернізм «зробив» митця стрижнем творчості; митець стає не просто суб'єктом, який творить, а й об'єктом, вибір, смаки, пріоритети і цінності якого також піддаються прискіпливому аналітичному розтині. При цьому досить часто читачів (і глядачів) спантеличує надмірна індивідуалізованість стилю та ускладнена форма оповіді, символічність, метафоричність.

Гострий конфлікт побудовано на зіткненні інтересів і життєвих принципів художника Корнія в його ставленні до сім'ї та мистецтва, – до дружини Рити (у богомному середовищі – Чорна Пантера) й сина Лесика та до ідеалу вищої неземної краси, якій служить як жрець. Утіленням цього ідеалу вищої краси в п'єсі стає полотно, що його пише Корній і що має, за задумом художника, принести йому славу й визнання: це величний і трагічний образ скорботної Мадонни з дитям на руках, у рисах яких легко вгадуються риси дружини Білого Ведмеда – Рити і його сина.

Як наслідок, Чорна Пантера, доведена смертю дитини до розпачу й божевілля, іде на крайнощі – убиває Корнія і себе, попередньо знищивши ненависне полотно, що стало причиною жакливної трагедії в їхній родині. Полотно – образ Мадонни з дитям, яке писав художник Корній Каневич, – постає в драмі промовистим символом, що уявляє духовну деградацію людини, митця, уособлюючи кардинально протилежних байдужості й цинізму Корнія, жерця мистецтва, і вічної, проте холодної краси, цінностей – любові й жертвовності. За точним спостереженнями С. Михиди, використання символістської естетики дало письменникові змогу «розширити межі сприймання картин, ситуацій, образів», що стало однією з ознак виходу української драматургії й театру першої чверті ХХ ст. на вищий творчий рівень [3, с. 181].

Драму В. Винниченка «Брехня» варто розглядати в контексті символістичного вираження автором його ідей філософії щастя як сенсу й мети людського існування. Образ Наталії Павлівни переважно розкривається через сприйняття дійових осіб, які асоціюють її з певним символом. Для чоловіка Андрія вона «кормилиця»; – з нею він «зо всіх боків щасливий: як син, як чоловік, як брат, як муж, як людина...» [1, с. 58], одним словом, за загальним підсумком його сестер, – «мати Божа» [1, с. 46]. Для коханця Тося

жінка-коханка: «ти взяла на себе подвиг любови»; «тобі потрібний молодий, здоровий любовник, бо твій муж хворий»; «не любиш ти ні мене, ні його, а тільки себе...»; «просто іншого чоловіка треба»; а в очах Івана Стратоновича: жадібність і матеріальний інтерес; «безодня брехні, така страшна, нахабна прирва брехні...» [1, с. 37]. Відповідно у творі зреалізовано три ероси героїні, що розбудовані за градацією: 1. Любов – жалість (Андрій); 2. Любов – пристрасть (Тось); 3. Любов – нереалізована, вибух (Іван).

Брехня, як символ, є засобом пошуку або досягнення щастя – останній тост Наталії Павлівни: «Вип'ємо за все, що дає радість, що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть!» [1, с. 39], її світосприйняття обмежене моральними цінностями, і дорога до щастя понад усе, лише самогубство героїні стає моментом істини в драмі. Г. Ібсен у своїх творах подає *правду*, як причину зла, де Винниченко розглядає *брехню*, як спосіб позбавлення життєвських розчарувань та непорозумінь (цю істину влучно відтворює один із персонажів Г. Ібсена: «Відберіть у середньої людини житейську брехню, і ви відберете в неї щастя»).

Отже, традиційна тематика п'єс В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Брехня» (морально-психологічне випробовування внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого «Я») в умовах модернізму – відмови від етнографічно-побутової традиції і глобальної перебудови мистецьких виражально-зображальних систем – інтерпретувалася автором в аспекті філософізму, екзистенціалізму, психологізму, у річичі стильового синкретизму (неореалізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм та ін.), зокрема з використанням символістських (метафористичних) художніх засобів розкриття людської психіки, моралі та життєвої дійсності, що було новаторством в українській драматургії й театрі першої чверті ХХ ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. К. Брехня. П'єса на 3 дії / Володимир Кирилович Винниченко. – Львів–Київ, 1925. – 85 с.
2. Вороний М. Театр і драма : зб. ст. / Микола Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 162–163.
3. Михида С. Слідами його експериментів : Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Михида. – Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
4. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд» : Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Захарівна Мороз. – К. : ВІПОЛ, 1994. – 206 с. – (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України).
5. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Фердинанд де Соссюр. – К. : Основи, 1998. – 324 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бабченко Яніна Юрївна – аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв.

Наукові інтереси: театрально-фестивальний рух в Україні, драматургія Володимира Винниченка.

УДК 821.161.2-31

**ОБРАЗ ЄВРОПИ ТА «ЧУЖИНЦЯ» У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ
ВИННИЧЕНКА-ЕКСПАТРІАНТА****Марина ВАРДАНЯН (Кривий Ріг)**

У статті досліджено образ Європи в рецепції В. Винниченка. Розглянуто три романи В. Винниченка «французької доби» – «Поклади золота», «Лепрозорій», «Нова заповідь», в яких подано узагальнений образ Європи як «Чужого», але в той час близького до українського – «Свого». Образ Європи, що постає крізь візію «чужинця», розкривається в кількох аспектах: Європа – національна, Європа – культурна, Європа – інтернаціональна, Європа – соціальна, Європа – політична.

Ключові слова: В. Винниченко, рецепція, імагологічний дискурс, національний характер, «чужинець», Інший / Свій, Франція / Україна.

Творчість В. Винниченка еміграційного періоду постійно відкриває перед літературознавцями нові горизонти досліджень. Таким є і питання «Винниченко та зарубіжна культура». Багатоаспектність цієї теми розкривається в кількох напрямках, але нагальним бачиться імагологічний дискурс у спадщині В. Винниченка, що буде розглянуто в цій статті. Звернення до імагології, предметом розгляду якої, за Д. Наливайко, є «літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі...» [5, с. 91], зумовлено потребами українців в осмисленні «європейського питання». А творчість В. Винниченка «французької доби» є в цьому плані доволі презентабельною – імаго Європи та «чужоземця» постає в ній в самоідентифікаціях та зіставленнях.

Насамперед, В. Винниченко добре знав Європу, де мешкав понад 30 років, – це були і Відень, і Берлін, і Париж. Тому рецепції її образу пронизують усю творчість В. Винниченка еміграційного періоду, що бере свій відлік із 1921 року. У його доробку найпомітніше місце займає проза «французької доби». Саме у Франції В. Винниченко прожив 26 років (1925 – 1951). Вважав її поборницею волі й демократії, а Париж – «столицею світу». Закономірно, що чотири його романи – «Поклади золота», «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Нова заповідь» – пов'язані з цією країною.

Зокрема, «Поклади золота» датуються 1926 – 1927 рр. і місцем створення Сен-Клер – Сен-Рафаель (Лазурний берег, або фр. Côte d'Azur) та, власне, започаткували «французьку добу» в літературній творчості В. Винниченка. Наступні романи «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Нова заповідь» написані у м. Мужен регіоні Прованс – Альпи – Лазурний берег, де В. Винниченко мешкав із 1934 по 1951 рр. Вищезазначені перші два твори готувалися до французьких літературних конкурсів, а «Нова заповідь» вийшла у другій редакції 1949 р. у перекладі французькою мовою. Цей роман був прилюдно обговорений літературно-артистичним товариством «Клуб де Фобург», на нього з'явилися відгуки в найпрестижнішому на той час тижневику «Ле

Нувель Літерер», а французьке Товариство сприяння розвитку мистецтва, науки і літератури (Arts-Sciences-Lettres) нагородило В. Винниченка почесним дипломом і срібною медаллю [1].

У вказаних романах події відбуваються у Франції, а героями творів у тому числі виступають і французи. В. Винниченко постає як гарний знавець цієї європейської держави, її національного характеру, історії, культури, місця в геополітиці, кліматичних умов. Проте для В. Винниченка, політичного та громадського діяча, вигнанця та філософа, важливо було не просто зобразити іноземну країну, а й висловити власне бачення картини світу, притаманної тогочасному суспільству. Відтак, у творах «французького періоду», В. Винниченко подавав узагальнений образ Європи як «Чужого», але в той час близького до українського – «Свого». Письменник відшукував паралелі між Францією та Україною: обидві були окуповані диктаторськими режимами, перетворилися на сателіти, мали потужні «п'яті колонії». У той же час ці країни відігравали, за В. Винниченком, важливе значення в геополітиці. Франція як символ демократії та свобод мала відновити своє значення на міжнародній арені. А Україна, у баченні В. Винниченка, як «поклади золота» в центрі Європи, за які завжди точиться боротьба, займе своє місце на політичній карті світу.

Тож, ідеологічні романи В. Винниченка ставали полем для розгорнутих дискусій та апробацій політичних концепцій. Через них письменник прагнув достукатися до тогочасних політиків, прогресивної еліти, можновладців, пропонуючи власний рецепт щастя у формі конкордизму, колектократії. Аби переконати читача у вагомості концепції конкордизму, В. Винниченко розкривав образ Європи в кількох аспектах, що постає крізь візію «чужинця», який її освоює. Інтерпретація рухається таким чином: спочатку про європейську країну відомо на рівні стереотипів її національного характеру (Європа – національна), далі → формується перше враження (Європа – культурна), згодом → іде її освоєння, рівень маргінальності (Європа – інтернаціональна), наступне → пристосування до умов життя (Європа – соціальна), останнє →

рівень осмислення і самоідентифікації (Європа – політична).

Європа – національна. Початковий етап осягнення образу Європи в романах В. Винниченка відбувається на рівні національних стереотипів, що приписуються характеру французів. Ці розпізнавальні знаки у творах поділяються на «негативні» та «позитивні», що слугувало підтвердженням основних тез Винниченкової концепції конкордизму.

Стереотип про влюбливість і легковажність французів втілюється в образах професора Матура, Клер, Жільберти («Лепрозорій»). Автор іронічно говорить про цю рису: «Париж не дозволяє лишатися без коханого. Як це так? Це образа честі всякого француза, надто парижанина» [3, с. 32]. Але така «визнавальність» французів – то лише ілюстрація до його конкордистської «заповіді» про кохання, яке не можна купувати та продавати.

Як прибічник системи харчування сировиною, В. Винниченко прагнув популяризувати цей здоровий, на його погляд, спосіб існування. Тому апелював у романі «Лепрозорій» до таких стереотипів: французів не можна уявити без цигарок (Клер), про французів як виноробів (шампанське та вино вживають усі персонажі роману, алкоголь є спокусою-випробуванням для головної героїні Івонни), про невродливих французенок, які надмірно використовують косметику (Жільберта, пані Пужероль), про любов до круасанів, які вживає кожен третій француз за недільним сніданком (Жільберта), любов до розваг, карнавалів, свят, що вміщується у фразі «Веселий Париж!» («Нова заповідь»), – усі вони потрібні В. Винниченку для того аби переконати суспільство, що причиною усіх соціальних, політичних, індивідуальних негараздів є неправильне харчування.

У той же час, письменнику імпонували такі національні риси французів як патріотизм, глибинне відчуття Вітчизни, нескореність перед владними авторитетами, усвідомлення своєї значущості. У цих рисах він відшукував схожість з українцями, котрі, як і французи, – землероби, вільнолюбці, свідомі борці за Батьківщину. Ідентифікації етносів простежуються на рівні героїв твору. Так, головній героїні роману «Лепрозорій» Івонні автор дає прізвище Volvin, що утворено з двох перших складів імені та прізвища українського письменника у французькій транскрипції. Вона мешканка Кот д'Азура, наділена природною вродою і здоров'ям та відстоєє власне Винниченкову ідею розбудови конкордистських комун у покинутих селах Франції. Інший герой – українець Павло Скиба з «Нової заповіді» стає продовжувачем справи персонажів Жана Рульо і Жака Ленуара, французьких політиків, які теж сповідували ідею колектократії В. Винниченка.

Європа – культурна, а Франція традиційно вважається центром світової культури. В її мистецьку атмосферу В. Винниченко поринув у II пол. 20-х рр. XX ст., коли переїхав до цієї країни з Німеччини. Саме в Парижі він розкрився як художник. На становлення імпресіоністичної манери його пейзажів здійснила вплив легендарна паризька школа «Еколь де Парі», до якої належали всесвітньо відомі майстри Марк Шагал, Пабло Пікасо, Амедео Модільяні. Свої роботи В. Винниченко експонував у галереях Парижа, де вони отримували схвальні відгуки вимогливої публіки та здобували визнання художників. Тож, можна вести мову про вписуваність Винниченка-митця в тогочасний культурний бомонд та більше – про самоідентифікації як українського художника в європейському культурному просторі.

Щодо романів «французької доби», то вони виступають у цьому плані своєрідними путівниками по культурним місцям Парижа. Звідси в художніх текстах велика кількість топонімів, що передають дух колоритного культурного центру Франції, а нині – її туристичне обличчя. Це – Лазурний берег Франції (фр. Кот д'Азур) з його Марселем, Каннами, Ніццою, сам Париж із Лувром, галереями, виставками, кварталами – Монпарнасом, який є традиційним місцем зібрання творчої інтелігенції, Монмартром, що вважається місцем народження сучасного мистецтва, Латинським кварталом як традиційним студентським кварталом, що знаменитий своїм університетом Сорбонною, книгарнями та кав'ярнями, Люксембурзьким садом, Великими Бульварями, площею Сен-Мишель, кабаре Мулен Руж, вулицями Вожіра, Алез'я, що славляться своєї історією та традиціями. Але в той же час В. Винниченко викриває вестернізацію культурної Європи, що виявлялася в засиллі американської культури, останню митець означував доволі лаконічно – «фокстрот, бокс, долар» [2, с. 63]. Цю тенденцію письменник пов'язував із «пануванням американців» на Заході.

Європа – інтернаціональна. Проте в романах В. Винниченка представлені не лише американці. Він зображує тогочасну Європу переповнену емігрантами. На позначення цього явища письменник вживає в романі «Поклади золота» топонім пансіону, щось на кшталт Хвильового санаторійної зони. Тільки у Винниченковому пансіоні не революціонери «загірної комуни», а емігранти – трудові або політичні – англійці, італійці, німці, шведи, росіяни, білоруси, українці, поляки, які гнані з власних країн життям та подіями в пошуках кращого життя. Але водночас вони самотні, деморалізовані, пригнічені. Ці стани передано в монолозі персонажа «Покладів золота» українського емігранта Мика Терниченка: «А куди

не поверни думку, скрізь чужість, порожнеча, гнітюча нудота» [2, с. 134].

Загалом мотив «чужості» пронизує всі романи «французької доби». Адже так почувався, власне, «муженський самітник», який добре розумівся на реаліях емігрантського життя. В. Винниченку як мешканцю Франції та українцю за походженням Європа стала одночасно Чужою / Своєю. У побутовому плані – тут він знайшов притулок, у творчому – можливість вільно писати і малювати, але попри це письменник відчував себе ізольованим та нереалізованим.

Зокрема, у романі «Лепрозорій» мотив «чужого» набирає ширших конотацій. Тут уже тоπος пансіону переростає в символічний лепрозорій, де перебуває хворе суспільство, а «чужий» відображає екзистенційний стан тогочасної людини – самотність та сторонність до світу, в якому перебуває. Таким Іншим виступає образ-ідея Івонна, яка сповідує конкордизм як систему побудови щастя.

Ще один бік «чужості» – це, безпосередньо, образ «чужинця», що в рецепції В. Винниченка подається у двох значеннях: *по-перше*, на позначення емігрантів у Європі («Як тисячі тисяч усяких чужинців, вони приїхали до столиці світу ловити своє щастя за хвіст» [4, с. 13]), а, *по-друге*, власне європейців, – вони висловлюють свою точку зору один про одного. У такий спосіб В. Винниченко провокував діалог культур, зокрема українців та європейців, таких близьких і водночас далеких, відомих та невідомих.

Перший погляд – *Європа очима українців*. Презентабельним у цьому відношенні є опис Парижа в сприйнятті українців Павла Скиби та Кіндрата з «Нової заповіді»: «Перші дні перебування вони, звичайно, як і всі чужинці, що не були раніше в столиці світу, були трохи очманілі, а разом з тим немов здивовані та розчаровані. Вони, ці чужинці, раз у раз, бач, чекають, що столиця світу повинна бути якась така грандіозна, така велетенська, що повинна їх уцент розчавити. Будинки тут повинні бути під самі хмари; автомобілі, як будинки; люди, як автомобілі; собаки, як люди. А виходило зовсім щось звичайне: будинки, як будинки; люди, як люди; собаки, як собаки, – нічого велетенського й неймовірного. І чужинці ходили собі не розчавлені, не роздушені, тільки трохи очманілі. Бо, дурненькі, вони не розуміли, що Париж – це тобі не якесь американське віскі, що глушить людину, а старе, шляхетне, тонке вино, яке непомітно для самої людини лукаво й ніжно чманить її» [4, с. 15].

Друга точка зору – *Україна в рецепції Європи*. У своїх романах В. Винниченко акцентує, що європейцям Україна взагалі невідома як країна, або відома як одна з частин Росії, а українців вони ототожнюють із росіянами. Узагальненим образом

європейця виступає мсьє Бонамі з «Нової заповіді», який «...не дуже добре знався на етнографії і не дав би собі відрубати ні праву, ні ліву руку за те, що українці не межують з кафрами чи китайцями, – десь там собі на Сході» [4, с. 12].

Проте В. Винниченко прагне ідентифікувати українців як націю. Це роблять у «Покладах золота» українські емігранти Леся та Мик Терниченко. Перша – вигукує французькому гарсону: «Ми – не росіяни! Чуєте! Ми – українці. Українці! Це така сама різниця, як між бордо та портвейном» [2, с. 73]. Другий – підкреслює свою національність французькому депутату Огюсту Грен'є, коли пропонує відновлення Європи золотом України.

Як справжній патріот В. Винниченко подає Україну як європейську країну, що варта уваги світової спільноти не менше за інші держави, а як емігрант – розкриває непрості реалії життя європейців.

Європа – соціальна. Це предмет найбільшої критики В. Винниченка, але в той же час об'єкт найбільший сподівань. У своїх романах він пропонував проект корінної перебудови соціального ладу в Європі, який у рецепції В. Винниченка є недосконалим, різко контрастним. На протилежних полюсах – багаті та бідні. До перших В. Винниченко відносив буржуазію (фр. bourgeoisie) та капіталістів. Так, образом-типом європейця-буржуа в «Лепрозорії» постає професор медицини паризького університету Матур, а уособленням цього явища є родина Пужеролів. Капіталістичний же світ презентовано образом американського мільярдера Арчібальда Стовера з «Нової заповіді». З іронією В. Винниченко зображує розкіш, яка супроводжує їх в усьому – зовнішності, одязі, помешканнях, усіляких дрібницях. Це відображено в низці епітетів як «золотий зуб», «золотий олівець», «книжечка з золотим обрізом», «величні двері», «поважна тиша». Із сарказмом та знеособлено письменник характеризує спосіб існування багатіїв: «Такі люди, зазвичай, зупиняються у нас у Каннах по «Манжестиках», «Карлтонах», їздять у низьких приплюснутих автах, сидять за столиками з кольоровими аперитивами й для них грає музика. На них можна милуватися здалеку й вони ковзають невидимим поглядом по тих, хто не має змоги сидіти за столиками» [3, с. 10].

На іншому полюсі – пересічні європейці – робітники та фермери. З їх життям В. Винниченко був добре обізнаний, бо сам існував за рахунок важкої праці на землі. Тому в його художніх текстах піднімаються питання соціально-економічного характеру: іпотека на землю, покупка трактора, оплата праці фермерів, безробіття, переселення людей із села до міста.

Окрім цієї біполярності В. Винниченко визначає ще одну негативну тенденцію

соціального ладу Європи, пов'язану з питанням безхатків, або як про них говорить сам автор – «...створінь, які взимку спали під мостами...» [3, с. 71]. За рахунок таких картин і образів європейської дійсності В. Винниченко прагне розвінчати міф про «щасливу, забезпечену Європу»: «„Веселий Париж!“ Хваляться, задаються. Де та веселість? (...) Де та радість! Я ще не бачив тут веселих, радих людей (...) Знаєш, де тільки й можна побачити по буржуазних країнах веселість? (...) На рекламах їхніх товарів (...) Тільки там! А в житті...» [4, с. 23].

Європа – політична. Це центральний аспект романів В. Винниченка «французької доби». Тут письменник виступає знавцем національної політичної культури Франції, її можливостей впливу на всю Європу.

Насамперед, В. Винниченко подавав тогочасну Францію та загалом Європу, знесилених війнами, як арену боротьби між наддержавами США та СРСР, що насаджували свої політичні системи. Наслідком цих процесів у європейських країнах, зокрема у Франції, простежувалося домінування двох моделей світоустрою – американської та радянської, справжні наміри яких В. Винниченко прагне розкрити перед усім світом через образи Дракона та Юрія Переможця, а політичні сили – різко поляризувалися на соціалістів, комуністів, монархістів, республіканців, націоналістів, фашистів – за цим принципом В. Винниченко групував персонажів своїх ідеологічних романів.

Водночас, письменник-політик пророкував Франції, що завжди перебувала в авангарді європейських націй, бути і надалі реформаторкою світу. Якщо у «Покладах золота» він тільки шукав вихід для країни, чим мала стати в увяленні письменника Україна, то в романі «Нова заповідь» – це мало бути прийняття його концепції колектократії.

З усього видно, що В. Винниченко парадоксально ставився до Європи. З одного боку, він критикував її соціальний лад і політичний устрій, а з іншого – захоплювався її культурою, традиціями, історією; зображував Європу хворою, а європейців нещасливими і в той же час виголошував про небажання емігрантів її покидати, а Україну бачив як європейську державу; говорив про інтернаціоналізацію, вестернізацію Європи, але широко розкривав національні риси європейців.

Як уже говорилося, Європа для В. Винниченка була Чужою / Своєю. Він шукав своє місце в ній. Тому звертався до європейців зі своїми політичними проектами перебудови. Європі він прогнозував створення Євросоюзу, прототипом якого у В. Винниченка була ідея Європейської Федерації, а Україні – євроінтеграцію та рівноправне місце серед інших держав.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі / Олександр Балабко // Як справи. – Київ. – 2006. – № 190 (14 жовтня). – Режим доступу до статті: <http://kakdela.kiev.ua/17848/art/10127.html>
2. Винниченко В. Поклади золота / Володимир Винниченко; вступна стаття Г. Костока. – Нью-Йорк, 1988. – 268 с.
3. Винниченко В. Лепрозорій / Володимир Винниченко; післямова Галина Сиваченко. – К.: Знання, 2011. – 382 с.
4. Винниченко В. Нова заповідь / Володимир Винниченко; післямова Галини Сиваченко. – К.: Знання, 2011. – 349 с.
5. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Кисво-Могілянська академія», 2006. – С. 91–103.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Варданин Марина Володимирівна – кандидат філологічних наук, помічник директора Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ».

Наукові інтереси: література української діаспори, винниченкознавство, література для дітей і юнацтва.

УДК 821.161.2

ПСИХОЛОГІЯ ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ В.ВИННИЧЕНКА І М.ХВИЛЬОВОГО

Оксана ВЕЧІРКО (Кіровоград)

Стаття присвячена творчості українських митців Володимира Винниченка і Миколи Хвильового, людей, що відіграли важливу роль у процесі українського державотворення 20-х років минулого століття. Проза письменників стала правдивим відображенням і осмисленням нового стану людини на тлі кризового часу. Предметом художнього дослідження в статті стали повість М. Хвильового «Сентиментальна історія» і новела В. Винниченка «Момент», присвячені «вічній» темі кохання. Важливий аспект роботи складає аналіз поетики характеротворення. Митці, вивчаючи жіночі характери, виявляють посилений інтерес до підсвідомих ірраціональних процесів психології героїнь. Кохання у Винниченка позбавлене будь-якої еротики, найважливішим виявляється духовне злиття героїв, події розгортаються на фоні екзистенційної ситуації, коли двоє закоханих перебувають на межі життя і смерті, коли драматизм сюжетних ситуацій значно посилюється. Мени драматичним постає сюжет повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія», однак психічні стани його героїні в основному представлені негативними емоціями, радість життя, яка наповнювала її душу, невдовзі була втрачена. Твори обох письменників глибоко психологічні, їхній аналіз дозволяє говорити про систему специфічних авторських прийомів і засобів психологічного зображення.

Ключові слова: психологічний аналіз, кризові ситуації, психічні стани, ірраціональні процеси, поетика характеротворення.

Початок ХХ століття в історії української літератури – час наполегливих пошуків нової форми, адекватної новій епосі й новій свідомості. Блискуча плеяда українських митців початку ХХ ст. заклала основи національного відродження в надзвичайно складний і суперечливий час нашої історії. З цим періодом, водночас руйнівним і творчим, пов'язані імена багатьох письменників як старшого, так і молодшого покоління. У цій буремній епосі народилися таланти В. Винниченка й М. Хвильового. Відомо, що це покоління митців гостро реагувало на складні процеси українського державотворення. Так, В. Винниченко став активним громадським і державним діячем, посівши посаду керівника уряду Центральної Ради. У центрі суспільно-громадського життя опинився і М. Хвильовий, розпочавши дискусію, у ході якої порушувалися питання культурного будівництва в Україні, зокрема місця інтелігенції в суспільному бутті, шляхів розбудови національної культури при соціалізмі, взаємин української та російської культур тощо. Громадська діяльність В. Винниченка і М. Хвильового була сповнена тяжких суперечностей, вони постійно перебували ніби в подвійному колі проблем: визволення соціальне і національне; ідеї соціалістичні й національні. Обидва митці прагнули поєднати одне з іншим і опинилися у важкому колі протиріч, яке не змогли вирішити, це були найдраматичніші й найтрагічніші сторінки їхнього життя. В. Винниченко, усвідомивши абсурдність свого існування на батьківщині, емігрує з країни: «...Чуття втоми й порожнечі. Багато ясного, завзятого, прекрасного привезли ми сюди і багато з нього розгубили. Аж не віриться, що так і не вдалось жити й працювати на Україні для революції, дя...» [5, с. 482]. Боляче переживав цей конфлікт і М. Хвильовий, він свідомо пішов з життя, залишивши передсмертного листа, у якому говорив від імені цілої генерації: «Сьогодні прекрасний сонячний день. Як я люблю життя – ви й не уявляєте. Сьогодні 13. Пам'ятаєте, як я був закоханий в це число? Страшенно боляче...» [9, с. 11].

Доробок В. Винниченка й М. Хвильового є об'єктом постійної уваги сучасних літературознавців. Художній світ письменників осмислювали у своїх розвідках провідні українські вчені-філологи В. Агеєва [1], Ю. Безхутрий [2], В. Брюховецький [3], М. Жулинський [6], С. Михіда [7], В. Панченко [8] та багато інших. Незважаючи на велику кількість публікацій, у яких розглядався літературний доробок митців, окремого дослідження питання творчих перегуків В. Винниченка та М. Хвильового в аспекті вивчення психології характерів героїв на сьогодні немає. Звісно, були наукові праці, у контексті яких побіжно аналізувалася поетика характеротворення, зокрема В. Ніколасенко, Д. Шварцман «Роздвоєння

реальності та крах ідеалів у новелі «Я (романтика)» М. Хвильового», Л. Плющ «Його таємниця, або «Прекрасна ложа М. Хвильового», О. О. Ємець «Психологія героя у творчості Володимира Винниченка», проте до ґрунтовного аналізу поетики характеротворення в компаративному контексті ніхто не вдавався, що засвідчує актуальність запропонованої студії.

Своєрідність відображення людської душі з позицій «переходових» творчих методів, де імпресіонізм переплітався то з романтизмом, то з реалізмом, по-різному реалізувалася в індивідуальних стилях В. Винниченка і М. Хвильового. У центрі уваги українських митців 1920-х років була ідея становлення нової української людини, яка пройшла крізь буремні роки революції та активно стверджувала себе в нових умовах життя. Вибір тем і проблем у повістях та оповіданнях вітчизняних прозаїків ніяк не відповідав «новим літературним вимогам». У незвичайних ракурсах вони осягали реалії життя, їхні епічні полотна стали правдивим відображенням як гнітючого буття, так і осмисленням внутрішнього стану людини в умовах нової дійсності. З огляду на це, дослідження психології жіночого характеру на тлі кризового часу є актуальним.

Поява повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія», зверненої до «вічної» теми кохання, не могла не викликати в критики нарікань на відрив письменника від сучасності. Адже в центрі розповіді була людина з її переживаннями і таємними почуттями. «Людський документ» [9, с. 508] – саме так назвала головна героїня свою сповідь.

Сюжет повісті зумовлений не стільки зовнішньою подією, скільки напругою внутрішнього життя героїні, переходами від одного душевного стану до іншого: «...я знову затривожила, ... я знову затоскувала за даллю. Але ця тоска була така неможлива, що мене і справді взяв сумнів, чи не захворіла я. З тоскою знову прийшло буйство, веселий сміх і безтурботність...» [9, с. 514], «я ходила з порожнечою в душі...» [9, с. 513].

Чисте, сповнене істинною радістю кохання молодої дівчини до художника Чаргара різко контрастує з мерзотними, повними аморальності почуттями діловода Кука. Контрастною є і зовнішність цих героїв: Кук, «страшенно малорозвинена людина» [9, с. 493] з «мавпячою фізіономією» [1; 512] «носив чистенький костюм і завжди мав на голові прилизаний проділ. Він мало чим відрізнявся від гоголівських героїв» [9, с. 493]; художник Чаргар – «стрункий, із добре виголеним смуглявим обличчям, у простій толстівці й без усяких претензій на якусь оригінальність. Але він увесь час якось розгублено дивився» [9, с. 469].

Авторську увагу зосереджено саме на настроях і переживаннях героїні, яка відчула красу і чистоту кохання і, на превеликий жаль, не знайшовши відгуку на свої почуття в художника, з відчаю і приниження віддалась діловоду Куку. Автор переконливо відтворює складні душевні «спалахи» головної героїні. Емоційний стан дівчини залежить від того, який чоловік поруч із нею. З Чаргаром, зізнається Б'янка, «відразу спалахнула й відчула, як мені загорілися уші» [9, с. 495], «кілька хвилин надзвичайного внутрішнього напруження розірвалися у напівістеричному реготі» [9, с. 496], «й знову спалахнула» [9, с. 496], «кричала вся моя істота» [9, с. 497]. З діловодом Куком вона відчувала себе по-іншому: «Я рішуче не мала охоти його слухати» [9, с. 509], «він почав уже нервувати мене» [9, с. 511], «я незадоволено відповіла» [9, с. 510].

Стан героїні, як правило, передається не через вираження зовнішніх рухів, а прямим визначенням внутрішніх процесів: «мені стало сумно» [9, с. 516], «тоді мені прокинулось почуття неможливої огиди» [9, с. 518], «легенька тривога ніколи не покидала мене» [9, с. 522], «відчула у всьому тілі неміч» [1; 526], «якесь передчуття охопило всю мою істоту» [9, с. 534], «я в розпуці відчинила двері» [9, с. 534]. Характер внутрішніх рухів героїні однозначно вказує на її хвилювання і тривогу. Спектр настроїв Б'янки співзвучний і близький настрою природи, пейзажні малюнки в цій повісті виконані в дусі імпресіоністичної романтизації, як, зрештою, й образ самої героїні: «Збоку вже розправляло свої малинові крила золоте, як і завжди, невідоме сонце... Потім підставляла вітрові свої молоді груди, і вітер їх лоскотав... Справа в тому, що я вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив: мені (хоч це і смішно) захотілось завагітніти від нього» [9, с. 489]. Радість життя, яка наповнювала душу головної героїні, невдовзі була втрачена. Слід відзначити, що характер Б'янки М. Хвильового в чомусь перегукується з шекспірівською Б'янкою з комедії «Впокорення непокірливої». Упертість, непокоря, норовливість, суперечливість – ось що зближує ці два характери, та героїню М. Хвильового покарано, історія її чистого і святого кохання закінчується драматично. І вона, як і герої «Санаторійної зони», поповнює покоління «зайвих, втрачених людей».

Спалах почуттєвої любові в природі – момент, найвища точка буття став предметом художнього дослідження в новелі «Момент» В. Винниченка, де автор майстерно показав сферу підсвідомого, розкрив психологію людини і порушив важливу морально-етичну проблему буття людського суспільства, яке створило безліч обмежень, кордонів і правил. Не випадково автор декілька разів говорить про межу, кордон, що їх герої

хочуть перетнути в просторі, але це перегукується з суспільними обмеженнями, яких вони намагаються позбутися: «ми не знали, де йшла та межа кордону» [4, с. 496]; «де ж саме межа? – питала Муся?» [4, с. 500]. Усе найкраще, на їхню думку, відбувається тут – «у лісі, в полі». Саме в природі відбувається той «великий, прекрасний процес життя»... «чистий він, не скалічений цими моралями людей, не заслинений лицемір'ям похоті, сильний, одвертий, простий» [4, с. 498]. На протигагу усталеним нормам В. Винниченка пропонує слідувати вічним законам природи. Це зближує автора з філософськими ідеями Ф. Ніцше, доробком якого він цікавився.

Уся сюжетна ситуація розгортається на фоні великої небезпеки, адже герої втікають від переслідування і їхнє життя може обірватися в будь-який момент: «ми – двоє людей, загнаних другими людьми, – сидимо і маємо зараз через щось іти ще до якихось інших людей, що десь стоять у цьому лісі серед його кохання і ждуть нас з смертю в руках» [4, с. 499]. Вони разом переживають екзистенційну межову ситуацію, адже реально опинилися на межі життя і смерті. Велика жага до життя притаманна характерам двох закоханих. Сама думка про смерть видається герою смішною: «...я – мертвий... і... я – будучий мертвяк. Лежу десь, в якому-небудь яру дикому, порожньому, надо мною небо, на виску маленька чорна ранка, а над ранкою кружком сидять такі ж самі блискучі, зеленкуваті мушки й ніби ворожать, заглядаючи у неї, туди, всередину, де оселилась смерть» [4, с. 489]. Тюремний Шахрзада ніби жартує зі смертю, більш патетично поводить себе панна, вона майже повторює останні слова М. Хвильового і просить, щоб у випадку смерті написали так: «Мусю вбито на кордоні. Вмерла так, як вмирають ті, що люблять життя» [4, с. 497]. Герої усвідомлюють, що їхнє життя може бути вирішено за мить. Два мотиви – життя і смерть – сплетені в нерозривну єдність, але тиша ніби дає героям розірвати цю єдність і потрапити в інший світ: «Тихо було. Не так тихо, як десь у городі вночі, де мертво спить і камінь, і страждання... А тихо тишею поля, де йде великий, здоровий, вічний процес народження, де вітерець лащитьється і грається з квітками...» [4, с. 497]. І цей новий світ був природнім, їх зустрів живий одухотворений ліс і ніби взяв під свій захист: «ліс помирився з нами й провадив далі своє життя, життя кохання, народження, росту... Літали сплетені коханням метелики або в щасливому безсиллі сиділи на листку й поводили вусиками. В траві парами кишіли кузьки. Обдувався великий, прекрасний процес життя» [4, с. 498]. Попри гостроту соціальних мотивів, В. Винниченко акцентує увагу на біологічних інстинктивних проявах людини, тих вічних законах буття, які дають надію на продовження роду людського. Головна героїня

Муся – це образ вольової жінки, образ вічної жіночності. Вона вважає, що щастя – це сукупність коротких моментів: «Щастя – момент. Далі вже буденщина, пошлість» [4, с. 502]. Тож їхня зустріч – це момент, дивовижний подарунок долі двом самотнім душам. Буття плінне, тому кожна його мить безцінна і дуже важливо вміти зберегти ці найщасливіші миті в житті. Реципієнти стають свідками процесу духовного оновлення героїв, які прагнуть жити повноцінно: «Це було торжество двох великих кузюк; це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видючими очима душі» [4, с. 502]. Цей процес поєднання позбавлений будь-якої еротики, найважливішим залишається духовне злиття, аніж фізичне. Муся робить вибір, не дивлячись на те, що можливість вибору завжди породжує вагання у сфері волі. Героїня врешті рішуче заявляє: «...наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати» [4, с. 502]. Це духовне оновлення і злиття породжує особливий емоційний стан юнака, який стверджує: «Я буду носити вас в душі..., а в душу встав і вбирався в журні, прекрасні, чисті квіти минулого образ панни. Хто вона, де вона, й досі не знаю, але я завжди ношу її в душі» [4, с. 503].

У новелі «Момент» В. Винниченко демонструє специфічну систему засобів і прийомів психологічного зображення, зокрема, штрихова імпресіоністична техніка передачі вражень головного героя (а розповідь ведеться від першої особи) ніби виплітає малюнок душевного стану закоханого. Усе навколишнє читач «бачить» і сприймає через внутрішній світ центрального персонажа.

Дуже виразними і промовистими в психологічній картині залишається вираз очей і погляд героїв: очі її «як у зляканої лані, променисті, чисті, великі» [4, с. 491], «очі її зо сміхом і з цікавістю дивилися на мене» [4, с. 491]; у ситуаціях напруги «очі її змінилися, стали якісь злі, сталеві, темні» [4, с. 493]; у момент емоційного піднесення «очі ласкаво глянули на мене» [4, с. 496], «очі горіли напруженням і були великі і прекрасні» [4, с. 500]; і, нарешті, коментуючи момент духовного злиття, оповідач констатує: «...і, зустрівшись з моїми очима ніби впилася в них поцілунком своїх очей, і ми рушили...» [4, с. 497]. У деяких ситуаціях герої ніби розмовляють очима: «ми приголомшено Perezirнулися з панною» [4, с. 492]; «вона глянула в мої очі, в мої жадно розкриті губи» [4, с. 499]. Прикметно, що в моменти небезпеки герої весь час озирються. Отже, очі у В. Винниченка стали важливим засобом психологічної оцінки персонажів. Ще однією характеристикою внутрішнього стану

героїв є сміх: «якби ви знали, який сміх у неї був! А сміх є дзеркало душі» [4, с. 492]; «очі панни ... бризнули сміхом» [4, с. 491]; «ласкаво-тепло посміхнулась» [4, с. 495].

Часто автор не називає і не визначає психологічний стан дійових осіб, але герой сам намагається розповісти про нього: «в грудях мені сколихнулась якась хвиля, велика, тепла хвиля чужості, знаєте, така хвиля, яка буває, коли ви несподівано, від нудьги, заходите в храм, і вас охоплює, разом з хвилиною згуків, ціла хмара асоціацій, почувань, і ви почуваете, як вам стає безмірно журно, тепло, затишно» [4, с. 496]; «серце билось несамовито» [4, с. 501]; «...не було нічого по всій істоті: ні страху, ні суму, ні жалю, тільки одне величезне напруження, одне велике наближення до чогось фатального, неминучого, один якийсь величезний пульс протесту, боротьби всієї істоти з цим призначенням, неминучим» [4, с. 500].

У В. Винниченка природа органічно пов'язана із загальним ходом оповіді, пейзаж є важливим засобом розвитку внутрішнього світу людини, тим більше, що образ лісу виступає як окремий персонаж. Природа в новелі одухотворена: «старі товсті дуби, широко розставивши волохаті руки-віти, ніби приймали нас в свої зрадливі обійми» [4, с. 497]; «берези визирали з-за дубів і безгучно, радісно сміялися; дуби ласкаво, поважно посміхались у свої кудлаті вуса» [4, с. 499].

Компаративний аналіз творів М. Хвильового й В. Винниченка засвідчує наявність системи специфічних авторських прийомів і засобів психологічного зображення персонажів. Ми не шукали прямих паралелей Хвильовий-Винниченко, однак попри всю індивідуальність їхніх творчих манер, ми знаходимо спільні моменти, які зумовлені особливостями часу, коли жили і творили письменники, їхнім своєрідним стилем, зокрема імпресіонізмом. Безперечно, обох митців у контексті буремного часу вабила моральна проблематика, вічна проблема жіночого щастя, зовсім не актуальна для літератури тих часів. Вона своєрідно вирішується у В. Винниченка: розуміння щастя головною героїнею не пов'язано із сім'єю, де, з огляду на традиційну мораль, мали б реалізуватися всі бажання жінки. Характер екзистенційної ситуації лише посилює драматизм у новелі, герої знаходяться між життям і смертю, але на цьому фоні перемагає той вічний закон буття, природні потяги людини, що не залежать від будь-яких «нових» ідей. Характери героїв позбавлені еротики, але те духовне злиття двох душ породжує особливий емоційний стан і, як наслідок, духовне оновлення. Менш драматичними постають ситуації в повісті М. Хвильового «Санаторійна зона», але спектр настроїв головної героїні в основному представлений негативними емоціями,

і момент вибору для неї залишається вкрай складним. Радість життя, яка наповнювала її душу, невдовзі була втрачена.

Твори обох письменників глибоко психологічні, їх поєднав інтерес авторів до підсвідомих, ірраціональних процесів у психіці жінок. В. Винниченко й М. Хвильовий сміливо заявили про себе як про новаторів, вони були тими митцями, які збагатили світову літературу самобутнім словом.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агесва В. П. Микола Хвильовий // Микола Хвильовий. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К., 1995. – С. 5–30.
2. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
3. Брюховецький В. Романтик з непоступливою вдачею / В'ячеслав Брюховецький // Радянське літературознавство. – 1989. – №8. – С. 25–31.

4. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.

5. Винниченко В. Щоденник (1911–1920). – Т. 1. – [Ред. Григорія Костюка]. – Едмонтон – Нью Йорк, 1980. – 499 с.

6. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір (Микола Жулинський) Хвильовий М. Твори у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5–43.

7. Михіда С. П. Володимир Винниченко: психопортрет у дзеркалах і задзеркаллі: монографія / С. П. Михіда. – Кіровоград: «Поліграф-Сервіс», 2015. – 176 с.

8. Панченко В. Будинок з химерами (Творчість В. Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті) / Володимир Панченко. – Кіровоград: Народне слово, 1998. – 272 с.

9. Хвильовий М. Твори: В 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1.: Поезія, оповідання, новели, повісті. – 650 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вечірко Оксана Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми психологічного аналізу в художньому творі.

УДК 821.161.2'37

СИМВОЛІКА ЖОВТОГО КОЛЬОРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА

Лариса ГУЦУЛ (Кіровоград)

У статті досліджується символіка жовтого кольору в малій прозі Володимира Винниченка. Установлюється функціональне навантаження, семантика та місце у творчому словнику ад'єктивів на позначення жовтого кольору. Акцентовується увага на тому, що колірна палітра в художніх творах митця має важливе ідейне навантаження та потужний емоційний вплив на читача. Окреслена понятійна група жовтого кольору в малій прозі В. Винниченка. Робиться висновок про те, що ад'єктиви на позначення жовтого кольору у Винниченківських текстах мають і позитивну семантику (колір спокою і довершеності природи, стиглості, затишку, невідомості, свята, дитинства), і негативну (символ хвороб, голоду, смерті, тривоги, лихого передчуття, жаху, мертвої природи). Доведено, що лексема жовтий має широкую сполучуваність і використовується як у прямому, так і в переносному значенні.

Ключові слова: колористичні ад'єктиви, кольороназви, семантика, лексема, понятійна група, пряме значення, переносне значення.

Постановка проблеми. У творчому словнику В. Винниченка – письменника, художника, філософа, експериментатора, який постійно перебував у творчому пошуку і який піднявся на європейський рівень, значне місце займають колористичні назви, які вживаються в найрізноманітніших контекстах, письменник показує світ у безмежжі кольорів. І хоча кольороназви, зокрема ад'єктиви на позначення жовтого кольору, містять і позитивну, і негативну інформацію, художній світ Митця несе світло, – це світ різнобарв'я, вишуканості, витонченості, незайманості, яскравості, неповторності, натхнення та вічності. Вивчення авторського стилю Володимира Винниченка, дослідження його творчої лабораторії неможливе без аналізу семантики та функцій кольороназв – для того, щоб наблизитися до феномена Митця, феномена кольору, зрозуміти і відчуті поліфонію його художнього тексту.

Колірна палітра в художніх творах нашого земляка має важливе ідейне навантаження та потужний емоційний вплив на читача. Актуальність дослідження зумовлена посиленням інтересу вчених до колірної палітри майстрів слова. Адже в доборі кольорів, їхніх відтінків і

різних значень відбивається своєрідність авторського бачення й розуміння світу. Безперечно, цікавим у цьому плані є дослідження колірної лексики Володимира Винниченка. Кольоративна лексика творів В. К. Винниченка становить особливий інтерес для дослідників передусім тому, що тривалий час літературна спадщина, а відтак і мовотворчість цього самобутнього письменника, яскравого стиліста була штучно вилучена з культурно-мистецького життя України [8], а також тому, що це творча, талановита особистість, внутрішній світ якої не так легко розкрити і зрозуміти через всю його складність і суперечливість [9, с.105]. Тому, вважаємо, тема нашої розвідки є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мовознавча та літературознавча наука сьогодні все частіше звертається до проблеми значення слова, зокрема смислового навантаження колористичних ад'єктивів у тканині художнього твору. Це питання є необхідним в аспекті розуміння авторської концепції твору, позиції митця, значення тексту в цілому та окремих його компонентів. Вітчизняними вченими лексеми на позначення кольору досліджувалися в різнопланових аспектах. Аналізувалися їхне

семантичне та граматичне наповнення, словотвірна структура, джерела поповнення назв відтінків кольорів, складні кольороназви, лексика на позначення кольору як джерело збагачення активного словника особистості, семантико-естетичні особливості колірною епітета, історія назв кольорів (А. П. Критенко, О. М. Дзівак, І. М. Бабій, В. Б. Фридрак, М. Ф. Братусь та інші). Семантику та стилістичні функції кольороназв у творчості Ліни Костенко досліджувала Г. А. Губарева, семантичне поле ахроматичних кольорів у ліро-епосі Івана Франка – Н. В. Горбач, поетику кольору в романах Василя Барки – М. Кульчицька, семантику кольору в поезії Євгена Маланюка – С. Сірик, семантику та стилістичні функції кольороназв у поетичній мові А. Кримського – О. П. Семотюк, кольоративи як стилістична категорія в мовотворчості Володимира Винниченка – Л. І. Кучеренко, І. Назаренко.

Мета та завдання дослідження. Мета нашої студії полягає в дослідженні семантики назв на позначення білого кольору в малій прозі В. Винниченка. Аналізу підлягають оповідання «Суд», «Раб краси», «Салдатики!» «Голод», «Малорос-європеєць», «Студент», «Зіна», «Момент», «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Терень» та повість «На той бік» [3; 4].

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) проаналізувати функціональне навантаження жовтого кольору в прозових текстах В. Винниченка; 2) визначити багатство семантики кольороназв та встановити сполучуваність лексеми *жовтий*; 3) з'ясувати її частининомовну належність; 4) установити прямі й переносні значення ад'єктивів на позначення жовтого кольору; 5) показати роль колористичних ад'єктивів у художньому творі митця.

Виклад основного матеріалу. У сучасній українській мові кольороназви утворюють кількісно та якісно розвинену лексико-семантичну групу, багатство якої спричинене існуванням у природі так званого колірною зору людини. «Його еволюція привела до того, що нормальне людське око може бачити понад 180 різних колірних тонів, а їх варіантів колірні атласи засвідчують понад 2000 взірців [6, с. 12–13]. Звичайно, у мові немає такої кількості кольороназв, що відповідали б усьому розмаїттю природної гами. Тому існує диспропорція між кількістю кольорів, які розрізняє людське око, і числом їх назв у мові. Просте арифметичне зіставлення свідчить, що на одну назву припадає декілька тисяч кольорів, які покликана позначати ця назва [11, с. 6]. Колірною лексика відзначається неоднаковим семантичним наповненням (колір може виражатися експліцитно чи імпліцитно), різною словотворчою структурою та граматичним оформленням.

Володимир Винниченко надавав великого значення «кольористичному тлу, кольористичному настроєві власних творів», про що свідчать «не тільки справжня повинь слів із семантикою кольору, яскраві оказіоналізми, що збагачують шар цієї лексики, прагнення уникнути випадковостей у кольоризуванні об'єктів зображення, але й те, наскільки широко і разом з тим виважено В. Винниченко користується кольоративами» [8].

Митець у своїх творах використовував синестезійні образи, які несуть певну підтексту інформацію. Звукові образи стимулюють появу зорових, тактильних асоціацій. Поєднання звукових образів із зоровими (кольоровими, світловими), як слушно зауважує С. П. Михида, активізують асоціативні процеси, гармонізують раціональні та емоційні механізми сприйняття твору, додають йому смислової та змістовної поліфонії [9, с. 76]; пор.: *Сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло* (Раб краси); *В очах Наяди, тепер темних і глибоких од одбитого від стіни сонця, зажовтіли ніжні іскорки, а на носі лягла матова золотиста смужка* (На той бік); *Зашиаруділо жовто-сиве житю* (Момент); *І тонкий, дрижачий сум, як павутина над пожовклою стернею* (Раб краси).

Загалом лексико-семантичну групу кольороназв становлять назви основних кольорів та безліч їхніх відтінків, що вказують на міру вияву колірною якості, на інтенсивність колірною тону, змішування кольорів, на колірною ознаку, якої набув предмет у результаті якоїсь дії чи процесу, і на ряд інших ознак [1, с. 140]. У сучасній лінгвістиці доцільним є поділ таких лексем на «основні» назви (тони) та «другорядні» (барви) [7, с. 97]. Жовтий колір належить до основних, давніх за походженням, він генетично споріднений з кольоропозначеннями в інших слов'янських мовах; позначає «колір без відтінків» і становить ядро аналізованої групи лексем [1, с. 140]. Периферія розрізняє відтінки основного тону, це майже всі наявні в мові колірні лексеми, якими користуються мовці і які виникають двома шляхами: 1) творенням від «основних» назв (*жовтуватий, блідо-рожевий*); 2) творенням з інших лексичних категорій від назв інших реалій (*калинний, молочний, золотий*). Вони є назвами відтінків основних кольорів. Такі групи слів, об'єднані на основі загальної значеннєвої співвіднесеності, визначаємо як синонімічні ряди [1, с. 140–141]: *жовтий – русявий, лимонний, пшеничний, золотистий, восковий* тощо.

Понятійну групу жовтого кольору в малій прозі В. Винниченка становлять лексеми: *жовтий, жовтенький, зжовклий, пожовклий, жовтявий, жовтовусий, жовто, жовтіти, пожовтіти, зажовтіти, жовтяки*, а також *жовто-бурий*,

жовто-сивий, жовто-зелений, жовто-синій, жовто-пухлястий.

Колористичний образ *жовтий* створюється не тільки відповідним прикметником (*жовтий, жовтенський жовтявий*), а й іншими лексикограматичними категоріями: іменниками (*жовтяки*), відад'єктивними дієсловами (*жовтіти, пожовтіти, зажовтіли*), дієприкметниками (*зжовклий, пожовклий*), дієприслівниками (*пожовтівши, жовтіючи*), прислівниками (*жовто*).

Численну групу в сучасній українській мові становлять складні кольороназви, які спроможні передати багатство відтінків кольору, виразити ступінь інтенсивності, яскравості кольору, передати колір з додатковим відтінком, виразити проміжні кольори, містити суб'єктивну оцінку [1, с. 143]: *жовто-бурий, жовто-сивий, жовто-зелений, жовто-синій, жовто-пухлястий, жовто-сірі, жовтяво-сірі, жовто-металічно* тощо; пор. у В. Винниченка: В кутку *жовто-металічно блиснули грані багнета* (На той бік); *Ніс, щоки, навіть уста були жовтяво-сірі* (На той бік).

Прикметники-кольоративи в мовотворчості письменника утворюють широкі синонімічні гнізда, які збагачуються головним чином за рахунок відносних прикметників та індивідуально-авторських новотворів. Специфіка прикметникових винниченкових оказіоналізмів полягає в тому, що вони становлять собою переважно складні двокомпонентні слова. Такі утворення дозволяють не лише досягти інформативної економності при детальному змалюванні об'єкта, але й створюють враження невіддільності кольору від форми. Зв'язок кольору з почуттями і внутрішнім станом людини – незаперечний факт, і В. Винниченко наголошує на психологічно-настрійовому впливові саме тієї чи тієї барви на свідомість людини завдяки поєднанню кольоратива з емоційно-оцінним прикметником: [8]; пор.: *Юдко з турботою на жовто-пухлястому личку* (На той бік).

В українському етнокультурному просторі феномен жовтого кольору об'єднує одночасно символіку тепла, радощів і поваги; він може мати і суперечливе значення: це колір Сонця і золота – і це колір завершення, кінця, а інколи й загибелі. За традиційним народним сприйняттям, визначаються такі значеннєві відтінки жовтого кольору, пов'язані з міфологією та ритуальною культурою народу: «*Жовтий, жовтизна* – ознака, що має суперечливе значення. З одного боку, це колір Сонця, золота, немовби застиглого сонячного світла. З іншого – це колір опалого листя та зрілого жита, що означає смерть, тобто життя в потойбічному світі. За повір'ями, поява жовтих плям на руці віщує смерть, хто навесні побачить жовтого метелика, буде в цьому році нещасливим і хворим» [5, с.473].

Тлумачний словник української мови фіксує такі значення прикметника *жовтий*: 1. Який має забарвлення одного з основних кольорів спектра – середній між оранжевим і зеленим; який має колір золота, яєчного жовтка, соняшникового суцвіття; // Уживається як постійний епітет до деяких назв; // Зблідлий, змарнілий, із жовтим відтінком, худий; // Засохлий, вигорілий, зів'ялий [10, с. 540].

Лексема *жовтий*, уживана Винниченком, має широку сполучуваність і використовується як у прямому, так і в переносному значенні. Ця лексема вживається письменником у прямому значенні, визнаючи:

1) колір частин людського тіла: *Худеньке личко жовте, як солома* (Терень); *...із блідим, млявим лицем, з жовтяками під очима* (Суд); *...з жовтою лисиною* (Малорос-європеєць); *...освітлювала його жовті вуса й хворі очі* (Раб краси); *Дід випнув жовті, кістляві старі груди з жовто-сивим волоссям на їх* (Студент);

2) колір одягу та взуття: *...в жовтому, короткому кошуку* (На той бік); *Селяни в жовтявих і рудих свитках* (Терень); *...його згорблену, маленьку постать в жовто-зеленім сплюсненім картузі* (Раб краси); *...молдаванський, жовтявого сітчатого полотна рушник на голові; сіренька, пом'ята спідниця* (На той бік); *На лаві видно було дві ноги в великих жовтих чоботях* (На той бік);

3) колір волосся: *Аптекарь – молодесенький, прищуватий, з жовтим іжачком над вузький чолом* (На той бік); *З-нід жовтих, округло-навислих вусів виплинула просто в лице Наяді гідка лайка* (На той бік); *Жовтовусий одхилився і поклав руку на револьвер На той бік*; *...старі груди з жовто-сивим волоссям на їх* (Студент); *Сонце теж розправило брови й добродушно, задоволено посміхнулось у жовто-сиву бороду* (На той бік);

4) колір предметів рослинного світу: *...зашаруділо жовто-сиве жито* (Момент); *...дощик покривав жовто-зелену травичку, що з'явилася з-нід снігу* (Солдатики!).

Сприймання кольору людиною пов'язане з його психологічним осмисленням, а тому поряд із прямим, номінативним значенням ад'єктива *жовтий* у творах В. Винниченка реалізуються й переносні. Переносні значення, ґрунтуючись на народній символіці, поглиблюються й конкретизуються залежно від індивідуально-авторського поетичного бачення [2, с. 17]. У художній мові митця жовтий колір передає переважно негативне оцінно-характеристичне значення в метафорах: *жовта напівтьма, жовто-металічний блиск, жовто-сива борода (сонця) тощо*.

Складність стилістичного аналізу творів В. Винниченка полягає насамперед у тому, що слово в імпресіоністичній поезії має величезне

сміслові й функціональні навантаження: епітет переходить у метафору, метафора зливається із символом; стрижневе «кольорове» значення слова може вказувати на внутрішню ознаку, рису певного об'єкта і, навпаки, вживаючись у переносному значенні, лексема з нульовою кольористичною семантикою може вказувати на певне забарвлення. Особливістю винниченкових порівнянь є те, що письменник дуже часто вдається до максимального уточнення відтінку того чи того кольору, у тому числі й не власне кольорописними засобами [8]: *Худеньке личко жовте, як солома* (Терень); *Жовтий, зморщений, як зів'яла груша* (Раб краси). *Юдко розтоплено, як масло на сонці, блищав жовтенькими, гостренькими зубами* (На той бік). І навпаки: не називаючи колір, бачимо у Винниченківських творах яскраві фарби: *Круг мене кохалося поле, шепотіло, цілувалось* (Момент).

Л. І. Кучеренко зауважує, що надзвичайно сильний стилістичний ефект справляє прийом колірної номінування явищ, забарвлення яким не властиве. Це стосується передусім зображення простору, емоцій тощо [8]. Метафоричність епітетів у цьому разі безперечна; пор.: *...була якась жовта напівтьма з золотою смугою в кутку* (На той бік).

У Винниченківських текстах лексеми на позначення жовтого кольору, які вживаються в переносному значенні і мають позитивну семантику, означають: 1. Колір спокою і довершеності природи: *...жовта смуга проміння...* (Момент); *...була якась жовта напівтьма з золотою смугою в кутку* (Момент); 2. Колір стиглості: *І тонкий, дрижачий сум, як павутина над пожовклою стернею...* (Раб краси); 3. Невідомість: *З полегшенням провів поглядом поїзд, що тікав у жовто-синю далечінь* (Терень); 4. Колір затишку, свята, дитинства: *Фотографії в рамках з жовтеньких черепашок* (На той бік).

Позитивний аспект має жовта фарба в пейзажах: *Сонце теж розправило брови й добродушно, задоволено посміхнулось у жовтосиву бороду* (На той бік), а також у змалюванні портрета: *В очах Наяди, тепер темних і глибоких од одбитого від стіни сонця, зажовтіли ніжні іскорки, а на носі лягла матова золотиста смужка* (На той бік); *...потрохи жовте лице його ставало м'якше, ніжніше, ніби та музика гладила його по лиці і стирала з його жорстке, уперте, злорадне* (Раб краси).

Кольороназву *жовтий* Володимир Винниченко пов'язує не лише з очищенням, пробудженням, теплотою, спокоєм, але й надає цій фарбі протилежного значення – символу хвороб, голоду, смерті, тривоги, лихого передчуття, жаху, мертвої природи. Тому цей колір у творах прозаїка має і негативне значення. Це: 1. Хворобливий

колір обличчя: *Дядько Софрон був невеликий на зріст, жовтий і зморщений, як зів'яла вилежана груша* (Раб краси); *...на жовтому, зморщеному лиці його стояла якась обережність* (Раб краси); *Вони всі дивилися на його жовте, зморщене лице з хворими очима* (Раб краси); *...видно жовте, безусе, прищувате лице білявенького офіцера в сивій шинелі* (Салдатики!); *...худеньке личко жовте, як солома* (Терень); *Чи від світла місяця, чи чого іншого лице його було жовто-буре* (Терень); 2. Хвороби та смерті: *Федькові в очах уже було зовсім жовто* (Федько-халамидник); *...в очах його стояли жовті й зелені плями* (Федько-халамидник); 3. Колір зрілості та згасання природи: *Вони [крижани] такі поважні та старі, аж жовті* (Федько-халамидник); *Наставала весна. Сніг робився жовтий і брудний* (Момент). Іноді хворобливий колір обличчя поєднується із згасанням природи: *Чи від світла місяця, чи чого іншого лице його було жовто-буре, як осінній жовклий лист* (Терень).

Тропеїчну систему Винниченківських текстів характеризує поєднання і нагромадження кольорів для підсилення стилістичного ефекту: *Видно було задок брички з прив'язаним іржавим відром, фіолетову з жовтим клоччям на вухах собаку й набурмосену, роздуту квочку з виставленими з-під неї жовтими дзьобиками й голівками* (На той бік); *...і дядько сидів собі спереду в тому самому зеленкуватому кашкеті, пожовклому на маківці, з тими самими буряково-червоними вухами і брудно-попелястими кучериками на потилиці* (На той бік); *От уже зовсім посіріло. З-під хустки видніли великі, широкі, темносині, напружені очі. Ніс, щоки, навіть уста були жовтяво-сірі* (На той бік). Таке нагромадження різних кольорів створює настроєве тло оповіді, контрасти або підсилення фарби.

Висновки. Колористичні назви в художніх текстах Володимира Винниченка вживаються в найрізноманітніших контекстах, Митець показує світ у гармонії та безмежжі кольорів. Колірна палітра у творах прозаїка має важливе ідейне навантаження та потужний емоційний вплив на читача. Кольороназва *жовтий* у Винниченківських творах несе велике смислове навантаження. Проведений аналіз показує, що назви на позначення жовтого кольору в малій прозі Володимира Винниченка містять у собі як позитивну інформацію (колір спокою і довершеності природи, стиглості, затишку, невідомості, свята, дитинства), так і негативну (символ хвороб, голоду, смерті, тривоги, лихого передчуття, жаху, мертвої природи). Вони вживаються в різноманітних контекстах як у прямому, так і в переносному (частіше) значенні. Колористичний образ *жовтий* створюється не тільки відповідним прикметником (*жовтий, жовтенький, жовтявий*), а й іншими лексико-

граматичними категоріями: іменниками, відад'єктивними дієсловами, дієприкметниками, дієприслівниками, прислівниками. Колірна палітра у творах нашого земляка створює психологічний настрій розповіді та пов'язана з почуттями і внутрішнім станом людини. Художній світ Митця поліфонічний, він несе світло – це світ різнобарв'я та неповторності, вишуканості та незайманості, натхнення та вічності.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в дослідженні всієї палітри кольорів, усьому різнобарв'ю, що характеризує Винниченківську манеру письма. У подальших розвідках із цієї проблеми варто звернути увагу на функціонування кольорів у межах просторово-часового контексту, еволюцію кольоропозначень, глибоку психологію кольору в текстах В. Винниченка, щоб наблизитися як до феномена кольору, так і до феномена Митця.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабій І. М. Лексика на позначення кольору як джерело збагачення активного словника особистості / І. М. Бабій // Наукові записки. Серія : Мовознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2002. – Вип. 1. – С. 139–144.
2. Бобух Н. Колористичні ад'єктиви білий і чорний у поетичному тексті / Н. Бобух // Наукові записки. – Вип. 44. – Серія : Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. – С. 15–19.
3. Винниченко В. Раб краси / Володимир Винниченко; [упорядкування, передмова, примітки В. С. Панченка]. – К. : Веселка, 1994. – 382 с.

4. Винниченко В. Вибрані твори / Володимир Винниченко; [упорядкування текстів та передмова О. М. Савченко]. – Харків : Вид-во «Ранок», 2009. – 352 с.

5. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 725 с.

6. Кравцов С. В. Цветовое зрение. / С. В. Кравцов. – М.: Просвещение, 1951. – 250 с.

7. Критенко А. П. Семантична структура назв кольорів в українській мові / А. П. Критенко // Славистичний збірник. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 97–111.

8. Кучеренко Л. Кольоративи як стилістична категорія в мовотворчості В. Винниченка [Електронний ресурс] / Л. Кучеренко, І. Назаренко // Вісник Запорізького національного університету. – Запоріжжя, 2001. – Вип. 1. – С. 56–60. – Режим доступу: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/629.pdf>.

9. Мишида С. П. Володимир Винниченко : психопортрет у дзеркалах і задзеркаллі : монографія / Сергій Мишида. – [2-е вид. 2-е. доп. і перероб]. – Кіровоград : Поліграф-Сервіс, 2015. – 176 с.

10. Словник української мови : В 11-и томах. / [ред. кол. І. Білодід та ін]. Т. 2. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – С. 540.

11. Шемякин Ф. Н. К вопросу о соотношении слова и наглядного образа (цвет и названия) / Ф. Н. Шемякин // Изд. АН РСФСР, 1960. – Вып. 113. – С. 113–151.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гуцул Лариса Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: лексична семантика, колористичні ад'єктиви в тканині художнього тексту, акцентологія ономастичної лексики, відтопонімний словотвір.

УДК 811.161.2'373.611

СЛОВОВІРНА МОРФОЛОГІЯ ДЕВЕРБАТИВІВ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА

Інна ДЕМЕШКО (Кіровоград)

У статті досліджено специфіку девербативів у словотвірно-морфологічному аспекті в канві прозових творів В. Винниченка, виділено словотвірні засоби та морфологічні моделі віддієслівних дериватів у творах В. Винниченка. Репрезентовано словотвірні й морфологічні типи і моделі девербативів на позначення абстрактних назв і назв опрідметненої дії в прозі В. Винниченка. З'ясовано, що однією з важливих стилетворчих рис ідіолекту письменника є достатньо висока частотність девербативів, утворених способом нульової суфіксації, які використовуються як засіб характеристики стрімкості людської дії. Установлено, що для віддієслівних дериватів субстантивної та ад'єктивної зон характерні такі морфологічні явища, як усичення дієслівної фінали, консонантні і вокалічні альтернатії, модифікація наголосу.

Ключові слова: словотвірна морфологія, девербатив, формант, вокалічні й консонантні альтернатії, морфологічні явища, морфологічна модель.

Постановка наукової проблеми та її значення. На сьогодні розвиток винниченкознавства активно поповнюється новими науковими розвідками. Однак мовотворчість митця залишається недостатньо дослідженою. Відсутні праці, у яких досліджено стилістичні особливості словотвору прозових творів В. Винниченка, специфіку девербативів у словотвірно-морфологічному аспекті. Похідні слова як номінативні знаки опосередковано фіксують у собі уявлення й етнокультурні образи людини про оточуючий його універсум. Процес сприйняття і ментального відображення явищ дійсності можна простежити на основі

словотвірно-морфологічного аналізу девербативів у прозі письменника.

Аналіз досліджень цієї проблеми.

Теоретичні питання лінгвостилістичних особливостей художньої мови розроблені в працях Н. Д. Аругюнової, А. Вежицької, В. В. Виноградова, О. Г. Ревзіної та ін. учених, а окремим проблемам присвячені статті О. В. Боллох, Л. П. Дідківської, С. Я. Єрмоленко, Ю. О. Карпенка, А. П. Коваль, Л. І. Мацько, Л. О. Науменко, В. М. Русанівського, О. О. Семенець, Н. Г. Сидяченко, Н. М. Сологуб, В. А. Чабаненка, Л. І. Шевченко та ін.

Стилістичну диференціацію засобів словотвору (передусім суфіксів) у мовознавстві осмислено й визначено в працях із проблем словотвору П. І. Білоусенка, Н. П. Богданової, К. Г. Городенської, В. В. Грещука, П. С. Дудика, Н. Ф. Клименко, І. І. Ковалика, О. Д. Пономарева та ін. Стилістичний підхід до питань словотвору досі не знайшов у лінгвістичній україністиці належного висвітлення, хоча спроби розглядати дериваційні явища з погляду стилістики були. Основу словотвірної стилістики становить морфемна стилістика, тобто закладені в морфемах (коренях і афіксах) функції слів [7, с. 180]. Мовознавці зазначають, що виділення словотвірної стилістики як окремого зрізу наукового опису похідних одиниць сучасної української мови допомогло б повніше охопити питання стилістичного словотвору, загальному їх осмисленню, чіткішому виявленню стилістичної ролі окремих способів і засобів словотворення, зокрема в їх взаємодії. Воно сприяло б також виробленню найдоцільніших принципів опису й дослідженню мовного матеріалу, уніфікації методів його аналізу.

Словотворчий афікс виконує семантичну функцію. Так, в одних випадках суфікс або префікс утворює нову лексему, а в інших – надає їм значеннєвого відтінку. Залежно від суфікса повнозначне слово набуває такої стилістичної якості, яка також виражає і його належність до певного стилю мови [7, с. 182]. Саме вторинні іменники, ґрунтуючись на інших частинах мови, виступають віддзеркаленням дериваційних відношень між частинами мови і виконують функції механізму транспозиції.

Мета статті – розглянути дослідити словотвірні-морфологічні особливості девербативів у канві прозових творів В. Винниченка. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) дослідити специфіку мовної організації мови письменника; 2) з'ясувати словотвірні і морфологічні особливості девербативів у прозових творах В. Винниченка; 3) виділити словотворчі засоби та морфологічні моделі віддієслівних дериватів у творах В. Винниченка.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. Мовний стиль доби, концептуальне відтворення світу позначаються на поетичному ідіолекті письменника. Художня мовотворчість розкриває національно-культурні особливості народу, національно-мовні характеристики. Показовою в цьому плані виступає мова В. Винниченка, представлена прозовими творами. Мовно-художня практика письменника становить собою певну систему, специфічною рисою якої є художньо-естетична цілеспрямованість її компонентів.

Визначальними ознаками індивідуального стилю В. Винниченка, мови його творів є розмовність, емоційна насиченість, діалогічність, природність, ясність викладу. Лексична багатогранність, стилістична глибина, об'ємність мовностилістичних засобів характеризують оригінальність його індивідуального стилю на фоні загальномовного процесу формування стильових різновидів української літературної мови початку ХХ ст.

Л. О. Науменко зазначає, що мова ранніх творів В. Винниченка, є своєрідним відображенням епохи початку ХХ ст., тих складних процесів і змін у суспільно-політичному житті, учасником яких він був сам. Саме рання проза, яка сколихнула багатьох українських письменників того часу, відзначається в доборі та застосуванні різних мовних засобів, різних лексичних і фольклорних елементів, багатством розмовної мови, що знаходить вияв у мовленні соціально різнотипних персонажів ранніх творів В. Винниченка (селян, робітників, студентів, революціонерів, військових, інтелігенції тощо), фразеологізмів, художньо-образної системи оповідань. Мова його творів становить сплав літературної мови з усіма здобутками загальнонародної мови з її невичерпним багатством. На лексичному рівні найпомітнішими ознаками специфічного ідіостилу письменника є використання різних шарів лексики: розмовної, просторічної, діалектної, застарілої, суспільно-політичної та жаргонної лексики [8].

Головна особливість мовного матеріалу В. Винниченка – високий інтелектуалізм, поєднаний з мовним реалізмом. Визначальна роль належить пріоритетам автора. Ідіостиль письменника становить систему мовних засобів, що сформувалися внаслідок творчого використання мовних явищ української мови [6, с. 74]. Твори В. Винниченка посідають непересічне місце в історії української літературної мови. У мові його творів відбивається колорит кожного періоду в громадсько-політичному житті України: від початку століття до середини 50-х років ХХ ст. Письменник використовував не тільки українську літературну мову, а й просторіччя, у якому поєднував росіянізми, вульгаризми, у творах помітне місце посідають і територіальні діалектизми, і соціальні жаргонізми, які використовуються для характеристики дійових осіб.

П. С. Дудик зазначає, що «своєрідність афіксального оформлення слів залежить від їх частиномовної належності, бо слова кожної окремої частини мови мають у певному обсязі свою неповторну систему префіксів і суфіксів» [Там само, с. 181]. Словотвірний суфікс – це і лексичне, і морфологічне, і стилістичне явище. Формант, виконуючи транспозиційну функцію,

завжди надає транспонованій одиниці нового лексичного значення або додаткового, зі стилістичним навантаженням. Індивідуальність, своєрідність афіксального оформлення похідних залежить від їхньої частиномовної належності, оскільки кожна частина мови має свою систему дериваційних засобів. Так, суфікси *-н'н'-*, *-ен'н'-*, *-ін'н'-* належать до віддієслівних іменників (девербативів) зі словотвірним значенням узагальненої дії або продукту дії. Такі девербативи характерні для книжних стилів мови, офіційно-ділового, наукового, художнього, позначають опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць. Ці суфікси набули своїх стилістичних функцій поступово, у міру збільшення кількості абстрактних та узагальнювальних слів. Форманти видозмінюють семантику похідних, їхню кореневу частину, яка репрезентує лексичне ядро слова.

Стилістичні функції і можливості словотвору доцільно вивчати в межах словотвірних типів, моделей (і їх взаємозв'язків), а також у межах словотвірних категорій, класів. Словотвірний тип – формально-семантична схема творення похідних, яка характеризується спільністю: частиномовної належності твірних, форманта і способу творення, словотвірного значення. У творенні девербативів граматичний, словотвірний, лексичний, етимологічний, ефонічний чинники виконують супровідну роль, однак при цьому вкрай важливо враховувати морфонологічний чинник. Девербативи у прозі В. Винниченка утворені за певними словотвірними і морфонологічними типами і моделями. З'ясовуючи словотвірно-морфонологічні особливості віддієслівних дериватів у канві прозових творів В. Винниченка, необхідно зазначити, що оскільки митець використовує книжну лексику, то високої продуктивності набувають такі словотвірні моделі: V + *-ач*: *читач*, *слухач*, *прохач*; V + *-тель*: *любитель*, *обиватель*, *гнобитель*; V + *-ець*: *оборонець*, *охоронець*; V + *-ник*: *поклонник*; V + *-ок*: *наслідок*; V + *-ар*: *писар*; V + *-ир*: *проводир*; V + *-н'н'*: збирання (сил), бажання; V + *-ін'н'*: управління, тремтіння; V + *-б-*: боротьба (т'/т'); V + *-к-*: вигадка, підробка; V + *-ш-*: *виграш*, *програш*; V + *-ак*: літак; V + *-j-*: будівля; V + *-ищ-*: *ревище*.

Таким чином, девербативи зазначених словотвірних моделей утворюють абстрактні назви та назви опредметненої дії. Активне вживання абстрактної лексики не випадковість для мови творів В. Винниченка. Ця ознака мови його прозових творів зумовлена манерою авторського самовираження письменника. Однією з важливих стилістичних рис ідіолекту письменника є досить висока частотність девербативів чоловічого роду з нульовим суфіксом. Стисла структура цих дериватів, «де нульовий суфікс служить ніби

замком, який утримує семантику дії чи стану в затиснутому, опредметненому вигляді», здатна виражати інтенсивність авторського волевиявлення [9, с. 269]. Семантика кореневої морфеми у взаємодії зі словотвірним засобом цих девербативів передбачає читання творів у прискореному темпі.

Висока продуктивність девербативів, утворених способом нульової суфіксації, у прозі В. Винниченка використовується як засіб характеристики стрімкості людської дії: *витвір*, *виступ*, *викуп*, *захист*, *роздрук*, *наказ*, *ухил*, *поклін*, *шепіт* та ін.: «... міністр закордонних справ В. Чеховський послав три ноти Раді Народніх Комісарів з **запитом**, з яких причин російське совітське військо робить **наступ** на територію Української Народної Республіки»

[4 III, с. 205]. Меншої продуктивності набувають девербативи з формантами

-ач, *-тель*, *-ник*, *-ець*, *-ок*, *-ар*, *-ир*, *-ен'н'*, *-ін'н'*, *-н'н'*, *-Ø*, *-Ø(а)*, *-б-*, *-к-*, *-ш*, *-ак*, *-j-*, *-ищ-* на позначення особи, засобу дії, абстрагованої дії, результату дії, опредметненої дії: *слухач*, *любитель*, *поклонник*, *оборонець*, *наслідок*, *писар*, *проводир*, *доручення*, *управління*, *переконання*, *намір*, *витвір*, *переліт*, *похід*, *перемога*, *боротьба*, *вигадка*, *виграш*, *літак*, *торгівля*, *ревище*.

У творенні дериватів субстантивної зони продуктивності набувають такі морфонологічні моделі: Vb + Уо + *-н'н'*, *-т'т'*: збирання (сил), зібрання, горіння, чекання, повстання, врятування, кохання, помешкання, бажання, керування, розкладання (речей), засідання, зізнання, хвилювання, привітання, хвилювання, переконання, порозуміння, страждання: «... надворі в парку **стоять густі завіси весняного дихання**» [6, с. 390]; Vb + Уо + C//C + *-ен'н'*: донесення, відродження (д//дж), розпорядження (д//дж), обурення, політшення, призначення, піднесення, зворушення, визволення, сповіщення (ст//шч); перехрещення (сил) (ст//шч); упуцнення (ст//шч); прощення (ст//шч); пригноблення (б//бл); Vb + Уо + -Ø: *виступ*, *вибух*, *захист*, *наказ*, *ухил*; Vb + Уо + C//C' + Ø: *відповідь* (д//д') (морфонологічна позиція палаталізації), *шелест* (т'/т) (морфонологічна позиція депалаталізації), Vb + Уо + V//V + Ø: *перевіз* (o//i), *витвір* (o//i), *плескіт* (o//i), *шепіт* (o//i, т'/т), *докір* (o//i), *поклін* (o//i), *регім* (o//i), *запис*; Vb + Уо + Ø(а): *охорона*, *плата*, *помста*; Vb + Уо + Ø (и): *вибори*, *завіси*. В. Винниченко також використовує девербативи, утворені від дієслів іншомовного походження: Vb + Уо + *-аціj-*: *агітація*, *імпровізація*, *провокація*; Vb + Уо + *-атор*: *експлуататор*.

Таким чином, девербативи, що використовуються в прозових творах В. Винниченка, позначають абстрактні назви, опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць. Віддієслівні іменники на

позначення особи, абстрагованої дії, засобу та результату дії, предмета характеризуються меншою продуктивністю. Для віддієслівних дериватів субстантивної зони характерні такі морфонологічні явища, як усичення дієслівної фіналі, консонантні (P//P1, C//C, C//C', C'//C) і вокалічні (V//V) альтернативі, модифікація наголосу. У творенні девербативів з абстрактним значенням (психологічної рефлексії) бере участь займенниковий компонент: *самоповага, самоохорона, себелюбство, самонищення, самовбивство*.

Девербативи ад'єктивної зони у творах В. Винниченка представлені активними і пасивними дієприкметниками: *шукання загубленого талісману* [4 III, с. 29]; *запряжений конячиною* [3, с. 33]; *напружене лице* [Там само, с. 41]; *заломлений капелюх* [Там само, с. 91]; *вигладжений паркет* [5, с. 386]; *стомлене тіло* [5, с. 422]; *покоцюрблені старістю пальці* [5, с. 405]; *закушені посмішки* [5, с. 385]; *приплющені вії* [5, с. 437]; *пришерхлі дитячі уста* [5, с. 443]; *пожоване думами й старістю лице* [5, с. 788]; *вбита душа людства* [5, с. 795]; *задуманий* [5, с. 795]; *підстрижений* [5, с. 855]; *заціплена рішучість* [5, с. 857]; *знеможені очі* [5, с. 871].

У творенні дериватів ад'єктивної зони продуктивності набуває морфонологічна модель Vb + Yo + C//C' + **-ен(ий)**: *оздóбити – оздóблений* (б//бл), *покоцю'рбити – покоцю'рблений* (б//бл), *заломіти – залóмлений* (м//мл), *перекривіти – перекрívлений* (в//вл), *начепіти – начéплений* (п//пл), *заціпити – заціплений* (п//пл), *запрягті – запряжéний* (г//ж), *вразити – вразéний* (з//ж), *закусіти – закушéний* (з//ж), *віпестити – віпестéний* (ст//шч). Для віддієслівних похідних ад'єктивної зони на **-ен-**, крім усичення дієслівної фіналі, характерні такі морфонологічні явища, як консонантні альтернативі (P//P1, C//C, C//C', C'//C) і модифікація наголосу. Трансформації зазнають переважно кінцеві консонанти кореневих морфем. Процес деривації уможливають морфонологічні операції, які трансформують твірну основу в похідну.

Девербативи адвербіальної зони в прозових творах В. Винниченка представлені дієприслівниками минулого часу: *підігнувши ноги* [5, с. 387], *розплющивши і забувши очі, застукавши наконечником* [5, с. 389].

Висока частотність використання і виразна функціонально-семантична специфіка девербативів з кореневою морфемою **пруж-** становить характерну рису індивідуального стилю Є. Маланюка і В. Винниченка. Коренева морфема поліфункціональна і має різне вираження художніх смислів. Якщо в поезіях Є. Маланюка лексичні одиниці з коренем **пруж-** підкреслюють

«пружність» живої і неживої природи [9, с. 265], то в прозі В. Винниченка – для характеристики особи, її внутрішнього стану або іноді – неживої природи: «... **напружене, пригнічене** обличчя, *пірни тихенько в оксамит і шовк глибокого фотеля й сиди нишком, загублений, малесенький*» [5, с. 385]. «*І старий тихий дім – повний притишеного... шепотіння, ... напружених очей, підозрінь, безнадійності, жаху*» [5, с. 424]. «... **напружено-велична** постать, *трудно стираючись на палицю з срібним гострим наконечником, помалу підводиться і сходить в авто*» [5, с. 384]. «*Степан Петрович, зробивши ще перед порогом свого помешкання напруження волі, натяг на себе веселий, трошки гумористичний вигляд і поспішив заспокоїти їх*»

[3, с. 114]. «*І, напружено-часто застукавши металічним наконечником по підлозі, ... дрібно-швидко виходить із кабінету*» [5, с. 389]. «*Струнко, суворо ступають думки в душі, рівними, напруженими, вимуштруваними кроками*» [5, с. 435]. «...непокоїла словесна революційність кам'янецької демократії, спочатку це могло також спричинитись до **напружених відносин**» [4 III, с. 461]. «*О віки, ви проминули недурно, тут зібрано – не бійтеся! – все, що творив ваш геній: і шпильста, напружена в небо, в потойбічність, у тайну готика...*» [5, с. 385]. Використання лексичних одиниць із коренем **пруж-** досить показова в плані ідіостилі В. Винниченка. У віддієслівних похідних із коренем **пруж-** архісема – напруження сил, енергії. Художній текст як засіб цілісного осягнення світу, емоційно-естетичного впливу на читача набуває нової інтерпретації, потребує глибокого вивчення мовних механізмів творчості письменника.

Висновки. У системі ідіолекту В. Винниченка послідовно простежується тенденція наближення літературної мови до народної. Письменник використовує абстрактну лексику (переважно на позначення почуттєвої сфери: *бажання, кохання, почування, хвилювання, страждання*).

У творенні девербативів субстантивної й ад'єктивної зон у прозі В. Винниченка використовувалися суфікси, які вживалися в літературній мові і використовувалися в говорах Південно-Східної України. Для всіх девербативів загальною морфонологічною операцією є усичення дієслівної фіналі, що супроводжує зміну акцентної позиції, у комплексі з іншими морфонологічними засобами (консонантні чергування на морфемному шві, вокалічні – у кореневій морфемі, а інтерфіксація виявлена у творенні складних слів, між кореневими морфемами, із займенниковим компонентом у препозиції). Унаочнення морфонологічного чинника в процесі словопородження дає змогу вивчити валентні особливості формантів у мові творів

В. Винниченка. Для сполучуваності основимотиватора та словотворчого форманта визначальними є дериваційна спроможність твірної основи, а також словотвірні можливості, що відображені в кількісних і семантично відмінних зонах девербативів.

Взаємодія норм сучасної української мови породжує прагнення митця до експресії на різних системних ярусах, переважно лексико-семантичному, і проміжних ярусах – словотвірному і морфологічному.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у з'ясуванні словотвірнo-морфологічних особливостей девербативів у драматичних творах В. Винниченка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. К. Краса і сила / [упоряд., авт. передм. І. Дзверін] / В. К. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Винниченко В. К. Раб краси : Оповідання, повість, щоденникові записи / [упоряд., передм., приміт. В. Є. Панченка] / В. К. Винниченко. – К. : Веселка, 1993. – 383 с.
3. Винниченко В. К. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь» / В. К. Винниченко. – К. : Наук. думка, 1999. – 440 с.

4. Винниченко В. К. Відродження нації. – Ч. I–III. / [репринтне відтворення видання 1920 р.]; [відпов. за вип. Н. П. Ганник] / В. К. Винниченко. – Київ – Відень, 1920. – Ч. I. – 348 с.; Ч. II. – 328 с.; Ч. III. – 542 с.

5. Винниченко В. К. Вибрані твори : Оповідання. Повість. Романи / [передм. Л. С. Дем'янівської] / В. К. Винниченко. – К. : Грамота, 2005. – 928 с.

6. Демешко І. М. Індивідуально-стильова специфіка віддіслівних дериватів у мові творів М. Чернявського // Південний архів. Філологічні науки : [зб. наук. праць]. – Вип. XLIII / І. М. Демешко. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2008. – С. 70–74.

7. Дудик П. С. Стилістика української мови / П. С. Дудик. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – 365 с.

8. Науменко Л. О. Мова ранніх творів Володимира Винниченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01. «Українська мова» / Л. О. Науменко. К., 2003. – 20 с.

9. Семенець О. О. Синергетика поетичного слова / О. О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Демешко Інна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: словотвірна морфологія, теоретична грамати́ка, термінологія української мови, лінгвістика тексту.

УДК – 930.1 (477) “1917/1919”

АГРАРНИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. К. ВИННИЧЕНКА

Олександр ЖИТКОВ (Київ)

У статті підбито підсумки історіографічного аналізу поглядів В. К. Винниченка на проблему аграрних перетворень у роки Української революції. Визначено місце його відомої праці “Відродження нації” як інформативного історичного джерела.

Ключові слова: історіографічний аналіз, Українська революція, аграрне питання, Володимир Винниченко, “Відродження нації”.

Серед розмаїття джерел з історії Української революції велику цінність мають твори лідерів національно-визвольного руху: нотатки, щоденники, спогади, епістолярій, праці історико-мемуарного характеру. Актуальність поставлених авторами проблем, інформативна насиченість фактами вражає. Історики відзначають, що “першим, хто взявся за висвітлення революційних подій в Україні у 1917–1918 рр. з неонародницьких соціалістичних позицій, були провідники Центральної Ради і її уряду – М. Грушевський, В. Винниченко, П. Христюк, М. Шаповал, І. Мазепа” [1, с. 19]. Вони збагатили вітчизняну історіографію здобутками, які мали авторську інтерпретацію історичних фактів і непересічних подій, та були побудовані на основі використання актів земельного законодавства національних урядів, періодичних видань, власних спогадів. Спільним недоліком праць є те, що проблеми аграрної політики Центральної Ради висвітлюються у них з вузькопартійних, часто суб'єктивних авторських позицій. Відомий історик Ілля Витанович висловив думку, що ця традиція з часом перебралася до наукових досліджень зі

шпальт партійних газет. Цей прикрий факт він також пов'язує із некритичним використанням окремих істориками української діаспори не лише старшого, а іноді навіть молодшого, повоєнного покоління, мемуаристики та епістолярію відомих діячів Української революції. Характеризуючи політичні фактори впливу на розвиток історичної науки, він писав: “Дотеперішнім контраверсіям і дискусіям над земельним питанням, що його намагалися розв'язати діячі, причасні до відбудови української державности 1917–20 рр., бракувало не тільки відповідної історичної перспективи, бо ж звичайно брали в них участь близькі учасники подій з своїх відмінних позицій, але й дехто з молодших учасників дискусії, за їх прикладом ставав також на таку чи іншу виключну світоглядну позицію без уваги на складне історичне тло революції, її численні позазублювані фактори, які впливали на свідомість і дії людей та перебіг подій” [5, с. 5].

Аналіз здобутків істориків та літературознавців засвідчив актуальність дослідження творчої спадщини видатного

українського письменника, державного діяча В. К. Винниченка, котрому належить більше двох десятків праць історико-політологічного характеру. У змістовних біографічних розвідках про Володимира Кириловича як непересічну особистість, талановитого літератора, можна віднайти багато позитиву, але ще більше критики на його адресу, як політика, одного із лідерів Української Соціал-Демократичної Робітничої Партії (УСДРП), голови Генерального Секретаріату, провідника Директорії УНР. Відомому досліднику, фундатору винниченкознавства в історії літератури Григорію Костюку належить лапідарний вираз, котрий розкриває масштаб особистості В. К. Винниченка і з котрим одразу, без роздумів, погоджується: “З вивченням діяльності Винниченка як суспільного і політичного діяча, пов’язаний цілий складний і великий комплекс проблем української політики і суспільного життя перших трьох десятиріччів XX віку” [6, с. 22]. Оцінюючи вагу історичних свідчень В. К. Винниченка, як безпосереднього очевидця революційних подій в Україні, проф. В. Ф. Солдатенко спирався на об’єктивну характеристику ситуації, що склалася. “Найбільший ідейний вплив на процеси, що розвивалися в 1917–1918 рр., мали Голова Центральної Ради М. Грушевський і керівне ядро українських соціал-демократів на чолі з В. Винниченком”, – правомірно було відзначено у монографії відомого вченого [10, с. 17].

Якнайповніше рефлексії керівника українського уряду Центральної Ради та голови Директорії щодо подій Української революції акумулювалися у його найвідомішому творі “Відродження нації”. У листі до Ю. Тищенка 20 червня 1919 року Володимир Кирилович визначив мету своєї праці скромно: “...передати нашому громадянству всі надії в їхній історичній послідовності і з тими поясненнями та подробицями, які ніякий пізніший дослідувач цих часів не зможе дати” [11, арк. 46]. Третього лютого 1920 року В. К. Винниченко занотував у своєму “Щоденнику”: “Кінчаю “Відродження нації”. Рахував, що аркушів на 10 вийде, а вийшло на 70” (очевидно, мовиться про авторські, або друковані аркуші. – О. Ж.) [4, с. 411].

Історія видання цієї знакової в українській історіографії книги є непростю: майже увесь її 15 тисячний наклад 1920 року, попри прагнення автора донести своє слово в Україну, залишився за кордоном, а невеликий тираж, який потрапив на Батьківщину, очікувано “осів” у спецфондах центральних бібліотек. За життя В. К. Винниченка в колах еміграції вперто не хотіли помічати “Відродження нації” та трактували її появу лише як чинник міжфракційних емігрантських чвар або ж як прагнення автора добитися прихильності Радянського уряду [9, с. 155]. Лише у 1980 році

було опубліковано ґрунтовне дослідження Івана Лисяка-Рудницького “Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань” у котрому критична оцінка концепції “всебічного визволення”, що була покладена в основу книги “Відродження нації”, поєднувалися з визнанням вартості самої праці як історичного джерела, у котрому репрезентовано погляди “менше чи більше типові для певної впливової течії в українській політичній думці революційної доби” [7, с. 96]. Виважену оцінку непересічного твору В. К. Винниченка знаходимо в огляді джерел Української революції проф. Р. Я. Пирого. На думку цього авторитетного дослідника, використання В. К. Винниченком опублікованих документів та матеріалів періодичної преси, його соціально-класовий підхід до висвітлення державотворчих процесів, структурований виклад матеріалу надавали праці “Відродження нації” типово дослідницьких рис. Водночас Р. Я. Пиріг вказав на очевидну політичну заангажованість твору В. К. Винниченка, на сторінках якого “державні інституції, провідні політичні діячі подаються через призму власного, нерідко надто суб’єктивного бачення” [8, с. 32].

У більшості випадків “Відродження нації” досліджується істориками на основі політологічного аналізу процесів поновлення української державності. Враховуючи науковий потенціал твору, автор публікації звернувся до вивчення позиції В. К. Винниченка на предмет виявлення оцінок аграрної політики українських урядів, здійснення земельних реформи в Україні.

Аналізувати працю Володимира Кириловича Винниченка за канонічними оцінками надзвичайно складно, оскільки вона не задумувалася як історичне дослідження. “Я не хочу писати історії в академічному значінню цього слова. Це мають пізніше зробити фахові дослідувачі”, – підкреслював автор твору [2, с. 10]. Власні рефлексії Володимир Винниченко обмежує своєрідною літературно-чуттєвою тезою, сформульованою ним у якості головної мети й завдань до усього твору, а саме: “... перейти через усі етапи недавнього-минулого, звязати їх, одкинути неважне й дати суцільний образ цих радісних, і болочих часів нашої нещасної історії” [2, с. 10].

Аграрно-селянська проблематика доби Української революції представлена В. К. Винниченком у декількох розділах окремішньо – і це свідчить про те, що він розумів значення аграрного питання як наскрізного мотиву політичної боротьби українців за владу. Більше того, він бачив, що це “... було іменно те питання, на якому могла розбитись єдність української демократії, бо дві найвпливовіші течії українства, – соціалдемократи й соціалісти-революціонери, – розв’язували це питання кожна

по своєму” [2, с. 181]. Відмінності програмних положень УСДРП та УПСР автор зводить до економічних категорій і оцінок “розвитку загального сільського господарства, пов’язаного з розвитком усіх продукційних сил краю, а також з погляду тих реальних відносин на селі, які були на Україні” і крім того, ним небезпідставно “брався на увагу характер загального селянського господарства на Україні, його суто-індивідуалістична система” [2, с. 181].

В. К. Винниченко як дослідник чітко декларує позицію об’єктивного висвітлення добре відомої в тогочасних політичних колах дискусії про спільні й відмінні риси аграрної програми УПСР і програмових ідей партії російських есерів. Як відомо, вона найбільш відверто була представлена в історіографії апологією українського шляху розв’язання земельної кризи у працях М. Ю. Шаповала [12, с. 4–9]. Проте В. К. Винниченко зізнається, що українські соціал-демократи з великим критицизмом підходили до аграрної програми УПСР, яку було “скалькульовано” у повному обсязі з програмних положень загальноросійської Партії соціалістів Революціонерів (ПСР), без урахування українських реалій. “Як же можна було прикласти цю теорію до України, – запитує В. Винниченко, – де не було тої “ячейки соціалізму” – общини?” [2, с. 182]. Водночас він віддає належне незаперечному факту – селянство знало вимоги програми УПСР і довіряло партії есерів у плані здійснення ними соціальних проектів, зокрема аграрної реформи. Так, В. К. Винниченко писав, що “... як би не називалась та реформа, а ці люди [есери] найбільше подбають, щоб земля перейшла до селян” [2, с. 182].

На думку В. К. Винниченка, скасування приватної власності на землю, її передача до Українського Земельного Фонду, наділення селян землею у розмірах “не менше від норми зуживання й не більше від трудової”, передачі у власність усього народу зразкових господарств, лісів, природніх багатств і здійснення земельної реформи коштами держави були тим соціальним компромісом, котрий на якийсь час задовольнив усі стани суспільства і політичні табори в Україні: ліві і праві політичні сили [2, с. 183].

Оцінюючи політику Української Центральної Ради кінця 1917 – початку 1918 рр., Володимир Винниченко наголошував на тому, що для впровадження аграрної реформи в життя її лідерам не вистачило радикалізму. “Взяти хоча б таке питання, як земельне, де ми були й повинні були бути найбільш радикальними, (бо в йому полягала найбільша вага нашої влади). <...> Але... бути в життю такими радикалами не змогли. Переведення в дійсність наших постанов відбувалось нерішуче, неупевнено, з огляданням на поміщицтво, з

прислуханням до гвалту фабрикантів, заводчиків”, писав він [3, с. 111].

Заслуговує на увагу здійснений В. К. Винниченко аналіз рушійних сил Української революції. Пролетаріат в Україні він характеризує як зденационалізований, а у більшості своїй – русифікований. На переконання В. К. Винниченка, опорна сила революції була в селянстві, зокрема “... в більш заможному селянстві як більш розвиненому й національно свідомому” [3, с. 96]. Характеризуючи революційний потенціал цієї суспільної верстви, він відзначає, що селянство як маса ніколи не грало керівної ролі в соціальних рухах, завжди йшло за більш розвиненими й революційними класами. Відповідно, воно не могло витворити сили ініціативи, дати нових керівників. В. К. Винниченко дає достатньо кваліфіковану характеристику становій обмеженості селянства, його зацикленості на соціальних питаннях й вимогах землі, а тому ставить крапку у цьому питанні таким висновком: “Найбільше, що воно [селянство] могло зробити, це одвернутись від тих, хто не задовольняв його, й піти за рішучими й сміливими” [3, с. 97].

“Відродження нації” має ряд ознак, котрі наближають цей твір до професійного дослідження. Це означення історичної доби, періоду, як характерних відтінків історичного часу [2, с. 11–12]. Наявний соціально-класовий підхід до висвітлення перебігу подій, за яким можна побачити риси концептуального аналізу фактичного матеріалу [3, с. 111]. Талановито описаний просопографічний портрет українського селянина (прагматик і чуттєва особистість) [3, с. 174–183]. Окрім того, аналітичний зріз документів Першого селянського з’їзду та протоколів обговорення проекту Земельного закону у Раді, із залученням наважливіших документів, матеріалів періодичної преси, дозволяють класифікувати цей твір як синтетичний, тобто такий, що поєднує в собі елементи історичного дослідження, мемуарів, публіцистики, навіть белетристики [8, с. 32]. Дослідники відзначають, що В. К. Винниченко показав зразок блискучого аналізу суспільних процесів, що захопили Україну в буремну добу, ... від мікрорівня (психологія окремого індивідуума) до макрорівня (національна свідомість, масова стихія) [9, с. 151].

Відповідне місце в праці було відведено характеристиці аграрного питання в Українській революції, яке він поцінував з позицій державного діяча як складову внутрішньої політики Центральної Ради (ЦР), відзначаючи помилки, допущені Генеральним Секретаріатом у частині земельних реформ. Переконаний прихильник соціалістичної ідеї, В. К. Винниченко доволі скептично оцінював можливості здійснення

безоплатної соціалізації землі. Опорою національного руху вважав заможні верстви українського селянства.

Отже, праця В. К. Винниченка «Відродження нації» є важливим історичним джерелом вивчення земельної політики українських урядів 1917–1919 років, узагальнення досвіду здійснення радикальних аграрних реформ в Україні.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білян П. Я. Історіографія Української революції 1917 – початку 1918 рр.: дис. ... канд. іст. наук :07.00.06 / Петро Ярославович Білян; Львівський Національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2001. – 234 арк.
2. Винниченко В. Відродження нації. Частина I. Київ – Відень, 1920. – 348 с.
3. Винниченко В. Відродження нації. Частина II. Київ– Відень, 1920. – 328 с.
4. Винниченко В. Щоденник: 1911–1920 рр. [ред. Григорій Костюк]. – Т. 1. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – 500 с.
5. Витанович І. Аграрна політика українських урядів років революції й визвольних змагань / І. Витанович // Український історик. – 1967. – № 3–4. – С. 5–60.
6. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка. – Нью-Йорк, б. в., 1980. – 283 с.

7. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань / І. Лисяк-Рудницький Історичні есе. – К.: Основи, 1994. – С. 95–107.

8. Пиріг Р. Я. Мемуари сучасників як джерело з історії Української революції 1917–1921 рр. / Р. Я. Пиріг // Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 років. – К.: Інститут історії України НАН України, 2009. – Вип. 4. – С. 31–58.

9. Солдатенко В. Ф. Володимир Винниченко: на перехресті соціальних і національних прагнень / В. Ф. Солдатенко. – К.: Світогляд, 2005. – 324 с.

10. Солдатенко В. Ф. Україна в революційну добу. Рік 1917. Історичні есе-хроніки. – У 4-х томах. – Том I. – Харків, Прапор, 2008. – 558 с.

11. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 3803. – Оп. 1. – Спр. 46.

12. Шаповал М. Ю. Революційний соціалізм на Україні / М. Ю. Шаповал. – Книга 1. – Відень: Видавництво “Борітиса – поборете”, 1921. – С. 4–9.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Житков Олександр Анатолійович – кандидат історичних наук, доцент, докторант національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: аграрна історія та вітчизняна історіографія новітнього часу.

УДК 821.161.2'37

СЕМАНТИКА КОЛЬОРУ В ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Олександра ЖУКОВА (Кіровоград)

У статті розглядається повість видатного письменника В. Винниченка «Краса і сила», написана 1902 року. Розкривається семантика кольорів цього твору. Повість було поділено на 4 фрагменти: «Сонгород», «любовний трикутник», «злочинні будні», «голуб». Завдяки колоруванню тексту В. Винниченко руйнує стереотипи, виходить за межі традиційної описовості. Через надавання кольору актуальної семантики відбувається повноформатне відтворення картини світу. Живописна складова творчості майстра дозволила ще на один крок наблизитися до тьмниці його популярності.

Ключові слова: семантика, психосемантика, кольорний тест, В. Винниченко, фрагмент, повість, художність.

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

Метою дослідження є виявлення семантики колористичних засобів модерної української прози та осмислення ролі колористики.

Показовою з огляду на використання колористичних прийомів в літературному тексті є вже дебютна у друці повість «Краса і сила» (1902). Використовуючи обрану методику підходу, умовно виокремимо чотири смислових фрагменти: «Сонгород», «любовний трикутник», «злочинні будні», «голуб».

У описі Сонгорода автор майже зовсім не зображує його жителів. В. Винниченко виокремлює лише трьох персонажів: Мотрю, Андрія та Ілька. Саме вони й визначають рух психологічного сюжету. А колір сприяє цьому. Використані автором автентичні колоративи: «по зелених дібровах», «зеленими садками», «закутаний в сірий балахон урядник» – виконують переважно зображальну функцію, але частково й виражальну, сугестуючи читачеві атмосферу статичності й байдужості до всього на світі, адже, як відомо, зелений колір має семантику «повної нерухомості і спокою» [2, с. 144], а сірий «не викликає жодного збудження і вільний від будь-

якої психічної тенденції» [2, с. 161]. Таким чином, автор передає відчуття застою, байдужості й незворушності не лише через назву міста, а й за допомогою відповідних кольорів. Він, як художник, «розбавляє «сірість» яскравими мазками. У «застійному» місті дія рухається в тому числі й за рахунок кольору.

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

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

Оживляє атмосферу ярмарок і привносить до сірого пейзажу Сонгорода значною мірою завдяки кольору яскраві штрихи. Зображуючи ярмарок, атмосферу торгу, автор широко використовує відповідні колоративи. «Ах, які ви стали скупі – докірливо хитає головою молодий жидок **засмалений**, товстолицій дівці, що роздивлялась на **червону з зеленими** квітками хустку» [1, с. 36]. Червоне найменшою мірою гармоніює з зеленим, але ярмарок на те й ярмарок, щоб розхвалювати свій товар, видавати його за останню моду, пускаючи в хід усі прийоми і засоби.

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

– Що за бички, «**синій** ніс?»

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

– Дядьку! Земляк із **буряковим** дюхачем! Що за бички дам?» [1, с. 36].

Тут колоративи «працюють» на завдання передати дотепність як покупця, так і продавця. При цьому підкреслюється невизначений вигляд дядька, що передається «сивеньким» кольором його волосся і брів, «сіреним» кольором невеличких бичків. Він не переймається звертаннями «синій ніс», «буряковий дюхач», які цілком можна вважати авторськими ноу-хау – «кольоровою метонімією», не втрачає гумору й відповідає так само дотепно, як і покупець. «Зашмаруй наперед ряботиння, – одмовляє «**синій** ніс», – а тоді й питайсь про бичків – полякаються!» [1, с. 36].

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

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

Портрет Андрія набуває психосемантичної виразності великою мірою за рахунок використаної колористичної палітри: «...витирав **червоненькою** хусткою **білий-білий** високий лоб, обведений **сизою** смугою від картуза, **веснянкувате**, з широкими вилицями лице з **червоними** плямами там, де у інших буває смага;

протирав від порошу маленькі, **сіренькі**, з **білими** віями очі, які бувають у молодих **білих** поросят; протирав **руді**, короткі, кудлаті вуса...» [1, с. 28]. Автентичні колоративи цілком відбивають сутність особистості героя та його актуальні психічні стани. Червоний колір (рудий) – це «вияв життєвої сили й висоти вегетативного збудження» [2, с. 193]. Сизий (сірий) – «готовність до збудження чи готовність до переживань і контактів» [2, с. 162]. Іронічне порівняння з використанням кольору «з **білими** віями очі, які бувають у молодих **білих** поросят» мало на меті зобразити не дуже привабливий вигляд Андрія, що за принципом контрасту повинно було б підкреслити його дику силу й здатність впливати на людей.

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

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

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

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

сонце, або женитись і за клопотом позбутись волі і, навіть, відчуття краси природи.

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

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

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

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

Потерпілий Тарас, у якого вкрали воли, розповідав про це урядникові. «А через годину стовплений великою валкою людей, розхристаний, **блідий**, з **синіми** губами, Тарас із диким одчаєм і сльозами в очах розказував все урядникові, який поважно й суворо слухав його. І вся валка, з поважним урядником і зігнутих, **блідим** Тарасом

попереду, гучно посунула по головній вулиці» [1, с. 48]. Блідість і синій колір губ підкреслюють шоківий психічний стан Тараса, пов'язаний з усвідомленням того, що його щойно обдурили і обікрали.

Сцена в шинку по-особливому характеристична для нашого дослідження: «...круг столів сиділи п'яні, спітнілі, **червоні** лица; <...> А! Ілько! – почулось із-за одного столу, зайнятого якимись парубками в піджаках і **червоних** сорочках. <...> Жінка крикнула й кинулась до них, але зараз же одлетіла і впала під стіл, обливаючись **кров'ю**; посунулись, було, дехто з гурту, але теж деякі полетіли на лави, а деякі самі поховались од страху, глянувши тільки на **червоного**, страшного, з **піною** на губах Ілька. <...> Я одберу у його деньгі!.. Вот, вот оні! – вискакуючи з гурту, крикнув Мошко і помахав **червоною** хусткою. Жінка з обмазаним **кров'ю** лицем і **синій**, побитий Семен зараз же кинулись до його» [1, с. 53–56]. Тут «червоні лица» – ознака сп'яніння, а те, що вони в «червоних сорочках» свідчило про причетність до злочинного достатку. Колористичне перефразування (кров – червоний) підкреслює за Драгунським семантику «жорстокого, агресивного, надміру активного, нахабного і потворного». Таким чином, автентичний колоратив «червоний від збудження й гніву» в зображенні обличчя Ілька підкреслює й фізіологічну напругу героя, і його актуальний психічний стан. Додавання до портрету білого (піна на губах) – не облагороджує, не прикрашає героя, а навпаки спотворює його зовнішність. Як зауважувалось вище, у випадку з творчістю М. Коцюбинського, білий в модернізмові часто набуває ознак потворного, що, на наш погляд, великою мірою зумовлено відкиданням традиційної перцепції світу. Винниченко актуалізує цю семантику з метою увиразнення неприродності агресії як засобу роз'язання конфлікту.

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

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

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

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

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

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

метаморфозою втрати відчуття прекрасного, що закінчилися для нього каторгою.

Таким чином, уже першим своїм друкованим твором В. Винниченко засвідчив широкі можливості колористики у творенні художності. Поява нового для української літератури явища – неореалізму – супроводжувалось у митця активним вибором нових прийомів осягнення дійсності. Серед таких: підсилення автентичної семантики кольору авторським суб'єктивним смислом, поєднання архетипного й символічного значень кольору, моделювання колористичних метонімічних зворотів тощо. Подальші художні пошуки й знахідки В. Винниченка супроводжувалися незмінним інтересом до «забарвлення» тексту. Це стосується як малої прози, що є об'єктом нашого дослідження і яка найчутливіша до невербальних прийомів через свою локальність, так і романістики та драматургії, яка виходить за його межі. Зразком тут може стати драма «Чорна Пантера і Білий Медвідь», де психосемантика кольору великою мірою визначає психоструктуру дійових осіб, а семантичне наповнення кольорів портрету Мадонни з немовлям на руках – одним із прийомів розкриття смислу в символістському творі. Зрештою, літературні експерименти В. Винниченка з кольором врешті-решт вилиються у власне живописні, де митець продемонструє

непересічні зразки імпресіоністично-реалістичної техніки.

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

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Повісті та оповідання. Краса і сила. / В. Винниченко – К.: Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Драгунський В. Практическое пособие. Цветовой личностный тест / В. Драгунский. – М.: Харвест, 2003. – 448 с.
3. Коцюбинський М. Твори у 7-и т. / М. Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1973. – 404 с.
4. Михида С. П. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поезитика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. Михида. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Жукова Олександра Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: колористика в творах українських, американських та англійських письменників.

УДК 821.161.2-32.09«19»

«МОМЕНТ ІСНУВАННЯ» У РАННІХ ОПОВІДАННЯХ В. ВИННИЧЕНКА

Аліна ЗЕМЛЯНСЬКА (Мелітополь)

У статті розглядаються екзистенційні пошуки В. Винниченка через змалювання «моменту існування» персонажів. Це поняття розуміється як особливий момент у житті особистості, коли вона відчуває найвищий внутрішній злет, своєрідну «контраст-гармонію», що поєднує різні, часом зовсім протилежні, почуття і змушує людину розкривати свою екзистенцію. Визначено, що в оповіданнях В. Винниченка «момент існування» часто не пов'язаний із традиційними для екзистенціалізму категоріями абсурдності буття і трагізмом, а набуває віталістичного характеру.

Ключові слова: «момент існування», екзистенціалізм, конкордизм, віталізм, «межова ситуація».

За останні два десятиліття винниченкознавство збагатилося численними студіями прози, драматургії, публіцистики митця, його творчої діяльності в Україні та за її межами. Тут варто згадати праці Л. Дем'янівської, Г. Клочека, С. Михиди, В. Панченка, Г. Сиваченко, М. Сороки та багатьох інших. Так, ґрунтовного аналізу зазнали змістове наповнення й поезитика художніх текстів митця, розвиток української ідеї в його творах, філософські погляди та естетичні засади. При цьому акцент робиться на європейському контексті прочитання Винниченкової спадщини, що органічно для розуміння літератури початку ХХ ст.

Орієнтація на Європу, декларована М. Хвильовим, передбачала, найперше, усвідомлення тих проблем і духовних потреб, що їх мала людина, яка втрачала свої внутрішні

орієнтири. Способом вирватися з пут буденності, що вбивали все людське в людині, стало усвідомлення особистістю власної унікальності, прагнення прояву своєї екзистенції. Серед митців, які в художніх текстах приділяли увагу екзистенційним питанням, не був винятком і В. Винниченко, що виразив духовні пошуки екзистенціалістів у вже традиційній для української культури філософії «кордоцентризму». Достатньо ґрунтовно цей аспект творчості письменника розглянула у своїй студії «Кордоцентризм Володимира Винниченка в екзистенціалістському дискурсі» (2001) літературознавець Г. Сиваченко [7]. Проводячи паралель між філософським працями Ж.-П. Сартра («Буття і ніщо», 1943) та українського митця («Конкордизм», 1938–1948), а також їх художнім доробком, дослідниця підкреслює, що багато в

чому думки письменників-мислителів перегукуються. Зокрема, цих митців-філософів (а також багатьох інших французьких та вітчизняних діячів культури кінця XIX – початку XX ст.) поєднує «орієнтація на людину, взяту в своєму безпосередньому життєвому контексті, що стоїть перед одвічними проблемами життя, смерті, зла, взаємин тощо» [7, 39]. При цьому, у полі зору науковців опиняються в переважній більшості велика проза В. Винниченка або його драматургія, а рання творчість письменника, позначена малими формами, і досі залишається на маргінесі літературознавчих досліджень. Хоча певні кроки в цьому плані зробив свого часу В. Панченко [5; 6]. Тож мета цієї розвідки – проаналізувати особливості творення «моменту існування» в ранніх оповіданнях В. Винниченка як вияву його екзистенційних пошуків.

Передусім, варто з'ясувати, що саме дослідники визначають як «момент існування». Адже зазвичай екзистенційні мотиви того чи того твору розкриваються через змалювання «межової ситуації», у переважній більшості випадків, пов'язаної із загрозою смерті. У тій екстремальній ситуації людина має робити вибір, що розкриє її внутрішнє Я, екзистенцію, та спрямує її подальше існування. Саме в цьому аспекті розглядається аналізоване поняття в філософській думці. «Момент існування» – особливий, сконденсований у часі й просторі, епізод життя індивіда – є визначальним елементом філософської традиції екзистенціалістів. У М. Гайдеггера він має назву «тут-буття» (Dasein), сутність якого полягає в розкритті екзистенції, вищого прояву Я людини.

У науці про літературу поняття «момент існування» набуває своїх нюансів. Літературознавці, досліджуючи творчість письменників різних країн та часів, не раз звертали увагу на цю особливість вираження екзистенційних пошуків митців. Так, наприклад, О. Жуковська відзначала прагнення В. Вулф відобразити особливий момент життя її персонажів – «момент буття» – сповнений, насамперед, чуттєвих вражень («На маяк», «Між актами» тощо). Дослідниця підкреслює, що цьому сприяє специфіка нарративу письменниці: нестандартні рамки оповіді, історії, пропущені крізь свідомість персонажів, уявний світ і т.ін. [3]. Таким чином у певний момент існування герої творів В. Вулф отримують надмір емоцій, коли все знайоме і звичне постає в новому світлі і дозволяє відчувати наповненість буття, коли вони розуміють, що варто жити лише заради цього моменту.

Л. Луцан, аналізуючи роман «Кревняки» Б. Харчука, також зосереджується на особливій події в житті головної героїні твору, «межовій ситуації» – ситуації закоханості, дорослішання жінки, що визначає її самовідчуття. Це саме той «момент існування», коли зливаються в єдине

ціле, у певну «контраст-гармонію» (Р. Отто), два взаємовиключні почуття: страх і радість. Дослідниця підкреслює, що вони є тими первинними почуттями, що супроводжують життя і невинний коловорот творення. А відтак, вона розуміє подібний екзистенційний стан як «екстратемпоральний момент існування людини, яка переживає повноту свого буття, щось «дивне» і «незбагненне», коли «могла летіти», «наче б захмеліла» [4, 151]. У цьому значенні ми й використовуватимемо поняття «момент існування» у своїй студії.

Прочитання ранніх творів В. Винниченка через призму екзистенційних пошуків, зокрема розкриття «моменту існування», додасть нових відтінків їхньому змістові. Так, наприклад, у творі, що саме має назву «Момент» (1910), в основі оповіді тюремного Шахерезади лежить історія, як вони із панночкою тікали через ліс від стражників, коли хотіли незаконно перейти кордон. Створено нібито звичайну «межову ситуацію», адже головні персонажі художнього тексту опинилися перед загрозою смерті й у незнайомому просторі лісу ледь уникнули куль переслідувачів. Однак кульмінаційним епізодом твору стає не щасливе поряткування протагоніста та його супутниці, коли їх переповнювала гордість, щось «могуче в грудях, щось легке, широке, як небо, як повітря гір, як могучий потік» [2, 48]. Увагу автора сконцентровано на подальших діях жінки, яка «жагуче-шалено» притулилася до чоловіка від радощів, що врятувалися. Той момент через багато років оповідач згадує, як найщасливіший у своєму житті: «Це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видющими очима душі» [2, 49]. При чому, акцент робиться не тільки на духовному, а й на фізичному переживанні найвищого злету, максимального піку емоцій, що їх, як згодом пояснила сама героїня твору, неможливо повторити. Тож автор робить логічну (саме в цьому ракурсі) розв'язку історії – персонажі розлучаються назавжди.

Зовсім іншим за характером є епізод з оповідання «Терень» (1913), у якому йдеться про загрозу побиття для персонажа, іменем якого названий твір. Терень – поет, чиї віршики для багатьох (від панів до простих мужиків) є образливими, тож він завжди очікує на помсту. Цього разу йому на допомогу долучається оповідач-наймит. Мандруючи з Теренем уночі Кривим Яром, повз ліс, оповідач відчуває панічний страх, ніби по спині проходив «чудний електричний дріж» [2, 66]. Загроза від людей і від природи, що візуалізувалася в уяві парубка в непривітному, темному пейзажі яру, мучить його, як нічне жахіття. «Я певний, що, коли б там у мене

була шерсть, вона б наїжилась і стала сторчака» [2, 66], – зізнається оповідач.

Натомість поет наче переродився. У нього, від усвідомлення підтримки іншого, того, що хтось переймається його долею, на обличчі прочитуються «дитяче захоплення, захват, мовчазне, напружене, радісно-дике чекання» [2, 66]. Супутникові він тепер здається не добродушним поетом, а зятим війном, що йде відстоювати свою правду. Тепер уже й оповідач перебирає згадані почуття собі, що стає для нього справжнім «моментом існування». «Ноги й руки мої наливалися чимсь п'яним, хвилюючим, майже радісним, – описує він свій стан. – Хотілося часом сильно втягнути в себе повітря і так крикнути виючим, торжествуючим криком» [2, с. 66]. Трохи згодом, так і не дочекавшись бійки, наймит сумуватиме за тією миттю, коли відчув найвищий внутрішній злет та «електричний дріж по тілі». Виразником цього для персонажа в пейзажі, що оточує, стає образ блідого засмученого місяця.

Варто зауважити, що для В. Винниченка розкриття особистістю своєї екзистенції у «момент існування» не завжди пов'язане із усвідомленням абсурдності буття та песимістичними настроями, воно радше нагадує віталізм М. Хвильового, який сакралізував сам вир життя, його розмаїтість та наповненість. Підтвердженням цьому є оповідання «Раб краси» (1906). Наймит Василь страждає від усвідомлення власного безсилля перед обставинами. Будучи одним із робітників у пошуках роботи, він лише грою на сопілці міг розрадити себе, коли щодня спостерігав за людьми, у чийх очах поступово згасала надія і на місці яких з'являлися сотні таких самих. І тільки єднання з природою тримало душу «тужливого сина степів і праці» [2, 27]. Цей мотив єднання природи й людини, за словами В. Панченка, є органічним для творів В. Винниченка, оскільки тому було цілком зрозумілим і близьким протиставлення досконалого світу, яким уявляється природне середовище, і світу дисгармонійного у своїй жорстокості, фарисействі, меркантильності, який уособлює суспільство [6]. За твердженням літературознавця, вищезгадане побратимство виливається в письменника в зображення простих земних радощів буття. Однак в оповіданні «Раб краси» навряд чи можна говорити про гармонію почуттів. Природа суголосна внутрішньому стану протагоніста, але не розраджує його – глибока туга з кожним днем усе більше охоплює парубка.

Зміна настрою в художньому тексті, та у світовідчутті Василя зокрема, відбувається, коли хлопець разом з іншими пішов найматися в економію. Їхній шлях пролягав через місто. Сприймаючи оточуючий світ через звуки, він миттєво відреагував на вир життя, що захопив його: «І душа його, як раб, завмерла й не сміла

рухатися. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі...» [2, 34]. Автор кілька разів підкреслив у згаданому епізоді, що це було Життя, у його найвищому прояві, а отже, той «момент існування», коли, переживаючи всю гамму емоцій – від захвату й щастя до сліз і журливої пісні на сопілці, – він відчув повноту буття, яку не міг більше втратити.

О. Брайко зауважує, що для В. Винниченка символом ідеалу, визначеного автором у процесі рефлексії над людським буттям, є категорія рівноваги, що детально розкривається ним в однойменному романі. При цьому дослідник висловлює думку, що найвищим устремлінням людини, за версією українського письменника, є зрівноваження усіх життєвих коливань, «хвиль», що співвідносяться з повсякденністю та її проблемами. Цей момент О. Брайко визначає як «миттєвий часопростір душевного катарсису» [1, 18], що багатьом персонажам В. Винниченка приносить внутрішнє звільнення. Однак варто зауважити, що в наведених вище прикладах з оповідань письменника простежується зворотна тенденція. Найвищий злет почуттів персонажі творів переживають в екстремальних ситуаціях, або тих, що вибивають їх із застійного повсякдення. Описані «моменти існування» не зрівноважують душевний стан героїв творів, а навпаки – підсилюють контрасти як зовнішнього, так і внутрішнього існування (що яскраво виражено у творі «Контрасти», 1904). Подібна «контраст-гармонія» можлива лише на верхній точці коливань «хвилі», після чого, минаючи «золоту середину», відбувається спад почуттів: розчарування, душевна порожнеча, сором, туга тощо. Зокрема, Василя в оповіданні «Раб краси» вразила не гармонія природи, що зрівноважує крайнощі, а соціум у всій його строкатості.

Отже, ранні оповідання В. Винниченка розкривають еволюцію екзистенційних поглядів митця, його духовних пошуків. Свої міркування автор передає через змалювання «моменту існування» своїх персонажів – особливої, сконденсованої в часі і просторі, миті, коли герої його творів знаходяться на піку емоцій, відчувають найвищий душевний злет. Цей момент часто збігається з «межовою ситуацією» або слідує за нею, хоча часто не є кульмінацією твору, а лише поглиблює зміст оповіді, надає їй нових відтінків. Подальші дослідження аналізованого питання можуть більш детально розкрити трансформацію екзистенційних мотивів у великій прозі та драматургії письменника, простежити типологію духовних пошуків В. Винниченка та М. Хвильового, інших митців того часу, розширити уявлення про «конкордизм» як філософію щастя в українській культурі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайко О. Натуралістична поетика і дискурсія раннього модернізму: «Рівновага» Володимира Винниченка і «Біля останньої межі» Михайла Арцибашева // Слово і час. – 2010. – №7. – С. 14–30.
2. Винниченко В.К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Роман; [передм. Л.С. Дем'янівської]. – К.: Грамота, 2005. – 928 с.; фото.
3. Жуковская О. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья». – Великий Новгород, 2008. – Режим доступа: <http://www.dissertacat.com/content/poetika-maloi-khudozhestvennoi-prozy-virdzhinii-vulf>.
4. Луцан Л. Интертекстуальне поле роману «Кривняки» Бориса Харчука // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка: зб. наук. праць. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 32. – С. 149–156.

5. Панченко В. Рання проза Володимира Винниченка (1902–1907 рр.): Стаття друга / В. Панченко // Дивослово. – 1996. – №3. – С. 9–15.
6. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01. – К., 1998. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/>. – Електронна бібліотека.
7. Сиваченко Г. «Конкордизм» Володимира Винниченка в екзистенціалістському дискурсі / Г. Сиваченко // Слово і час. – 2001. – №9. – С. 33–39.

Відомості про автора

Землянська Аліна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури.

Наукові інтереси: філософські аспекти української і зарубіжної літератур.

УДК 821.161.2-2.09

**МАЛА ПРОЗА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА:
ВІД НОВАТОРСТВА ДО НОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

Марина КОВАЛИК (Первомайськ)

У статті зосереджено увагу на творчому внеску Володимира Винниченка в розвиток жанрів малої прози. Проаналізовано його різноманітні оповідання на предмет новаторських пошуків як у жанрово-стильовому, так і в тематичному аспектах. Розглянуто принципи художнього світобачення Володимира Винниченка, що вплинули на популярність його творів серед сучасників і започаткували нову традицію творення жанрів малої прози. Представлено особливості творчого методу Володимира Винниченка як неореаліста. Досліджено тематичні обрії малої прози письменника. Проаналізовано головні проблеми, порушені в малій прозі Володимира Винниченка. Визначено, в чому оригінальність підходу автора в трактуванні заданих проблем, а також окреслено внесок письменника у модифікацію і подальше збагачення структури малого жанру.

Ключові слова: мала проза, модернізм, неореалізм, традиція, стиль, новаторство, неоромантизм.

Постановка проблеми. Якби на початку ХХ століття на українських теренах побутувало поняття літературного бестселера, то звання «золотого письменника» одним із перших здобув би Володимир Винниченко. Довкола його біографії й творчості завжди вирували дискусії, в яких полярні погляди не могли знайти спільного знаменника. Однак найбільші літературні авторитети сприйняли його доробок як ковток свіжого повітря: «Серед млявої тонко-аристократичної та малосилої або ординарно шаблонної та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а валить валом, як саме життя...», – писав про дебют Володимира Винниченка Іван Франко [15, с. 140]. І досить швидко талант дебютанта здивував також ширшу аудиторію. Лише за кілька років після дебюту Михайло Коцюбинський сказав про Володимира Винниченка хрестоматійну фразу: «Кого у нас читають? Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки річ торкається літератури? Про Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка» [12, с. 19]. Співвідношення традиційних прийомів у розбудові жанру оповідання із новими принципами художнього світобачення митця становлять проблемну сутність цього дослідження.

Останні дослідження та публікації, на які спирається автор. Серед знаних винниченкознавців саме малу прозу у вітчизняному літературознавстві розглядали Олена Гнідан [7], Людмила Дем'янівська [7], Григорій Костюк [10]. Романістику і драматичну творчість письменника ґрунтовно проаналізували Володимир Панченко [12], Лариса Мороз [11], Анатолій Гуляк [1], Надія Гаєвська [5] та інші критики.

Таку нетипову для молодого автора славу принесла письменникові мала проза, новаторство у творенні якої і є предметом цього дослідження. Його ж об'єктом стали тексти оповідань і новел письменника різних збірок.

Масмо на меті проаналізувати головні принципи поетики малої прози Володимира Винниченка, які дають підстави вважати його новатором у творенні новел і оповідань.

Виклад основного матеріалу. У доробку Володимира Винниченка – понад сто творів малої прози. Принагідно згадаємо кілька збірок: «Краса і сила» (1906), до якої увійшли «Краса і сила», «Заручини», «Голота», «Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Біля машини», «Контрасти», «Мнімий господін».

«Дрібні оповідання». Книга II (1907): «Дим», «Темна сила», «Хто ворог?», «На пристані», «Уміркований та “щирий”», «Раб краси»,

«Малорос-європеєць», «Голод», «Честь», «Ланцюг».

Третя книжка оповідань (1910): «Момент», «Глум», «Зіна» та ін.

«Твори. Книга IV» (без дати): «Дрібниця (Мое останнє слово)», «Студент», «Кузь та Грицунь», «Таємна пригода», «Чудний епізод» та ін.

«Твори. Книга V» (без дати): «Історія Якимового будинку», «Промінь сонця», «Федько-халамидник», «Маленька рисочка», «Таємність» та ін.

На думку дослідниці творчості Володимира Винниченка Олени Гнідан, «у малій прозі Володимира Винниченка тісно переплелися українська і європейська традиції, що й зумовило значною мірою своєрідність як стилю, так і проблематики її. Винниченко більше «драматизував» свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи тим самим жанр реалістичного оповідання» [7, с. 134]. Уже в дебютній збірці письменник відкривав нові обрії в дослідженні закутків людської душі, її підсвідомих інстинктів, імпульсів. І це природно, адже зміна епох ставила перед митцями нові завдання й виклики. Не заперечуючи традицій попередників, Володимир Винниченко досяг розширення і поглиблення можливостей реалізму. Сам автор перебував у центрі політичних, соціальних, естетичних проблем бурхливої доби, тому просто не міг не стати на новий шлях мистецького світогляду і поклав чимало зусиль на те, щоб бути в своїй творчості незалежним від побутовізму й хуторянства. «...У Винниченкових творах не бачиш зовсім того улюбленого українського села, яке по трафарету можна було змалювати в двох варіаціях: або Шевченкове радісне, захоплене і ідеалізоване «село і серце одпочине...», або Грінченківське тужливе і гірке: «Убогії ниви, убогії села, убогий обшарпаний люд», – писав О. Гермайзе [6, с. 25].

Оповідання, що увійшли до збірки «Краса і сила», написані в неореалістичному ключі із залученням прийомів натуралізму. Проте порівняння із традиційним реалістичним зображенням відбувається насамперед у способах характеротворення персонажів. І найчіткіше це можна простежити на прикладі розлогого оповідання (у деяких джерелах – повісті) «Краса і сила» (перша назва «Сила і краса») [2].

Дія твору розгортається в містечку з промовистою назвою Сонгород, а сама повість починається із його опису. На противагу звичним ідилічним пейзажам українських сіл, якими автори часто відкривали свої твори, Володимир Винниченко демонструє читачеві похмурий містечковий пейзаж, у якому, здається, нічого не відбувається: «Тихо-тихо в Сонгороді. Тихо в йому, як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, тихо й тоді, як соловейко заливається

пісню-коханню по садах, по гаях, по зелених дібровах. А надто тихо в літній, робочий день. Тихо на вулицях із плетеними тинами, тихо на головній вулиці з неодмінною поліцією, управою і будинком про арештантів, тихо коло крамниць на базарі, – скрізь тихо» [2, с. 9]. Далі автор знайомить читача з головними персонажами – Ільком, Мотрею й Андрієм. Між ними виникає любовний трикутник: Мотря приходить до Ілька, щоб потім знову повернутися до Андрія, від якого зазнає побоїв.

Однак любовна лінія, якщо її так можна назвати, не така важлива в ключі розуміння новаторства Володимира Винниченка. Тут оригінальним видається те, що Володимир Винниченко зображає середовище людей, що деградує, однак йому ці персонажі цікаві, хоч жодного з них не можна назвати позитивним. Усі вони злочинці, несправедники, але автора цікавлять психологічні колізії, що виникають між такими людьми, а не моралізаторство над їхніми вчинками.

У фундаментальній праці «З останніх десятиліть XIX віку» [15, с. 298] Іван Франко говорив про необхідність психологізації літератури, а також звернення до нових типів. На противагу до народницьких типів учителів, правників та ін. Іван Франко пояснював важливість з'яви в мистецтві образів людей так званих низів: злочинців, пропащих робітників, алкоголіків. Саме це через кілька років після друку згаданої статті й зробив Володимир Винниченко: він переконливо довів, що засобами літератури можна сказати і описати не тільки красу, а й бруд докотишньої дійсності – побої, кровопролиття, афери. Та й краса у його авторському розумінні стала зовсім не такою, до якої звикли читачі. Новаторською письменницькою знахідкою виявився портрет Мотрі, написаний як очевидний докір народницькій традиції, і навіть глузування з неї. Порівняймо, до прикладу, хрестоматійний портрет Марусі із однойменної повісті Григорія Квітки-Основ'яненка й портрет Мотрі із «Краси й сили».

Сентиментальне враження справляє на читача ідеальна зовнішня і внутрішня краса Марусі, яка «...висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, бровоньки, як на шнурочку, личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте, носочок так собі пряменький з горбочком, а губоньки як цвіточки розцвітають, і меж ними зубоньки, неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані...» [8, с. 19]. Принципово інакшою є цілком земна краса Мотрі, образ якої далекий від ідеалу: «То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щок, як

повная рожа», і сама вона не «виліскувалася, як маківка на городі». Чорна, без лиску, товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якимось мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, – то була й уся краса сієї дівчини» [1, с. 12]. Таким чином автор пориває з традиційним способом зображення жіночого портрета. І в цьому теж полягає Винниченків свіжий погляд на українську літературу, його новаторство.

Г. Костюк назвав оповідання «Краса і сила» кордонним стовпом, який розмежовує дві літературні епохи, два стилі – неоромантичний і критичний (психологічний) реалізм [10, с. 45].

У більшості оповідань бачимо художню стриманість в описі передісторії головних персонажів, відсутність докладних відображень соціального аспекту дійсності. Спочатку митець ознайомлює читача з історією почуття того чи того персонажа, а також із його стосунками з оточуючими, і тільки потім подає певні зовнішні ознаки та віхи життєпису персонажа. Так відбувається наше знайомство зі згаданими Ільком Чубатим, Андрієм Голубом і Мотрею Чумарченко, а також з Ганенком і Семенюком («Заручини»), Гликерією («Контрасти»), Гудзиком («Біля машини»), Сидором Івановичем («Мнімий господін») та ін.

Уже в перших своїх оповіданнях письменник показав тодішню епоху, насичену соціальними суперечностями, сміливо й оригінально відтворив назрівання соціальної революції, революційний рух 1905–1907 років. У яскравих образах письменник подав цілу серію прикладів того, як аграрний та індустріальний капітал заволодів селом, руйнуючи старий побут, сприяючи росту й загостренню соціальних конфліктів.

За спостереженнями винниченкознавців Людмили Дем'янівської й Олени Гнідан, «...якщо в творах попередників відображалися окремі моменти збіднення села, економічне розорення цілого класу, нові умови залежності й експлуатації, то в інтерпретації Винниченка цей процес є колосальною загальною системою соціально-економічної еволюції» [7, с. 140]. Людина в оповіданнях Винниченка показана в різних ракурсах і масштабах. Письменник розглядає й ту сферу життя людини, у житті якої вступають все нові, але вже достатньо реальні поняття – революція, соціалізм, соціал-демократ, політв'язень – і ту, де особливо чітко вимальовуються події духовного світу, де герой постає перед читачем як залежний від оточення і в той же час самостійний, зі своїм цілісним світом – вагомим, незвичайним і складним.

З погляду форми оповідання «Раб краси», «Малорос-європеєць», «Голод», «Честь», «Ланцюг» [2, с. 32–354] Володимира Винниченка – значний крок уперед у розвитку згаданого жанру. Його творам властиві почуття міри, художній смак, точність літературного стилю і поетичність фрази, філігранна техніка. Більшість оповідань невеликого обсягу, з обмеженим колом персонажів. Стрижнем творів часто є психологічна колізія.

Критика одностайно відзначила збільшення ваги внутрішньо-психологічних конфліктів, зумовлену глибшим проникненням у внутрішній світ людини, увагою до кожної психологічної мотивації її поведінки, поглибленням особистісного начала в оповіданнях Володимира Винниченка. Водночас спостерігаємо і посилення конфліктного, звернення до дедалі гостріших драматичних ситуацій, іноді нарочиту їх заданість: експериментальність заради перевірки самих морально-духовних засад персонажа, запасу його душевних сил.

Традиційний для оповідання 1870–1890 років конфлікт (герой – антигерой) – відсутній, хоча принцип групування персонажів зберігається. Поглиблена увага до психології негативного персонажа поєднується з прагненням автора уникнути плакатності, чорно-білої конфронтації. Винниченків «антигерой», що перебуває на негативному полюсі художнього конфлікту, – це не ідеологічний класовий ворог, а, переважно, тип соціально-психологічний, висвітлюваний у своїй непривабливій моральній сутності.

Приміром, ниці вчинки здійснює персонаж оповідання «Біля машини» Гудзик: він одружується з дочкою монопольщика з меркантильних інтересів, «за надзвичайно великі зуби, за косі очі, за 28 літ своєї дочки, «модиски», батько дає великі «викупні». Всі знають, що він її люто ненавидить і що з величезною охотою «запхнув би її в піч паровика, якби дали гроші» [1, с. 143].

Він не виплачує вчасно робітникам платню, позичаючи їм за великі проценти ними ж зароблені гроші; управляючий економії («Кузь та Грицунь») зменшив видачу гарячої страви до двох (замість трьох) разів на день, а хліб став давати такий, що його треба було два дні вимочувати перед тим, як їсти.

Панич Янек («Біля машини») перейнятий одним клопотом – затягати до себе в спальню все нових і нових дівчат-найминок. Живий товар йому постачає Гудзик.

В оповіданні «Голод» відтворена страшна картина насильства офіцера над голодними селянами, насильства, що викликало солодке захоплення «пані з мрійними очима».

Посилення людинознавчої уваги до негативного полюса конфлікту, психологічних

деталей, мотивів поведінки того чи іншого персонажа допомогло В. Винниченкові відкрити, чіткіше побачити невичерпні поклади складних переходів, варіантів, якостей і властивостей, що не піддаються однозначному поцінуванню. Такі негативно-позитивні персонажі, що важко, через труднощі, сумніви, вагання і помилки шукають свого місця в житті, роблять сильний вплив на читача саме уроками своїх знівечених доль, суворим моральним самосудом. Ось як про це пише автор в оповіданні «Дим»: «Люди кишіли. Для чого? Так собі кишіли, та й годі, без мети й без роботи. Вся ж мета, вся ж робота їхня була в тому, що всі вони... ждали. Кишіли і ждали, кишіли і ждали. Вдень вони рухались мляво і тупо, ніч же... Ох, ті ночі, безкраї, задимлені ночі! Ночами горіли їм більше пекучії вогники туги й сум; ночами їм падали найбільші сльози у серце. Вони ж їх любили, ці ніжні й пекучі вогники суму і туги. Та дим забивав їх, ці ніжні вогники, і тупо кишіли ті люде і ніччю» [1, с. 22].

Конфлікт між героями різдвяної казки «Дим» Назадом і Впередом – це конфлікт між минулим і майбутнім; темрявою і світлом, правдою й обманом, справедливістю і кривдою, повноцінним життям і моральною смертю, одним словом – у центрі конфлікту знаходяться і нові соціально-моральні колізії, продиктовані часом, і «вічні» питання про смисл людського існування, про стосунки між індивідом і світом, суспільством, історією – отже, загальні проблеми людського буття.

Цікаве в цьому плані оповідання «Голота», високо оцінене І. Франком та Лесею Українкою. У цьому творі, на думку Лесі Українки, в повному обсязі застосований головний принцип новоромантичної школи: глибина психологічного дослідження, майстерність відтворення внутрішнього світу персонажів, їхніх переживань, сумнівів, хитань: «В. Винниченко взяв об'єктом свого спостереження великий натовп людей, 12 осіб робітників економії, та зате всього його вивчив і розчленив, і вияснив особистість кожного члена в її сутності і в ставленні до оточуючих. Від цього не знищується колективний характер життя і діяльності цих людей, але представився в новому світлі, і навіть несвідомі вчинки так освітленого натовпу набули повного значення і викликають свідоме відношення до них читачів. І ні одну з цих особистостей не можна назвати другорядною в технічному значенні цього слова. Найбільш залежні, підлеглі в суспільному значенні особистості займають у повісті місце, мають незалежне, «суверенне» значення» [14, с. 290].

Переказ «Голоти», де акцент поставлено не на подіях, а на переживаннях і думках дванадцятьох робітників, не тільки важкий, а й не може дати адекватного уявлення про те, що хотів висловити

автор. Усе відбувається в глибині свідомості, мовби зачиненої на багато замків.

Витративши сили на чужій роботі, бездомний, нікому не потрібний дід Панас тяжко хворий, але й померти спокійно не може. З наказу прикажчика його мусять відвезти у волость, бо, буцімто, економія – не лікарня. «Голоті» зрозуміло, що везти діда в такому безнадійному стані все одно, що свідомо прискорити його смерть. Зважитися на такий гріх важко, та іншого виходу нема.

Письменника цікавлять у цьому випадку не соціальні причини нерівноправності, а та морально-психологічна атмосфера, в якій вона існує. Основним конфліктом, через які розкриваються характери Винниченкових персонажів, є конфлікт між їхнім духовним світом та довколишнім середовищем.

Василь з оповідання «Раб краси» – обдарована, емоційно вразлива людина. Доля не особливо пестила його, як, зрештою, й інших заробітчан, які вже другий тиждень під відкритим небом, стомлені й голодні, незважаючи ні на голод, ні на глузування заробітчан з їхнього до непристойності обідраного одягу, ні за гріховно довге безробіття. Дочекавшись ночі, він «...сідав десь на горбку й виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго й ніжно обтирає рукавом свитки. Потім приставляв її до рота, зітхав, і від палички в тужливу, ніжну ніч котилися з харчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки. Про що він грав, тужливий син степів і праці? Хіба він знав? Хіба те знав нічний вітрець, син неба і степів?» [1, с. 108] Трагедія Василя була визначена ще з народження. Йому не судилося реалізувати талант, даний Богом. Він володіє духовним багатством, однак постійно перебуває на межі голодної смерті. І хоч не хлібом єдиним живе чоловік, але ж і без хліба прожити не можна. Можливо, тому так сумно, мрійно, ніжно звучала мелодія в саду про щось бажане, хороше, недосяжне? «І тонкий дроздовий сум, як павутина над пожовклою стернею, літав од них в повітрі й обвивався круг серця. Згуки зітхали, й зітхання те помалу переходило у тихий плач, повний жалю й журби» [1, с. 126]. Мінорний фінал оповідання з відкритим сюжетом ще більше підкреслював драму душі героя, марність його надій, приреченість його долі.

Висновки. Підсумовуючи огляд малої прози Володимира Винниченка, зазначимо, що її різноплановість зумовлена не в останню чергу його неймовірною біографією. На своєму досвіді автор знав, що таке тюремні камери й карцер, що таке небезпека підпільної роботи. Як непересічна індивідуальність, В. Винниченко не відгороджувався, не забував вражень цього великого і складного життя, а ввібрав у себе і зробив їх своїми.

Невипадково вже в перших рецензіях і статтях про Володимира Винниченка відзначали

жанрово-типологічну різноманітність його творчості. Говорили про оповідання, написані в традиційній манері (з біографіями персонажів, розлогими портретами й психологічними характеристиками), та оповідання, що поєднували «старі» і «нові» прийоми відображення (підкреслена увага до зміни настрою, сфери «чистої» психології; алегоричного смислу, символічного підтексту тощо). Зв'язок із традицією та її модифікація простежується не тільки в багатстві соціальної, етичної, філософської проблематики, а й у жанровому багатстві (ескіз, спогад, етюд, казка, нарис, психологічна студія, оповідання-настрій, гумористично-сатиричне оповідання, оповідання-портрет та ін.).

Не без впливу новаторських пошуків Володимира Винниченка і не без зв'язку з утвердженням у літературі жанру оповідання і нових принципів відображення, відкритих у межах цього жанру, у творчості багатьох письменників початку ХХ століття доволі чітко проявилися тенденції до всебічного, поглибленого пізнання духовного світу в його суперечностях і складностях, які іноді важко пояснити.

Персонажі В. Винниченка вирішують хвилюючі проблеми – визначення шляхів народу і людини в переломну добу, проблеми вибору й відповідальності, моралі й насильства, любові й смерті, узгодженості індивідуальних долі і волі особистості з суспільними законами – драматично, часто ціною життя. У трактуванні цих проблем письменник має свій новий оригінальний підхід, який з часом став ознакою високого рівня оповідання і започаткував свою традицію.

Багатогранність таланту і діяльності В. Винниченка зумовили його вагомий внесок у модифікацію і далі збагачення структури малого жанру. З геніальною чутливістю врахував він нові віяння, пов'язані з реформою жанру

оповідання не лише в українській, а й у світовій літературі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Вибрані твори / Володимир Винниченко; передм. А. Гуляка. – К.: Акцент-плюс, 2005. – 256 с.
2. Винниченко В. К. Краса і сила // Твори : у 26 т. / В. К. Винниченко. – Х.; К., 1928. – Т. 1. – 406 с.
3. Винниченко В. Статті і матеріали / В. Винниченко. – Нью-Йорк, 1953. – 534 с.
4. Винниченко В. Щоденник / ред., вступ. ст. і примітки Г. Костюка. – Едмонтон; Нью-Йорк. – 1980. – Т. 3. – 603 с.
5. Гаєвська Н. Україна в долі героїв В. Винниченка (на матеріалі збірки «Намисто») / Н. Гаєвська // Літературознавчі студії : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – Київ, 2001. – [Вип. 1]. – С. 59-63.
6. Гермайзе О. Рання творчість Винниченка на тлі громадського життя // Винниченко В. Вибр. твори / О. Гермайзе. – К., 1927. – С. 25-27.
7. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 252 с.
8. Квітка Григорій (Основ'яненко). Маруся // Повісті. Т. 1. / Квітка-Основ'яненко. – Санкт-Петербург: Типографія П. А. Куліша, 1858. – С. 23.
9. Кончіц І. Володимир Винниченко (Ескіз) // Українська хата / І. Кончіц. – 1910. – Ч. 3. – С. 174.
10. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. – Нью-Йорк, 1980. – С. 19.
11. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – К., 1994. – 208 с.
12. Панченко В. Енергія пошуку / В. Панченко. – К.: Радянський письменник, 1983. – 66 с.
13. Свенціцький І. Винниченко (Спроба літературної характеристики) / І. Свенціцький. – Львів, 1920. – 98 с.
14. Українка Леся. Винниченко. Твори : у 12 т. / Леся Українка. – Харків, 1927. – Т. 12. – с. 290.
15. Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила / І. Франко // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Річн. X. – Т. XXXVII. – С. 140.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ковалик Марина Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін і безпеки життєдіяльності Первомайського політехнічного інституту Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова.

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

УДК 821.161.2 – 311.1.09

ТЯЖКИЙ ХРЕСТ СПАДКОВОСТІ: ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ЧАСУ

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

Творчість В. Винниченка-драматурга не можна назвати типовою. Вона зростає на специфічному ґрунті тогочасного життя, власного дуже багатопланового досвіду та еkleктично засвоєних політичних, економічних, соціальних ідей.

Дослідження у сфері психології та психіатрії спричинили виникнення нової проблематики. Митці-сучасники В. Винниченка звертаються до аспектів підсвідомого, комплексів, фобій, психічних захворювань. Для п'єс В. Винниченка характерні трагічні фінали, в основі яких лежать невідповідності між внутрішнім самоусвідомленням та гендерним суспільним статусом, на межі зіткнення чоловічих та жіночих прагнень, а також через аспект спадковості, під яким розуміємо і – у вузькому розумінні – спадкові хвороби, і – у глобальному – давні, тваринні чи первісні інстинкти.

Герої В. Винниченка і його сучасників ведуть боротьбу із власною сутністю у будь-якому її вияві. Однією із причин загострення цієї боротьби є процес болісного самопізнання, крізь який проходять як герої, так і автор. Із проблеми спадковості виокремлюємо проблему спадковості, згідно якої люди

сприймаються як продукти свого часу, наслідують стиль поведінки інших. Також цю проблему можна розглядати у плані патології, певної психічної хвороби

Ключові слова: контекст часу, психологічний та фізіологічний аспекти, фобії, спадковість, інстинкти, підсвідоме, гендерні ролі, суспільна мораль, самопізнання.

Творчість В. Винниченка-драматурга не можна назвати типовою. Вона зросла на специфічному ґрунті реалій тогочасного життя, власного дуже багатопланового досвіду та еклектично засвоєних політичних, економічних, соціальних ідей.

«Із забуття у вічність» В. Винниченко зробив крок в кінці 80-х років ХХ сторіччя. М. Жулинський, П. Федченко, Л. Мороз, В. Панченко, В. Марко та інші дослідники аналізували основні аспекти творчості цього непересічного автора. Масив художніх текстів значний, є велика за обсягом епістолярна та щоденникова спадщина, і все, до кінця, глибоко і досконало проаналізувати неможливо, тому літературознавче опрацювання доробку письменника продовжується.

В. Винниченко стоїть поряд із сучасними йому європейськими драматургами, яких можна назвати зачинателями «гендерного підходу» до зображення проблем дійсності. Дослідження у сфері психології та психіатрії спричинили виникнення нової проблематики: митці починають звертатися до аспектів підсвідомого, комплексів, фобій, психічних захворювань. Для п'єс В. Винниченка характерними є трагічні фінали, в основі яких лежать невідповідності між внутрішнім самоусвідомленням та гендерним суспільним статусом, а також через аспект спадковості, під яким розуміємо і у вузькому розумінні – спадкові хвороби, і у глобальному – давні, тваринні чи первісні інстинкти.

З. Фройд для поняття інстинкту застосовує термін «Воно». Говорячи про свідоме та підсвідоме, він вдається до такого порівняння: «Відносно Воно Я подібне до вершника, що повинен підкорити сили коня, котрі переважають його власні, але з тією різницею, що вершник намагається зробити це власними силами, а Я – запозиченими» [12, с. 432].

Проблеми спадковості письменник торкається у п'єсах «Мохноноге», що довгий час вважалася втраченою, та «Пригвождені».

У п'єсі «Мохноноге» цей аспект розкритий не так яскраво і трагічно, як в інших творах драматурга і його сучасників. Так, у драмі «Пригвождені» (перша назва її «Розп'яті») основні колізії твору і трагедія центрального персонажа Родіона Лобковича виходять із проблеми спадковості, метафорично названою «поганою кров'ю». За допомогою цього В. Винниченко підтекстово показує крах ідей Родіона щодо пробного шлюбу, вільних стосунків. Суспільна мораль, мов погана кров, не приймає його до життя. Проблеми, що, на перший погляд, не пов'язані між собою, письменник приводить до

взаємодії: герой виношує ідеї нової моралі, аби не повторити помилки минулих поколінь, створити нове суспільство, проте спадкова хвороба (ніби «мохноногий» спогад про батьків) не дозволяє йому жити далі, адже це стане причиною народження дегенератів. Подібної ж думки дотримується і Любов Гощинська із драми Лесі Українки «Блакитна троянда»: «О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитися, се просто злочин!» [11, с. 16]. Драматург у типовий для себе спосіб розв'язує проблему твору: Родіон іде з життя, випивши отруту.

Лесь Українка у драмі «Блакитна троянда», в якій герої також є носіями нової моралі, так само, як і В. Винниченко, вдається до трагічної розв'язки: спадкова хвороба призводить до самогубства головної героїні. А у драмі Г. Ібсена «Ляльковий дім» дана проблема розкривається не на прикладі головних персонажів: доктор Ранк, хворий на туберкульоз спинного мозку внаслідок аморального способу життя його батька, відзначає гірку іронію своєї долі: «Моєму бідному невинному спинному мозку доведеться сплачувати рахунки веселого офіцерського життя мого батька!» [5, с. 416]. Цей аспект можна простежити на прикладі реплік Нори і Ранка про те, що батько лікаря полюбляв смачні найдки та напої, а відлуння цього прийшлося на хребет того, хто й краплі з того не скуштував [5].

Спадковість, що проявляється не на фізіологічному, а на психічному рівні, спостерігаємо у іншому творі Г. Ібсена – «Привиди». Розплатою за гріхи батька є перспектива божевілля Освальда, який, як і герої В. Винниченка і Лесі Українки, є носіями нової моралі (про це свідчать його розповіді про життя молодих художників у Парижі). Життя Лобковичів-старших і Алвінгів-старших є не чим іншим, як «замаскованим проваллям» (кажучи словами пастора Мандерса), що «поглинає життя нащадків», а «дисгармонія обертається трагедією» [7, с. 188], адже тлумачення людської природи особливо гостро постає за умови наявності у героїв твору певних відхилень: «У мені сидить щось віджиле – схоже на привиди, яких я ніяк не можу позбутися, – каже фру Алвінг пасторові Мандерсу. <...> У нас озивається не тільки те, що перейшло до нас у спадок від батька-матері, але нагадують про себе і всякі віджилі поняття, вірування <...>. Все це вже не живе в нас, але все-таки сидить ще так міцно, що його не позбутися» [5, с. 493]. Це перегукується із словами Дмитра Бутенка («Мохноноге») про боротьбу зі своїм еством: «Поглянь, у мене посивіли скроні. Ти не знаєш, скільки я пережив, яких нелюдських зусиль

мушу докласти, аби втримати на ланцюгу це темне, лихе, люте, що сидить в мені» [3, № 4-5, с. 12], «я щосили прагну перебороти себе, здолати нице, гидке в собі» [3, № 6-7, с. 52].

У драмі «Мохноноге» проблема спадковості розглядається не у плані патології, певної психічної хвороби (як у «Пригвождених»), і саме це робить її винятковою серед інших творів письменника: відносно щасливий фінал (не летальний), немає згадок про тяжкі хвороби, проте це не знижує її вартості, адже розвиває в читача навички читати між рядків, уловлювати авторський підтекст.

Проблему спадковості автор розкриває на прикладі головного героя Дмитра Бутенка і його дядька Панаса Павловича. По-перше, вони обоє літератори, по-друге, персонажі осмислюють непотрібність своєї праці, невідповідність між словом і ділом, силу інстинктів. На прикладах образів споріднених людей драматург доводить незмінність природи:

«Дмитро. ... Природи своєї змінити неможливо! А якщо неможливо, то до біса все, навіщо дурня клеїти. ... Сам бачу! Пишу одне, а робити цього не можу. А якщо ж так, то яка тут перемога над собою, самостворення та інша дурня, про яку я так упевнено пишу?» [3, № 4-5, с. 14].

«Панас Павлович. Інтелектом, розумом злітаєш бозна-куди, світ перевертаєш. Он в книгах тих чого тільки нема, найбільш моральні, якнайшляхетніші думки, талановиті, либонь з вогнем і щирі, а ... життя ... звичайнісіньке, підленьке, гидке. І ніжки товаришам підставляв, і перо своє продавав» [3, № 6-7, с. 39].

Подібна сцена має місце у п'єсі Г.Ібсена «Привиди», де фру Алвінг з жахом вловлює у голосі сина батькові інтонації. У «Мохноногому» герої майже дослівно повторюють одну й ту ж фразу, що слугує своєрідним обрамленням для «війни» головного героя з власним еством (або, кажучи словами З. Фрейда, зі своїм Воно), адже вибух його з приводу непокори дружини залишається «поза кадром». Пристрасні промови про розбіжність між словом і ділом починають і завершують представлену у творі боротьбу героя за родинне щастя. Остання пристрасна сцена у драмі прогнозує родинне щастя Бутенків, яке, проте, не є безхмарним.

Спорідненість між дядьком і небожем у п'єсі «Мохноноге» вловлюється і на рівні портретних характеристик (ремарки), в яких автор реалізує свої здібності живописця. Як зазначає Г. Костюк, видно, яка в його описах «складна гра кольорів і відтінків, як багато в них ритму, фарб, перспективи і сонця. Усе це аж проситься на полотно митця – маляра, тож нічого дивного нема в тому, що письменник з таким відчуттям кольорів, перспективи і сонця брався час від часу за пензель» [6, с. 2]. Ремарки у драмах В.Винниченка набувають значення позасюжетних

(антиципаційних) та сюжетних (портрет, інтер'єр і визначення характерів героїв) елементів. Це можна простежити у портреті Панаса Павловича: «Рудувато-сивий, з розкішною, широкою бородою. <...> Говорить голосно та повільно, погладжуючи бороду та дивлячись з-під пенсне, трохи задерши голову вгору. Не дослуховує співрозмовника та говорить про інше. Під очима сині кола, колір обличчя хворобливий, сірий» [3, №4-5, с. 22]. У портреті Дмитра Бутенка можна побачити багато подібних рис: «Років 34, міцний, важкий, незграбний, але не повільний. Голова велика, з великим лобом та глибоко посадженими очима, часто дивиться з-під лоба, вперто й важко, мов бик, схиливши голову. Волосся руде, густе, носить бороду, також руду, але підстрижену. Дуже нестриманий, експансивний, у виявленні почуттів буйний та запальний до самозабуття. Поряд з грубістю може бути надзвичайно ніжним. Тоді обличчя ніби прояснюється, світліє та стає привабливим» [3, № 4-5, с. 11].

Вплив спадковості спостерігається як на прикладі зовнішньої схожості, так і в стилі поведінки. Не дарма ж В.Винниченко порівнює свого героя з биком, говорить про те, що Дмитро може мінятися на очах і різко переходити від дикості до ніжності.

Не випадково письменник акцентує увагу на ви результатом згубного впливу пристрастей. Герої В.Винниченка (Панас Павлович) та Г.Ібсена (доктор Ранк) стоять на порозі смерті, зсередини їх знищує смертельна хвороба, але перший пожидає результати власного життя, а другий відповідає за гріхи батька. Зовнішня схожість дядька і небожа у «Мохноногому» цілком виправдана символічно: Панаса Павловича на основі прийому перспективи можна розглядати як орієнтовне майбутнє Дмитра за умови, якщо той не приборкає самого себе.

Проблема спадковості частково трансформується у проблему спадкоємності: персонажі є продуктами свого часу, вони наслідують стиль поведінки інших. Це й простежується на прикладі Тетяниного брата Базиля. Незважаючи на те, що зовні він абсолютно не схожий на Бутенка і Панаса Павловича, хіба що автор зазначає, що обличчя в нього «добре, неврастенічне, але без занепокоєння, збудженості» [3, № 4-5, 4]. Це свідчить про його внутрішню боротьбу зі своїм «мохноногим», але нападів агресії в нього не буває не через контроль над власним «мохноногим». Базиля, як і Дмитра, цікавлять ідеї самостворення особистості. Персонажі творів В.Винниченка стоять перед розкриттям своєї суті, що може бути витлумаченим як візія власного «я» письменника: драматург, як син свого часу, задумувався над проблемою взаємодії у людині сил природи, інстинктів, із цивілізацією, культурою,

суспільними умовами. Письменник показує людину кінця XIX – початку XX століття розгубленою через власну сутність, людину, яка соромиться власної сутності, яка призводить до надмірного захоплення новомодними віяннями, страхом перед самим собою. Тому й Базиль просто «втягується» у дужий потік нової філософії, нової моралі, нової релігії.

Питання про нове світобачення цікавить і героїв п'єси «Блакитна троянда» Лесі Українки: «Наше бідне покоління скільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варте давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги» [31, с. 17].

У п'єсі «Мохноноге» не йдеться про будь-яку психічну хворобу чи патологію, а героїня Лесі Українки говорить про боротьбу із самою собою майже тими словами, що й Дмитро Бутенко: «Я не того боялась, що навколо мене, а того, що в мені» [11, с. 59].

Різні аспекти інстинктів можна розглянути на основі протиставлення образів п'єси «Мохноноге»: Бутенко – Суховій, Тетяна – Варвара, Базиль – Петрусь, і окремо, як уособлення «чарівно-прекрасного» (за словами В.Гуменюка) [4, с. 228], стоїть Ялинка. Бачимо, що навіть «наймення персонажів тут далеко не випадкові» [4, с. 229]. Наприклад, Суховій, мов смертоносний пустельний вітер, несе за собою лише прикру зневіру.

Маргінальний стан Базиля підкреслюється іншими героями п'єси, зокрема, Ялинкою: «Ви адвокат, публіцист, колишній революціонер, ви в картах шукаєте переживань?» [3, № 4-5, с. 5] (Виділення курсивом мое. – О.К.). Дівчина підкреслює, що Базиль не знаходить собі місця в житті. Важливим у процитованій фразі є слово «колишній», адже ні сам Базиль, ні інші герої жодного разу не зазначають нічого щодо його теперішнього стану. Петрусь же намагається поєднати «життя за ідеєю, за розумом – з життям за логікою тіла, тобто за афоризмом В.Вересаєва, – «живого життя» [10, с. 33].

Дмитро, як і Петрусь, хоче жити і за логікою тіла, і душі, адже він (Дмитро) не зрікається своєї природи. Ось як він пояснює це Тетяні: «Краще допоможи мені. Допоможи перемогти це ... мохноноге, стародавнє, темне. Не зневажай його, адже у всіх воно, Таню, є, у всіх, навіть у тебе» [3, №4-5, с. 13]. Дмитро пише книгу, аби справити враження на дружину.

На прикладі Ялинки спостерігаємо перемогу «не «мохнононого», а чарівно-прекрасного, теж закладеного природою в людському естві» [4, с. 228].

Найцікавішим образом у цьому відношенні є Тетяна Бутенко. На її прикладі простежується вплив «мохнононого», але лише «тваринної», «живої» його сторони (на відміну від звірячих проявів її чоловіка): це жінка, мати і людина. Доречно розглядати цей образ у контексті інших жіночих образів В.Винниченка та його сучасників. Вона (Тетяна) виступає за повнокровне емоційне життя, яскравим свідченням чого є дискусія про «безумство хоробрих»:

«Варвара. Я в жодні ігри не граю, взагалі. А тут навіть вважаю нечесним користуватися вашим ... не знаю навіть, як назвати.

Тетяна. Це називається, Варваро, якщо й безумством, то безумством хоробрих!» [3, № 4-5, с. 24].

Тетяна прагне реалізуватися як мати, як жінка і як людина. Хоча діти цієї родини жодного разу не з'являються перед читачем (і глядачем), усе ж з реплік героїні видно, що вони завжди присутні в її думках. Три складових іпостасі Тетяни (мати, жінка, людина) тісно й нерозривно поєднані. Прагнення реалізуватися у якості матері може стати на заваді поклику серця героїні, бо майже всі герої В. Винниченка прагнуть жити повнокровним життям. А діти «прив'язують» жінку-матір до чоловіка, навіть якщо почуття між подружжям уже згасли. Повнота життя у розумінні героїні – її реалізація як матері й жінки, або ж матері й коханої. У зв'язку з цим можна звернутися до праці О. Вайнінгера «Стать і характер» [1], що виділяє два домінуючих жіночих типи – матір та повію. Але, відзначає німецький психолог, «варто відзначити, що не лише продажна жінка належить до типу повії; до нього можна зачислити і багатьох так званих шляхетних дівчат та заміжніх жінок, навіть таких, що не зраджують у шлюбі; вони не роблять цього не тому, що не було нагоди, а просто тому, що самі не хотіли заходити так далеко» [1, с. 229]. Дослідник говорить і про проміжну форму між матір'ю, для якої головне – діти, та повією, для якої головне – чоловіки, чи навіть і один чоловік, – «кохана». Саме такою є Тетяна Бутенко – вона не уявляє свого життя без дітей і без чоловіка, якого щиро кохає. Символом своєрідного зв'язку між подружжям є книга, яку пише Дмитро. Але «паралельно розвивається небезпечна гра Тетяни із Суховієм. Ця гра несподівано для Тетяни доходить до сексуального зв'язку, після якого ця цнотлива жінка почувається вкрай ніяково, намагається, але ніяк не може переконати себе, що мала право на такий крок» [4, с. 219]: «Він надав мені цілковиту свободу. Ми чужі. Я йому нещодавно казала це... Але ... Але ж я зовсім не хотіла і не думала, що ...» [3, № 6-7, с. 24]. Вона прагнула кинути виклик суспільству, але домоглася лише докорів сумління, це свідчить про те, що Тетяна належить саме до проміжного типу жінок: вона піклується про дітей, по-

справжньому кохає свого чоловіка, а будь-як фізична близькість без почуттів викликає у неї огиду.

Слова О.Вайнінгера звучать з уст Рити («Чорна Пантера та Білий Медвідь»): «Всякій проститутці сім'я гидка» [2, с. 287]. Ці слова стосуються Сніжинки, що обирає Корнія-митця і прагне вбити Корнія-батька: «Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні речі і ... і в'яже людей» [2, с. 292].

Тему материнства В.Винниченко порушує як у драматичних («Закон», «Пригвождені», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), так і в прозових творах («Записки Кирпатого Мефістофеля»). Найбільш яскраво цей аспект виявляється у «Чорній Пантері». В. Панченко зазначає, що і над Корнієм «мохноногі» інстинкти мають владу [7, с. 191]. Проте характер цього «мохноногого» (адже носієм його є саме Рита – «Чорна Пантера») чітко проглядають у наступних репліках Корнієвої дружини:

«Корній (одводячи їй голову). Обережно, Рито, ти його душиш...

Рита. Я?! Я душу?! О-о! А ти бачив, як кішка носить в зубах кошенят? Я малою завжди однімала, думала, що вона їх задушить. От так і я душу... (Припадає до сина). ... Ти моє кошеня... ти моє ведмежа маленьке... Ох, у мене серце розірветься!» [2, с. 304].

«Мохноноге» тут дивиться на читача не звірячими, а людськими очима, адже на прикладі Рити простежуємо втілення загальнолюдських моральних засад першочерговості життя, дитини, родини. Яскраво тема материнства виступає й у п'єсі «Закон», і в результаті перемагають ті ж інстинкти. Проте у цьому творі автор проводить думку про те, що, намагаючись позбавити когось певного права (у творі це право бути матір'ю), ти позбавляєш цього і себе.

Таким чином, у центрі творів драматург ставить проблему природності людини у фройдівському її розумінні, виділяє основні

конфлікти, що слідує з цієї проблеми, і вирішує їх за допомогою експериментування з персонажами, художніми моделями і типами. Володіючи прозорливим оком та аналітичним розумом, В. Винниченко подібні типи ставить у різні ситуації, даючи змогу побачити варіанти «самореалізації» ідеї та її аспектів у поєднанні з різними долями і особистостями.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вейнінгер О. Пол и характер / О. Вейнінгер. – М.: Терра, 1992. – 480 с.
2. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко / За ред.: М.Г.Жулинський, В.А.Бурбела; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
3. Винниченко В. Мохноноге / В. Винниченко // Вежа. – 1996. – № 4–5; 1997. – № 6–7.
4. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: монографія / В. Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
5. Ібсен Г. Кукольный дом. Привидения / Генрих Ібсен. Собрание сочинений: в 4-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1957.
6. Костюк Г. Винниченко-малюк (До 120-ї річниці з дня народження письменника) / Г.Костюк // Дивослово. – 2000. – № 7. – С. 2–5.
7. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість В.Винниченка 1900–1924 рр. у європейському контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998.
8. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? / Т.Свербілова // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 32–40.
9. Сиваченко Г. Винниченкові щоденники (1926–1951) – чесність із світом і самим собою / Г.Сиваченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 80.
10. Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нидре») / Ю.Смолич // Укр. літературознавство. Вип. 57. – Львів, 1993. – С. 118–123.
11. Леся Українка. Блакитна троянда / Українка Леся, Зібрання творів: у 12 т. – Т.3. – К., 1976. – С. 9–11.
12. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский / З. Фрейд. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри лінгводидактики та іноземних мов КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: особливості літературного процесу ХХ століття.

УДК 821.161.2-2.09

МОТИВИ ВИБОРУ ПАРТНЕРІВ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. ВИННИЧЕНКА

Тетяна МАКАРОВА (Кривий Ріг)

У статті визначаються мотиви вибору партнерів та критерії, які ставлять перед собою дійові особи п'єс В. Винниченка. Серед шлюбних мотивів виокремлено такі групи: емоційно-етичні; мотиви обов'язку; мотиви жадності, користі; страх самотності; відчуття власної неповноцінності разом із установкою вдячності й відчуттям реалізації «останнього шансу». Усі ці різновиди можуть бути як свідомими, так і несвідомими. У процесі дослідження автор виокремлює два види шлюбної мотивації: мотивація на конкретну людину та мотивація дефіциту, які формуються під впливом соціальних та психологічних чинників. У першому випадку (п'єси «Брехня», «Над») визначається сприйняттям партнера як конкретної реальної людини, з усіма її недоліками і слабкостями. Шлюб в окреслених творах є свідомим вибором з установками на прийняття партнера та відповідальності за свої почуття. У другому – (п'єса «Закон») уражене самолюбство стимулює азарт і жадобу перемоги будь-якою ціною; відчуття власної неповноцінності разом із установкою вдячності й відчуттям реалізації «останнього шансу»; жальність, вона ж у варіантах провини, обов'язку, коли одруження сприймається як власний подвиг і дозволяє грати на сцені життя дуже благородну роль. При цьому, партнер є лише засобом для досягнення мети, його особливості не відіграють ніякої ролі. Це є результатом її взаємодії з соціумом через засвоєння цінностей,

моделей поведінки батьків та залежить від індивідуального досвіду, а також через процес самопізнання й самомотивації. А стійкість емоційного фону в стосунках забезпечує прагнення людини пізнати іншу й створити внутрішній психолого-фізіологічний комфорт та відчуття неповторності.

Ключові слова: мотив, мотивація вибору, моделі поведінки, любов, шлюб, драматургія, морально-етичні норми.

На сучасному етапі життя кардинально ускладнюється процес вибору партнера й здатність створити гармонійну родину. Це підтверджується значною кількістю розлучень серед представників різного шлюбного віку. Уявлення про родину, її завдання, функції та пріоритети розвитку це не стали понятійні константи, а постійні змінні, які корелюються в залежності від різних чинників. Родина вчора, сьогодні, завтра – це різні системи, єдність яких зумовлена перш за все на усвідомленні чоловіком та жінкою необхідності сумісного задоволення потреб шляхом сімейного життя. Сучасна родина все більше зосереджується на внутрішньому житті, збільшується роль родинних стосунків у забезпеченні її стабільності. Послаблення контролю з боку суспільної думки, а також економічних, правових, релігійних канонів, які поєднували колишні родини, різко збільшило навантаження на морально-етичну сферу.

Нині можна визначати все більше чинників, які свідчать про кризовий стан родини та шлюбів у цілому: знецінення моральних норм, деградація сімейного способу життя, зниження рівня престижу родини, потреби в дітях як основи продовження роду. Разом із тим, суспільство й надалі зацікавлене в стабільній сім'ї та її соціальній ефективності, адже саме ця форма суспільного устрою забезпечує моральні та психічні установки людини.

Саме тому на сучасному етапі, коли сім'я набуває нового рівня сприйняття – художня література, і драматургія В. Винниченка зокрема, стає прекрасним джерелом для вироблення ефективних способів подолання перешкод на шляху створення щасливої родини. Письменник, який «випередивши» своїми творами ціле століття, уже не тільки продемонстрував окреслені нині психологами теорії та можливі проблеми при мотивації вибору партнерів, а й передбачив варіанти їх вирішення на прикладі дій та вчинків дійових осіб своїх п'єс.

Проблема вибору партнерів та моделі їх поведінки в родині в кожному конкретному випадку мають свої особливості та закономірності. Вони взаємозалежні як від часу, так і від соціально-психологічних установок людини. Зокрема, цікавими є позиції науковців як на причини виникнення сімейних стосунків, так і на проблеми, які зумовлюють цей вибір.

Дослідженням емоційних зв'язків у родині та ролевих структур, особливостей мотивів та моделей вибору партнерів займалися А. Харчев [9], М. Аргайл [2], Д. Майєрс [8], А. Карабанова [7], О. Шнейдер [10], З. Айгунова, В. Айгунов [1], П. Горностай [5] та ін.

Так, на думку А. Харчева: «психологічна сторона шлюбу є наслідком того, що людина володіє здатністю розуміти, оцінювати та емоційно переживати як явища навколишнього світу, так і свої власні потреби», при цьому «вони об'єктивні за формою своїх проявів, але суб'єктивні за своєю сутністю» [9, с. 35]. Формула щасливих партнерських стосунків у шлюбі залежить від інтимно-психологічних характеристик, соціальних взаємовідносин, особливостей культури, як основи моралі в шлюбі, адже «люди, відчуваючи прив'язаність, є щасливішими, ніж ті, які її позбавлені, однак найголовнішим виступає не сам факт шлюбу, а його якість» [8, с. 263], – наголошує Д. Майєрс.

Родинні стосунки, за Л. Шнейдер, розглядаються як «феномен, в якому Я і важливі Інші злились би таким чином, що розв'язка життя була б результатом розвитку людини як особистості, й разом із тим, гармонійного, могутнього та розумного поєднання з близькими, рідними людьми» [10, с. 239]. За словами З. Айгунова і В. Айгунова, саме вибір шлюбного партнера формується під впливом «гендерної соціалізації, статевої ідентифікації та ціннісних уявлень» [1, с. 6], а П. Горностай, аналізуючи окреслену проблему, вводить поняття «парадоксального сімейного балансу» [5, с. 35], який виступає формою стабілізації проблемних родин та їх вибору, незважаючи на широку амплітуду різниць в інтересах, почуттях та уявленнях про сімейну систему.

Така неоднозначність позицій науковців свідчить про актуальність порушеної проблеми та необхідність її розв'язання на сучасному етапі розвитку суспільства, яке потребує не тільки чітких критеріїв мотивації, але й змістовних та аргументованих пояснень.

Завданням даної статті є розкриття основних мотивів вибору партнерів на прикладі драматургії В. Винниченка. Для його досягнення необхідно розкрити складові шлюбних мотивів вибору партнерів на прикладі п'єс В. Винниченка «Брехня», «Закон», «Над».

Взаємовідносини між подружжям є важливою проблемою сімейної психології, однак самі сценарії їхнього розвитку прекрасно ілюструє творчість В. Винниченка. Драматург, розкриваючи причини створення родин та умови їх співжиття, ніби випередив час і все те, що нині для нас стало звичним та досить часто виходить за рамки усталених стереотипів, уже прекрасно апробовано художньою літературою.

Серед шлюбних мотивів можна виокремити такі групи: емоційно-етичні – це кохання і спільні

інтереси; мотиви самореалізації, які складаються з таких чинників: народження дитини, самопізнання, пізнання іншої людини; мотиви обов'язку: народження дитини, прагнення легалізувати інтимні міжособистісні стосунки, порядність, коли шлюб стимулюється думкою найближчого оточення та відповідальністю перед близькими людьми; мотиви жалості, коли одруження сприймається як власний подвиг і дозволяє грати на сцені життя дуже благородну роль; користь; страх самотності; відчуття власної неповноцінності разом із установкою вдячності й відчуття реалізації «останнього шансу» [6]. Усі ці різновиди мотивації можуть бути як свідомими, так і несвідомими.

Зокрема, у п'єсі «Брехня» чітко простежується мотив орієнтації на конкретну людину. Жінка використовує прийом «брехня», який традиційно вважається формою вияву підлості та підступності, однак у житті людей трапляються й такі випадки та виняткові ситуації, з яких і окрему особу, і цілу спільноту людей може вирятувати лише звичайний «благий обман» або «блага утопія». Як підказує залізна логіка й «тривіальна послідовність», «брехню», як і всі подібні явища та дії, слід вивчати починаючи з задуму, точніше – із того, на що він спрямовується, а вже потім осмислювати й оцінювати і його, і «задуманий» та реалізований вчинок, дію або діяльність. Усвідомлення ж конкретних наслідків прояву досліджуваного може бути здійсненим лише на заключному етапі – лише тоді оцінка предмета вивчення може бути об'єктивною та істинною. Сама Наталя Павлівна пояснює витoki власної брехні декількома причинами. По-перше, це жалість до Андрія Карповича (її чоловіка), який «стоїть на порозі здійснення своєї довоглітньої мрії», та до його батька (Карпа Федоровича), завдяки якому жінка відчула якою «може бути жалість»; по-друге, (і, мабуть, це найголовніше), першоджерелом прагнення до свідомого добротворення Наталі Павлівни стало «страшенна подібність» Карпа Федоровича з її рідним батьком: «От це, мабуть, більше усього», – підкреслює жінка в діалозі Тосем; по-третє, появою можливості дати всій людськості «нові цінності» – тут Наталя Павлівна виправдовується, виходячи ні більш ні менш як із загальнолюдських масштабів мислення: «За Андрія я виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості «...» Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості нові цінності». Ну, от скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя». Я теж пішла на жертву» [4, с. 149]. Така особистісна теорія брехні пропонується всьому людству. Тож, звичайна передвесільна гра в закоханість возвеличується в ранг альтруїстичного мотиву. І все це Наталя

Павлівна гранично чітко усвідомлює та ще й бере на себе відповідальність за наслідки власних дій, чим і прагне зарекомендувати себе в очах найближчого оточення.

У п'єсі «Брехня» представлена роль сильної жінки, яка всіма силами протистоїть чоловічому авторитаризму, однак, це не призводить до особистісної гармонії. Модель поведінки Наталі Павлівни й Андрія Карповича побудована за принципом «сильна жінка – слабкий чоловік». Така взаємодія призводить до рольового перевантаження, яке переживає жінка. Наталя прекрасно розуміє: для того, щоб давати щастя іншим, вона сама повинна бути ним наповнена. Жінка, будучи лідером, прагне стати сильною та незалежною, здатною вирішувати інтелектуальні завдання, однак при цьому починає втрачати свої гендерні особливості: вона не може й не хоче бути слабкою, поступатися чимось чи підкорятися комусь. Але в той же час, втрачаючи жіночість вона не бажає із цим примиритися, адже прагне бути жінкою, приймати залицяння чоловіків, компліменти від них. Можливо тому Наталя Павлівна заводить собі коханця (студента Тосю), який на деякий час і справді стає для неї своєрідним енергетичним донором: «Треба десь брати, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим» [4, с. 150], – відверто заявляє йому Наталя Павлівна. Однак зі справжніми чоловіками виникають проблеми, оскільки вони не бажають віддавати своє лідерство та грати другорядні ролі.

Таким чином, виникає ситуація ілюзії для оточуючих, що життя подружжя є гармонійним. Однак насправді виникає парадокс: жінка в такому варіанті вибору виступає в ролі «батьківської позиції» (тобто матері), а чоловік стає в позицію «дитини». Досягнення позитивного результату на перших етапах брехливої діяльності сприяє і її вміння визначати стратегічні підходи до різних «психологічних типів» людей. Так, знаючи, що Тосю «жалість» принизить», а Андрія «підійме» [4, с. 163], Наталя Павлівна успішно використовує ці риси чоловіків задля утримання ситуації під контролем. Та така компліментарна пара як «слабкий чоловік – сильна жінка» виявилася проблемним типом стосунків у процесі вибору партнерів, і ніяк не може розглядатися як варіант гармонійних. А механізм системної брехні для самої Наталі Павлівни (яким би не продуманим і якими б рожевими барвами він не малювався) на всіх етапах його реалізації видавався і сумнівним, і відверто негативним, оскільки утверджував лише віру рідних та близьких людей у неї; позаяк він був повністю спрямованим на паразитичне використання оточуючих.

Аналогічний вид мотивації представлений у п'єсі «Над». Так, наречена, незважаючи на порушення традиційного розуміння шлюбу,

спричинену віковою різницею (йому «24 роки, а мені 30» [3, с. 6]), – твердо переконана, що Ілько «це той чоловік», з яким вона впевнено прагне створити родину й що вони свідомо перевірили цей вибір: «Ми цілий рік прожили в спільному помешканні. Ми спали в спільному ліжку. Ми їли за спільним столом. Ми знаємо тіло й душу одне одного настільки, щоб перед своїм сумлінням сказати, чим можемо ми скласти родину» [3, с. 21]. Тобто, така цілеспрямованість планування власного майбутнього гопідкреслює виваженість позицій Надії та Ілька. На думку жінки, новий шлюб не повинен триматися лише на обіцянці «вічно й до віку любити чоловіка свого й бути йому до смерті вірною?» [3, с. 22]. І саме в цьому Надія бачить найвище духовне підґрунтя для створення сім'ї. Але важливіше, що саме одруження жінки не тільки робить її щасливою, а ще й сприяє одухотворенню оточуючих: «хочеться, щоб усім – усім було так радісно й щасливо на душі, як мені. Я готова навіть свою радість оддати за це, як що це може допомогти» [3, с. 24]. Таке альтруїстичне прагнення Надії свідчить і про її реальну готовність до жертвування своїм щастям і самим коханцем заради щастя іншої: «жінка, якій він сподобається, може й оговзяти в мене» [3, с. 24], адже це тільки «На щастя й на здоров'я їм і йому» [3, с. 24]. Не традиційним, але сповна реальним є розуміння жінкою сутності любові: «бути такою цінною, щоб твої цінності вабили його, задовольняли в усіх відношеннях, щоб він цини в їх і дорожив ними, так і сам не схоче інших. Розвивай свої цінності, багатій, рости, твори себе, твори свою любов, заслугуй їй» [3, с. 33]. Саме тому Надія в житті розрізняє два види «здобування» любові: один «на праві, з ревностями, вимаганням, видиранням, револьверами», а другий – «на вірі, вільний, ніким і нічим не змушений обмін цінностями, постійне заслугування, постійна організація й творіння своєї любові та щастя» [3, с. 33]. І під впливом переконань Надії Ілько робить висновок, що вона – його «справжня скрипка!» [3, с. 56]. А коли жінка остаточно переконується, що сама стримує Ілька («Ти засупонений... мною, Іль» [3, с. 67]), вона приносить у жертву свої почуття до власного чоловіка, бо побачила в них зло не тільки для Ілька, а й для себе. І все ж розриває з коханим – Надія більше не хоче «викликати» його «скрипку», і його «творчі сили»; лише тоді, коли він стане робити це сам, вони «дадуть великі цінності й тобі, й громадській справі» [3, с. 68]. І для того, щоб Ілько став самостійним, жінка навмисне сприяє зближенню його стосунків із коханкою Донею, у якій вона бачить «цінну дівчину (...), «з скрипкою» [3, с. 72]. Але тут постає той момент, коли добротворення переходить межі будь-якого елементарного глузду – Надія дійсно й сповна

свідомо руйнує не тільки власне життя, а й життя свого коханця, адже Донея «може собі в'явити, що я до неї небайдужий» [3, с. 72], – думає Ілько. З тих пір Надія стала «нешчиною!» [3, с. 77]. Але надумана її жертвність стає злочином щодо її власних почуттів. Такий стан виникає в жінки щоразу, коли вона спостерігає за поведінкою Доні й Ілька (Ілько «Обнімає, пригортає»; «Притягує ще ближче до себе» [3, с. 95]). Не зупинила Надія й жорстока інохарактеристика її колишнім коханцем: «Ти – гниєш, ти смердиш! (...) Ти, кажу тобі, – труп!» [3, с. 104]; «ти викликаєш собою тепер у наших близьких людей тільки болочий жаль і огиду» [3, с. 105]. Але жінка від тих слів стає ще впевненішою за Ілька – вона здатна радіти за щастя інших. Надія задоволена тим, що коханий стає сильнішим: «За двадцятьох силу почуваю» [3, с. 94]. Однак поступово жінка не тільки переконується в тому, що Ілько так і не зміг зрозуміти її наміри («І за що, за що ти віддала ту пошану, ту любов, що мала відусіх?!») [3, с. 105], – говорить він, а й відкриває в ньому вже іншу, нищу, людину: «Муж мій, товариш – з ними лаєш мене, смієшся, глузуєш з мене» [3, с. 106]. А далі, керуючись одним зі своїх принципів («Одцвіла, загускла, стерлася. (...) май гідність одійти собі тихесенько, саму себе винячи за свою бідність» [3, с. 33]), Надія поступово переростає в стійкого добро творця навіть у ставленні до Ілька – вона досягає своєї вищої цілі й рятує коханця від загибелі як політичної, так і духовної.

Тобто, В. Винниченко в п'єсі «Над» показав високу жертвність жінки, яка здатна на добротворення заради того, щоб відродити сенс життя коханого. Усе це прекрасно ілюструє «кругову теорію любові» А. Реймса, яка пояснюється механізм вибору партнера на основі реалізації чотирьох послідовних процесів: встановлення взаємозв'язку, саморозкриття, формування взаємної залежності, реалізації основних потреб особистості. Розвиток мотивації вибору партнера проходить послідовно від першого до останнього процесів. А переривання такої циклічності одразу ж впливає на розвиток і стабільність любовних стосунків.

Дослідники виокремлюють ще одну групу шлюбних мотивів – це мотиви дефіциту. До них належать уражене самолюбство, що стимулює азарт і жадобу перемоги будь-якою ціною; відчуття власної неповноцінності разом з установкою вдячності й відчуттям реалізації «останнього шансу»; жалість, вона ж у варіантах провини, обов'язку, коли одруження сприймається як власний подвиг і дозволяє грати на сцені життя дуже благородну роль. Якнайкраще такі мотиви представлені в п'єсі «Закон», де акторка Інна усвідомлюючи, що родина повинна мати своє продовження в дитині, виносить карколомний план – вдатися до сурогатного материнства,

оскільки сама втратила здатність до цього: «Я мала родину, я мала чоловіка й була жінкою, поки я мала хоч надію бути матір'ю, <...> А тепер, – каліка, паразит, я безпотрібна істота» [4, с. 547]. виправдовуючи своє бажання врятувати шлюб, жінка навіть не прагне почути болючу оцінку ситуації чоловіком: «Вісім літ нічого не варті. Була любов, товариськість, рідність. І за два тижень-два все зникає. Навіщо ж плювати на майбутнє» [4, с. 546]. Та, на відміну від попередніх п'єс, чоловік не залишається пасивним спостерігачем ситуації і прагне внести тверезість у розсудок дружини. Відчуваючи і власну провину кризи, він переконує Інну в руйнації не тільки частя власної сім'ї, а й іншої жінки, яка погоджується стати сурогатною матір'ю. Однак непереможне прагнення Інни заглянути власну провину перед чоловіком перетворюється на розпад родини. Усе це ще раз підтверджує думку про те, що закони родини значно вищі за сліпу недалекоглядну необачність сурогатної матері й фемінізованої жінки-діячки, за її примхливо-егоїстичне ставлення до почуттів найближчої їй людини.

У цілому на основі проаналізованих творів В. Винниченка, можна виокремити два види шлюбної мотивації: мотивація на конкретну людину та мотивація дефіциту. У першому випадку (п'єси «Брехня», «Над») визначається сприйняттям партнера як конкретної реальної людини, з усіма її недоліками і слабкостями. Шлюб у даному випадку є свідомим вибором з установками на прийняття партнера та відповідальності за свої почуття. У другому (п'єса «Закон») довготривала взаємодія партнерів руйнується експериментами, які природа не приймає. При цьому, партнер є лише засобом для досягнення мети, його особливості не відіграють ніякої ролі.

Таким чином, у драматургії В. Винниченка потреба особистості в створенні родини формується під впливом соціальних та психологічних чинників. Це є результатом її взаємодії з соціумом через засвоєння цінностей, моделей поведінки батьків та залежить від індивідуального досвіду, а також через процес самопізнання й самомотивації. А стійкість емоційного фону в стосунках забезпечує прагнення людини пізнати іншу й створити внутрішній психолого-фізіологічний комфорт та відчуття неповторності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Айгумова З. И., Айгунов В. Р. Мотивация выбора супруга / З. И. Айгумова, В. Р. Айгунов. – М. : «Прометей» МПГУ, 2010. – 216 с.
2. Аргайл М. Психология счастья / М. Аргайл. – СПб. : Питер, 2003. – 272 с.
3. Винниченко В. Над : Песа на 4 дії / В. Винниченко. – Х. : Рух, 1929. – 108 с.
4. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.
5. Горностай П. П. «Парадоксальний сімейний баланс» як умова рівноваги в проблемних родинах / П. П. Горностай // Психологічні перспективи. – 2010. – С. 34–41.
6. Джеймс М. Брак и любовь / М. Джеймс. – М. : Прогресс, 1985. – 192 с.
7. Карабанова О. А. Психология семейных отношений : учебное пособие / О. А. Карабанова. – Самара : СИОКПП, 2001. – 122 с.
8. Майерс Д. Социальная психология / Д. Майерс. – СПб. : Питер, 2010. – 794 с.
9. Харчев А. Г. Брак и семья в СССР / А. Г. Харчев. – М. : Наука, 1964. – 250 с.
10. Шнейдер Л. Б. Семейная психология : учебное пособие для вузов. – [2-е изд.] / Л. Б. Шнейдер. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2006. – 768 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Макарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціології, психології та гуманітарних дисциплін.

Наукові інтереси: психолінгвістика, психологічні моделі поведінки, українська драматургія.

УДК 821.161.2-34.09

СЕМІОТИКА ОЧЕЙ В ОПОВІДАННІ В. ВИННИЧЕНКА «СТУДЕНТ»

Ольга МАННОЙЛОВА (Кіровоград)

Очі є одним із найінформативніших портретних знаків, завдяки якому читач більше дізнається про персонажа. Інколи – це фундамент, основа враження про людину, бо колір очей, їхній вираз і погляд відображають і швидкоплинні емоції, і більш сталі характеристики особистості – її характер та почуття.

Стаття є спробою розглянути образ очей в оповіданні Винниченка «Студент» як джерело семіотичної інтерпретації, з'ясувати рівень знаковості образу у художній структурі твору, його роль у творенні портретів героїв, реалізації художньої ідеї. Це знакова портретна деталь, у якій Винниченко закодує духовний світ людини буремної доби, розкриває не стільки психологію героя, скільки психологію моменту, емоцій, інстинктів та імпульсів у вирішальну мить його життя.

Ключові слова: семіотика, знак, код, портрет, семіотичний аналіз твору.

Системне розуміння художнього твору передбачає один із визначальних принципів його цілісності – не випадковість, взаємозумовленість компонентів на кожному рівні твору. Особливим чином це виявляється при творенні образу

персонажа, який починається з портретних деталей.

Основні особливості портрета в будь-якому літературному творі можна визначити таким чином: це зображення зовнішнього в людині й того внутрішнього, що виявляється назовні та стає

позірним, видимим. Портрет надає образу-персонажу конкретності, зорової відчутності, дає можливість читачу уявити собі героя твору, сприйняти його як живу, реальну особу. Опис зовнішності персонажа формує візуальний образ у свідомості читача.

Звичайно, образ персонажа – це не лише його статура, колір очей і довжина волосся. Це образ його думок, почуттів, інтересів та оцінок, життєвого досвіду – портрет душі. А «дзеркалом душі», і ця давня істина досі не втрачає своєї актуальності, є *очі*. Вони є одним із найінформативніших портретних знаків, завдяки якому читач більше дізнається про персонажа. Інколи – це фундамент, основа враження про людину, бо колір очей, їхній вираз і погляд відображають і швидкоплинні (скороминущі) емоції, і більш сталі характеристики особистості – її характер та почуття. За словами В. Фащенко, «вираз очей – один з найдавніших сигналів про душу» [7, с. 94]. Очі є своєрідним зовнішнім кодом внутрішнього життя.

В оповіданні Володимира Винниченка «Студент» очі – виразно акцентована портретна деталь. Особливий семіотичний статус виразу очей, поглядів героїв очевидний, адже в художній канві твору це один з найбільш часто вживаних образів.

До особливостей малої прози Винниченка зверталися різні вчені (В. Панченко, Б. Пастух, Н. Михальчук, С. Погорілий та інші). Кожне оповідання В. Винниченка має свою неповторну атмосферу, свій настрій і свою ідею, втілену на різних рівнях твору. Дослідники відзначають майстерність автора у зображенні людських почуттів і, за висловом Лесі Українки, «дивовижно точні і тонкі психологічні штрихи у малюванні внутрішньої драми» [6, с. 241]. Розглядаючи, серед решти, оповідання «Студент», вчені звертали свою увагу на пейзажні картини, зокрема, на образи туману, сонця і вогню, розкриваючи їх роль у реалізації авторського задуму.

За спостереженнями дослідників, характерним для В. Винниченка є багаторазове повторення побутових, портретних чи пейзажних деталей. Функція повторів очевидна – вони допомагають краще зрозуміти внутрішній стан героїв, вказують читачеві на ключові для автора ідеї твору.

Зокрема, В. Обухова у статті «Лінгвістичний аналіз оповідання В. Винниченка «Студент» звертає увагу на часте повторення іменника «очі» та дієслова «дивитися». Дослідниця аналізує їх побіжно у ході компонентного аналізу тематичних полів серед низки ключових (або домінантних) слів оповідання.

Ця стаття є спробою розглянути образ очей в оповіданні «Студент» більш докладно і за допомогою семіотичного підходу до аналізу

літературного твору з'ясувати рівень знаковості образу очей у художній структурі твору, його роль у творенні портретів героїв, реалізації художньої ідеї.

Семіотика як наука про знаки та знакові системи розглядає речі, події чи ситуації як носії інформації. Такий підхід дозволяє семіотикам стверджувати, що весь світ – це текст, а люди – його творці чи інтерпретатори, що розшифровують смисли, закладені у текст, користуючись культурними, герменевтичними чи семантичними кодами. Особливістю семіотичного аналізу є використання інструментарію, відпрацьованого лінгвістикою: намагання знайти сталі одиниці коду – знаки, зрозуміти особливості їхнього поєднання в одиниці вищого рівня, дослідити особливості їх використання людиною. При цьому в ролі знака можуть виступати не лише матеріальні предмети, а й їх ознаки, зображення, звуки, жести, явища чи ситуації. Один із основоположників семіотики Чарльз Пірс визнавав знаком навіть думку і стверджував, що «мислити без знаків – неможливо» [5, с. 40].

Літературна семіотика розглядає будь-який художній текст як послідовність, чи радше систему знаків, що має свої підсистеми – композиція, сюжет, персонаж, образ тощо.

За допомогою семіотичного аналізу оповідання «Студент» ми спробуємо простежити, як у такій знаковій портретній деталі, як очі, Володимир Винниченко закодує духовний світ людини буремної доби.

Образ очей та його інваріанти так чи інакше присутні фактично в кожній сцені оповідання, починаючи уже з перших рядків твору: «З неба зликано *дивився* вниз поблідлий місяць, і, ховаючись у хмари, тікав, із жахом *озирався* назад, на полум'я»¹ (тут і далі – курсив наш).

Тікає місяць, починається новий день, на чорному попелищі сходить яскраве і радісне сонце. Натомість на землі панує хаос і безлад. Посеред пожарища, захаращеного й розхристаного, вовтузяться діти, жінки та діди. Чоловіки ж стоять мовчки, оторопіло, нерухомо: «з повислими руками, з *скляними, недвижними поглядами...*» (с. 467).

Тут і далі Винниченко знову і знову повертається до прийому контрасту, протиставляючи місяць і сонце, небо і землю, весняний, радісний настрій природи і скорботний, болісний настрій погорільців. Поруч із величчю і розкішшю сонця, фіміамами туманів, ніжним подихом землі, спокоем дерев бачимо розтривожених, розгублених, знесилених горем селян: «Але люди не могли заспокоїтись; вони ходили поміж почорнілих хат, розкидали

¹ Цитується за Винниченко В.К. Студент // Краса і сила. Повісті і оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С. 467-473; у тексті вказуємо лише номери сторінок.

недогорілу соломі, *диким поглядом озирали задимлену руйну і безсило схилили голови на груди*» (с.468).

Виразником настрою, оголеним нервом натовпу селян стає дід, чий образ автор передає через низку мінливих станів, кожен з яких втілюється у портреті. Одяг, волосся, руки, міміка, жести, а надто очі діда – невичерпне джерело спостережень для автора і читача: «Довго стояв дід, потім підвів голову й *дико, люто дивлячись у небо*, заговорив... Він розідрав сорочку і випнув жовті, кістляві, старі груди з жовто-сивим волосом на них. На губах йому стояла піна, в старих зморшках лежала сажа, *полиняли очі блищали гострим, холодним світлом*» (с.468). Лють, злість, гнів – основні емоції діда у цій частині. Ми бачимо людину на межі почуттів, за крок до емоційного краху. Він стає своєрідним центром сцени, навколо нього скупчуються люди, у цей момент починається розмова – розриваючи тяжку мовчанку, на пожарищі лунають голоси. Образ очей присутній і тут:

– «Як мало, то можна й ще!.. Ось-сьо, о...

На нього *дивились* сусіди і йшли до нього.

– Та схаменіться, діду! Що ви кажете? Бог дав і взяв.

– Взяв? – *впився в сусіду страшним своїм поглядом* дід: – За що взяв?

– Людей винить, діду, люди винні, а не Бог...

– Де вони, ті люди? – *повів очима* дід навкруги.

– Нема їх тут, шукати треба, ходім...» (с.468).

Далі очі і те, що вони бачили, стають доказом злочину, незаперечним свідченням провини обвинуваченого. Знаходиться очевидець, що бачив можливих паліїв. Утім, принцип презумпції невинності тут не має сили, і селяни однак призвичаюють винних: « – Я сама вчора двох *бачила, своїми очима бачила* їх! – випулась наперед Козубиха: – Ішли і *дивились* на Домахину хату. А з неї якраз і почалось. Вони!..

– Де вони, ті студенти?... глухо спитав дід, і *полиняли очі його дивились гостро і люто*» (с.468). Розпач і злість селян прагне виходу, а злочин вимагає помсти – негайної й безжалісної:

– Жили їм вимотать!! – летів крик із грудей, із стиснених кулаків, з *затуманених очей*» (с.469).

У цей момент автор відводить погляд від натовпу зневірених та злих людей на світ природи, спокійний і байдужий: людський крик «нісся до високого, спокійно-радісного неба з веселим, величним сонцем. І собаки піднімали голови до сього сонця і страшно вили, і курилась чорна руйна хат, наче руки простягаючи тонкі стопи диму до царя природи. А цар природи весело сміявся» (с.469). Автор спрямовує погляд читача нагору, до неба. Туди спрямоване все – і очі, і крик, і дим від пожарищ. І раптом опускаємо очі вниз: «В кінці вулиці з'явився якийсь чоловік» (с. 469).

Сцена виразно кінематографічна – перехід від широкої панорами, погляду в ясне блакитне небо до маленької постаті незнайомого чоловіка робить епізод надзвичайно візуальним, кількавимірним. Блискучий режисерський хід спрямовує око й думку читача вперед, динаміка розгортання подій пришвидшується, сюжет робить стрибок уперед.

Новий персонаж, що його автор не раз і не двічі називає «чужий чоловік», протиставляючи селянам, виглядає злякано, стривожено. Він «знов *озирався назад* і скоріше йшов уперед, *дивлячись круг себе широкими, напруженими очима* і молоде, худе та бліде лице його наливалось чимсь схожим на крак і плач погорілих людей» (с. 469). Очі незнайомця видають страх і жалість до людей. Напруга росте, настрій героя змінюється – страх поволі відходить на інший план, співпереживання горю нещасних селян веде до пошуків виходу й, зрештою, до наростання рішучості зробити щось, якось допомогти: «І щодалі йшов він, то *все менше озирався назад* і частіше зупинявся, розпитував і *болячими великими очима дивився* на дрижачих дітей, на виючих собак, на шматки погорілих, розкиданих дощок. А коли підійшов до купи людей, що стояли і кричали, губи йому дрижали, й *очі горіли*...

– Чого ж ви ждете тепер? – *дивлячись на всіх гарячими очима* і лижучи сухі дрижачі губи, раптом голосно скрикнув він. *Всі здивовано і замовкнувши подивились* на нього» (с. 469).

В. Обухова розмежує й протиставляє образи очей натовпу і незнайомця, звертаючи увагу на епітети, що супроводжують образ очей чужинця і передають максимальну емоційну напругу та «біль за селян». Натомість очі людей виражають упередженість й недовіру: вони дивляться «здивовано», «хмуро», «недовірливо», «вороже» [3, с. 345-346].

Прикметно, що сцена – людина і натовп – малюється штрихами, автор показує не стільки людей, скільки їх знаки – це розпливчасті «всі», «хтось», «чийсь», знеособлені «очі», «руки» і «голоси». Це дозволяє письменникові передати хаотичність і багатолікість юрби: «маса – імпульсивна, легкозбуджувана, мінлива, не здатна до постійності прагнень і волі. Анонімність людини, загубленої серед великої кількості собі подібних, породжує пригасання почуття відповідальності й голосу совісті. Поведінка маси – афектована; у людини натовпу з'являється відчуття нездоланої сили; інстинкти... оголюються, домінувати починають прості почуття, гору бере позасвідоме, ірраціональне...» [4].

Незнайомець починає говорити, навіть не словами, а «шматками слів, шматками вогню, шматками гнівної муки» (с. 469). Услід за промовцем, юрбу охоплює невимовне відчуття «чогось великого», з'являється потреба якоїсь дії,

якогось рішення: « – Голубчику наш! – плакав чийсь жіночий голос, а чоловіки шумно зітхали й *дивились кудись далеко, поперед себе*» (с. 470). Погляд «кудись далеко» ніби передає задумливість, зосередженість і спрямування у майбутнє, де щось має статися.

З'являються нові персонажі – жандарми, які шукають студентів-бунтарів:

« – Так оце вони?.. – виступив наперед дід. – Ще приїхали? Мало їм нашого лиха?! *І очі йому дивились люто й чекаюче ...* Стражники, підбираючи поводи, *тильно шукали чогось очима* і, не здоровкаючись, мовчали» (с. 470).

Цікаво, що стражники не знайшли студента, доки не побачили його очей – щось у них, очевидно, відрізняло його від натовпу і видало його: «Чужий чоловік важко дихав і дивився на них. *Очі його зустрілись з очима* переднього стражника, і той в мент привстав на стремена і скрикнув:

– Го! Є... Тут!.. Ось!» (с. 470).

Автор фіксує мить розгубленості, сумнівів, що переповнюють учасників наступної сцени: «Люди *то здивовано, то хмуρο подивлялись* на стражників, на чужого чоловіка, один на одного» (с. 470). У цей момент вирішальну роль відіграє слово «студент», яким солдати називають «чужого чоловіка». І слово це відразу стає знаком, тавром, що ставиться на незнайомцеві, розводить його і селян по різних таборах, проводить різку межу між своїми і чужими, між друзями і ворогами: «Студента? Якого студента? У нас нема студентів!.. Всі умить повернулись до чужого чоловіка і *стали дивитись* на нього. І лица їм зразу стали чужі, холодні, з *цікавими, тильними очима*» (с. 471). Момент зради селян, зміни їхнього ставлення до студента миттєво вловлюють стражники: «Стражники присунулись ближче» (с. 471).

Далі розгортається сцена суперечки між студентом, що просить не видавати його солдатам, і людьми, які звинувачують його у підпалі. В очах студента – подив (як вони можуть йому не вірити?), нерозуміння, безпомічність. У поглядах людей – недовіра, ворожість, звинувачення. Студент бачить єдиний спосіб змусити їх повірити йому, якось виправдатися, довести свою невинність: «Глядіть: *на ваших очах* я прострілю собі голову, щоб ви повірили мені. Тоді повірите? Повірите, що не ворог я вам?..

...Стражники про щось шепотіли між собою. Чоловік безсило пустив руку і, важко дихаючи, *поширеними, божевільно-напруженими очима водив по гурту*» (с. 472). Очі видають боротьбу у душі студента – і вловлюють момент, коли він вирішує для себе питання життя й смерті: «І раптом *очі йому стали дикими, круглими*, рука задрижала, потім застигла коло виска, здригнувся револьвер, і мить вибухнув вистріл» (с. 472).

Наступний кадр – статична, німа сцена, в якій знову бачимо вражаючі образи очей: «Люди закам'яніли. Потім схаменулись, з жахом кинулись до чоловіка: нахилились до нього, *тили очима його кров*, що мішалась з водою й брудом землі, одхилились і стурбовані говорили, *дивились в очі один одному* і знову *звертали свої очі* на чужого чоловіка. А від його, від крові цього чужого чоловіка, від задубілих рук його ішло їм в душі гострим туманом те, чого він ждав від їх: вони вже вірили йому» (с. 472).

Болісна мить прозріння підкреслюється черговим поглядом автора у небо і протиставленням світу природи і світу людей: «Небо було ясне, тихе, велично-спокійне; а серед пожарища в бруді над трупом стояли люди з темними, хмурими лицами, з *понури-злісними поглядами*» (с.472).

На перший план знову виходить дід. Його розпач, злість, пошуки винного до сих пір лишилися марними, жага помсти досі нуртує його душею, горе й тяжка недоля шукають виходів у очах – він дивиться «*гострим, скляним, божевільним поглядом*». Він нападає на стражника, божевілья і лють передаються юрбі: «Стражник з жахом пручався, одбивався, а пручання це *запалювало людям очі диким, лютим гнівом*» (с.473). Останні рядки твору сповнені «криком і ревом» розлючених людей серед хаосу пожарища. Натомість «з неба, широковеличного, ясного та чистого, *радісно дивилось на них сонце і сміялось*» (с.473).

Звернемо увагу на своєрідне обрамлення – оповідання починається з погляду вниз місяця, зляканого й стривоженого. І завершується радісним, чистим поглядом сонця. І на початку, й у фіналі оповідання на землі розгортається трагедія – спершу це пожежа, полум'я, стихія. А у кінці – справа людських рук, убивство, смерть двох людей, безглузда і жорстока. По суті, була пожежа випадковою чи навмисним підпалом – не є важливим для сюжету. Ми бачимо природу людей – шукати винного незалежно від його причетності до злочину і за сліпою агресією приховувати власну безпорадність.

Сонце кепкує і знущається з людей. Байдуже і незворушне, величне і зверхне, воно зневажає їхнє жалюгідне існування, сповнене абсурду й хаосу, нищості й насильства. На семіотичному рівні в образі сонця-царя природи, цього одвічного символу «Всевидючого божества», «Ока Бога» [2, с. 564], втілюється язичницький божок, безжалісний і примхливий. Знаки вогню, що спалює все дотла, диму, що підноситься до неба, крові, що пролилася на попелищі, викликають алузію з жертвоприношенням – і в асоціативному полі читача пожарище перетворюється на капище. От тільки принесена кривава жертва не дасть ні щастя, ні добра. Безглуздість, марність життя і

смерті героїв оповідання В. Винниченка «Студент» є своєрідним відлунням екзистенціалізму, з його концепцією абсурдності буття, ілюзії вибору і невідворотності страждання.

Отже, у статті ми спробували простежити світ людини в його матеріальних, видимих проявах як джерело семіотичної інтерпретації. Зокрема, портретні деталі розглядаються як знаки, що втілюють конкретні риси людини, вказують на рід її занять, характер, емоційний стан.

Портретна характеристика може становити складну багаторівневу систему взаємодійних компонентів – предметів, жестів, кольорів, – від найменшої деталі до комплексу ознак. Але художня форма не завжди дозволяє розгорнути, детальні описи, і в цьому полягає специфіка образотворення у малих жанрових формах порівняно з великою прозою. Таким чином, основою поетичного портрету може бути акцентація лише однієї або фокусування кількох деталей – але деталей не випадкових, а образотворчих, таких, що дають поштовх до створення самодостатнього і цілісного образу персонажа.

В оповіданні Володимира Винниченка «Студент» однією з таких сутнісних деталей є очі, що розглядаються у нерозривному зв'язку з їхньою знаковістю та функціональністю у процесі унаочнення та візуалізації образу персонажів. Безсумнівно, В. Винниченко – майстер психологізму. Він як ніхто в українській літературі уважний до мінливої людської душі. Характерна риса психологізму Винниченка – розкриття радше не психології героя, а психології моменту, емоцій,

інстинктів та імпульсів у вирішальну мить його життя.

Досліджуючи знаковість портретних деталей (очі, міміка, жести, поза тощо), ми маємо можливість глибше проникнути в «авторську майстерню», наблизитися до розуміння поетики та художньої енергії літературного твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. К. Студент // Краса і сила. Повісті і оповідання / Володимир Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – С. 467-473.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / Жайворонок В. В. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Обухова В. Лінгвістичний аналіз оповідання В. Винниченка "Студент" / Обухова В. М. // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. – 2012. – Вип. 32. – С. 339-347.
4. Панченко В. Є. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами [Текст]: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Панченко Володимир Євгенович; Київський ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1998. – 358 с. – Режим доступу: <http://www.library.kr.ua/books/panchenko>.
5. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / Чарльз Сандерс Пирс / пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукідзе, Т. Дмитриевой. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
6. Українка Леся. Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 12: Листи (1903–1913). – 693 с.
7. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / Фащенко В. – К.: Дніпро, 1981. – С. 22-158.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Маноїлова Ольга Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: категорії «художній світ», «художній предмет», семіотика літератури, поетика постмодерної літератури.

УДК 821.161.2.09"1925"

КОНЦЕПЦІЯ «ВСЕБІЧНОГО ВИЗВОЛЕННЯ» В РОМАНІ «СОНЯЧНА МАШИНА» (1925) В. ВИННИЧЕНКА

Ольга МАТВЄЄВА (Київ)

У статті досліджується специфіка художньої репрезентації концепції «всебічного визволення» в романі «Сонячна машина» (1925), яку В. Винниченко розглядає в щоденникових записках 1911–1920 рр. у контексті марксистських ідей. З'ясовано, що в умовах критики капіталістичного ладу винахід «сонячної машини», яка символізує втілення соціалістичних ідей, уможливило соціальне визволення в спосіб «звільнення» від найманої праці, знищення національної форми експлуатації та моральне визволення, яке розглядається в контексті кризи християнізованої культури і визначається реінтерпретацією християнських заповідей, ідеєю «любовного егоїзму», актуалізацією вітальності. Зважаючи на логіку репрезентації концепції «всебічного визволення» в соціалістичній проєкції в «Щоденнику» (1911–1925) та художній експеримент з ідеями визволення в романі, феномен цитування щоденникових записів у тексті художнього твору, наявність численних алюзій і ремінісценцій, щоденникові нотатки 1911–1920-х рр. слід розглядати як «підготовчий текст» до роману «Сонячна машина».

Ключові слова: В. Винниченко, художній експеримент, концепція «всебічного визволення», соціалістична ідея, щоденник, ідея «любовного егоїзму», «підготовчий текст», вітальність.

Аналізуючи ідеосферу творчості В. Винниченка, слід зважати на вирішальну роль художнього експерименту у творчій лабораторії письменника¹. Рушійним чинником

Винниченкового експериментування стала ідея «всебічного визволення», яку письменник обґрунтовує в публіцистичних творах і

¹Див.: Хархун В. Герой-експериментатор у Винниченка / Валентина Хархун // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 66–69.; Панченко В. Капір експерименти та

експериментатори / Володимир Панченко // Літературна Україна. – К., 2002. – № 45–48.; Мороз Л. Художник-експериментатор Владимир Винниченко // Лариса Мороз. – Театр. – 1994. – № 4. – С. 37–41.

щоденникових записах та проектує на художньо-образну площину. «Щоденник» (1911–1951) представляє специфіку теоретизувань митця, стратегії формування художньо-онтологічних моделей. Буттєві проекти в щоденникових записах В. Винниченка – соціальний, національний, індивідуальний – програмує концепція «всебічного визволення», яка, з одного боку, поєднує їх у цілісність, а з іншого – увиразнює логіку їх художнього втілення та випробування за допомогою ідей соціального, національного та морального визволення: адже головне для письменника – «визволення з неволі – соціальної, національної, [...] моральної» [12, арк. 5].

Згідно з хронологічним принципом, у щоденникових записах 1911–1920 рр. письменник осмислює проект «всебічного визволення» крізь призму соціалістичних і марксистських ідей. Специфіку Винниченкового марксизму визначають критика капіталістичного ладу, дискредитація соціального насильства, візія майбутнього ідеального неантагоністичного суспільства, постулювання потреби «соціального визволення», теорія «відродження праці». Окрім того, у В. Винниченка процес «соціального визволення» передбачає і національне відродження, тобто мовиться про синтез соціальної та національної ідей.

У щоденникових нотатках із соціальним визволенням пов'язана і проблема «морального звільнення», позаяк винниченкознавці визначають дві ідеї, які зумовлюють сферу морального експериментування письменника, – проект «морального визволення» (Н. Михальчук) і пошук формули «соціалістичної моралі» (Т. Гундорова). Ідею «морального визволення» митець пов'язує з переосмисленням, десакралізацією засадничих християнських заповідей і настанов. За В. Винниченком, біблійні формули «Люби ближнього свого, як самого себе», «Твори добрі справи на благо іншим», «Не обдури», «Не вбий» втратили християнський смисл, в умовах дезаксіологізації цінностей трансформувалися в ідею «любовного» егоїзму, що зумовило появу феномену подвійної моралі та актуалізацію вітальності в проекті «повноти буття».

У «Щоденнику» 1911–1920-х рр. концепцію «всебічного визволення» в марксистській проекції репрезентовано як теоретичну конструкцію В. Винниченка. Програма її практичного втілення не пов'язана з вихідними постулатами теорії. Осмислюючи практики більшовизму, В. Винниченко простежив процес переростання їх у тоталітарні схеми буття, що й унеможливило практичну реалізацію проекту «всебічного визволення». Однак письменник відновлює концепцію «всебічного визволення» в спробі її художнього втілення. Він експериментує з ідеєю «відродження праці» в романі «Хочу!» (1916),

ідеєю симбіозу соціальних і національних прагнень у драмі «Між двох сил» (1918), проектом «всебічного визволення» в романі «Сонячна машина» (1925). Реконструкція концепції «всебічного визволення» в романі «Сонячна машина» дозволить з'ясувати вплив соціалістичних поглядів В. Винниченка, репрезентованих у щоденникових записах 1911–1920-х рр., на його експериментаторство в художній практиці.

Концепцію «всебічного визволення» в соціалістичній проекції вже після завершення революційних подій 1917–1921 рр. художньо втілено в романі В. Винниченка «Сонячна машина» (1925). Як слушно зазначав П. Федченко, В. Винниченко в романі методом реалістичного символізму хотів художньо відтворити майбутній соціалістичний «сонцеїстичний лад» [1, с. 611–618]. Т. Гундорова стверджує, що «за принципами [...] реалістичного символізму у “Сонячній машині” домінує соціалістична ідея», а «однією з метафор соціалізму став фантастичний образ “Сонячної машини”» [5, с. 314–315]. Так, в художньому творі письменник критикує капіталістичний лад, який поглиблює соціальну нерівність. Старий граф Елленберг діагностує картину сучасності під час розмови з принцесою Елізою, представницею старої аристократії: «Хто пан і владика сучасності? На кричущо-золотому троні по нігті у брильянтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усезадоволений капітал. Черевата потвора з вузькою крихітною голівкою самозакоханого кретина, з масними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката» [1, с. 27]. Капіталізм породжує деструктивні явища – соціальний визиск, поневолення праці, насильство, буржуазну мораль: «Весь же народ, згори донизу, до останнього сільського наймита, пройнятий цим духом Черева. Весь він проїжджений болячкою наживи, весь очманілий од чаду фабрики, грюкоту машин, дзенькоту склянок, весь насичений мораллю безмилосердної конкуренції, брехні, обману, визиску, образи слабшого, насили, крові, глуму» [1, с. 28]. Тому на зміну злочинного ладу має прийти інший, оновлений, побудований на кардинально протилежних засадах.

У таких умовах «сонячна машина», яку винайшов Рудольф Штор, символізує соціалістичний лад і має уможливити людям визволення: «Сонячна машина несе всім людям щастя й визволення» [1, с. 376]. Варто зауважити, що прагнення щастя та «всебічного визволення» для всього людства були головними векторами пошуків митця. Рефлексії над образом щастя та ідеями визволення домінують у щоденникових нотатках та спроектовані на художньо-образну площину. З одного боку, винахід «сонячної

машини» покликаний ошчасливити людство, власне мовиться про досягнення соціалістичного ідеалу щастя, створення майбутнього неантагоністичного суспільства з якісно іншим типом господарських відносин. Як доказ, саме автор-винахідник «сонячної машини», Рудольф Штор, полемізує з філософами, які намагалися осмислити сутність щасливого буття, та розглядає щастя крізь призму соціалістичних ідей: «Щасливі! Хм! А чому ні? Що є щастя? Сотні ж “дуріїв людства”, сотні отих бідних пророків, філософів, мудреців усіх віків і народів в усуненні страждань бачили ідеал щастя. Вони кликали до найбільшого обмеження своїх бажань, до відмови від влади, слави, багатства, розкошів, утіх, насолод. Людино, скоротись, зіщулься, зберись у грудочку найпростіших своїх елементів, не вір зрадливим радощам – вони скороминуші, нереальні, єдине реальне в житті – страждання і його уникай. Тоді матимеш щастя (атараксію, нірвану, царство небесне і т. ін.). Тепер бажань нема, страждання уникнено – чого ж більше треба? Хіба це не є щастя? [...] Хіба не здійснений ідеал Конфуція, стоїків, циніків! Хіба не осягнена атараксія Епікура? Хіба не здійснені заповіді Шопенгауера, старого боягуза радощів?» [1, с. 450].

Подібні висловлювання знаходимо в записі зі «Щоденника» від 25.03.1924 р., у якому письменник критикує концепції щастя Епікура та Шопенгауера: «Щастя, на думку Шопенгауера, полягає у відсутності страждання. Але це саме, власне, казав і Епікур, великий оптиміст, немовби цілковита протилежність Шопенгауєрові. Його атараксія по суті нічим не відрізняється від нірвани Шопенгауєра [...] І для одного, і для другого зверхні, скороминучі втіхи мають негативний характер: влада, багатство, розкоші, тілесні надужиття – це не є засоби досягнення щастя. Але як визначити тему “щастя”? Що саме є змістом його» [3, с. 317]. У цей період В. Винниченко працював над романом «Сонячна машина». У такому контексті важливо зауважити про різнотипні інтертекстуальні зв'язки в «Щоденнику» (1911–1925) та романі «Сонячна машина», які виявляються в спосіб цитування в художньому творі щоденникового тексту, численні ремінісценції та алюзії [6, с. 64].

З іншого боку, апарат «сонячної машини» має уможливити звільнення людини від будь-яких форм експлуатації – соціальної (економічної), моральної, політичної (національної) та ін., тобто мовиться про «всебічне визволення» людства в контексті реалізації соціалістичних ідей. Таку мету проголошують представники соціалістичної організації «Інарак», які підтримали застосування винаходу, і Вільна Спілка Творчої Праці, утворена для регулювання «нових» відносин: «Сонячна машина визволяє людство від дотеперішніх способів годування, а тим самим – од сучасних

способів господарства, розуміючи, нарешті, що це визволення неминуче тягне за собою визволення й од усіх теперішніх економічних, соціальних, політичних і всіх інших форм утиску й залежності одних людей од других» [1, с. 303]. Макс Штор із захопленням розповідає Сузанні Фішер про визволення, яке принесе людству «сонячна машина»: «[Сонячна машина – О. М.] Переверне всі ваші “непохитні” закони краси, моралі, економіки, науки, політики» [1, с. 326].

Ідею «соціального визволення» репрезентовано в романі через процес «звільнення» праці. «Сонячна машина» – це апарат, який не тільки усуває посередників між людиною та сонцем у її харчуванні, маючи на меті: «визволення людини від теперішніх способів годування» [1, с. 229]. Головне – «винахід» каталізує «звільнення» людства від примусової праці, про що Макс Штор пише в листі до Рудольфа: «більш ніж сто тисяч людей щодня увільняється від своїх дотеперішніх “обов’язків”. Більш, ніж сто тисяч довічних каторжан щодня виходить на волю. [...] вони сотнями тисяч вилазять за місто зі своїми Сонячними машинами, з дітьми, батьками, вони напівголі отарами лежать на траві, в лісі, на сонці, в холодку – скрізь. [...] вони ж так нічого не знають, так вони мало бачили, їм же не було часу, вони мусили “працювати”. Руді, ти вбив страшного диявола: працю-конечність, працю-обов’язок. Тільки Сонячна машина показує, що праця-каторга є прокляття людини» [1, с. 380–381]. Проблему соціального реформування праці В. Винниченко осмислював і в романі «Хочу!» (1916), обґрунтовуючи потребу визволення робітників від «механізованої» праці та утверджуючи творчий підхід до неї. У романі «Сонячна машина» соціальне визволення в умовах знищення найманої праці та встановлення соціалістичного ладу передбачає і варіант національного звільнення шляхом дискредитації будь-якої форми національної залежності. Кожен народ буде визволено від утисків, віднині не буде панівних і залежних націй, адже: «Коли порозсуваються й порозвалюються всі старі уряди земної планети, витвориться один-єдиний уряд усієї землі» [1, с. 381].

Як і в щоденникових нотатках, у романі з проектом «соціального визволення» пов’язано ідею «морального звільнення», що осмислюється в контексті кризи християнізованої культури. Із християнським віровченням полемізує графівна Труда, піддаючи сумніву факт всемогутності Бога: «Навіщо богам терпіти всяке зло, що існує на світі? Він же всемогутній, він усе, значить, може. Нащо йому зло? Справедливо сказав якийсь філософ: не може знищити? Так, значить, він не всемогутній» [1, с. 36]. Відтак критикуються та визнаються непотрібними головні атрибути

релігії – віра, молитва, заповіді; водночас робиться спроба легалізувати гріх: «Бог же лишив собі молитву, церкву, піст, шлюб, любов до всякого ближнього без розбору, ні за що ні про що, роздавання свого майна кому попало, одне слово – всякі нудні, чудні, непрактичні, неприємні, а то й зовсім неможливі речі. Який же сенс у цьому?» [1, с. 38]; «гріх [...] є найсвятіша, найестетичніша, найлюбовніша річ серед наших нудних, сірих “вищих інтересів”» [1, с. 281]. Бог як абсолютна інстанція втратив свою владу, тому «люди зовсім не повинні ні прохати його, ні молитись йому, ні боятись його, бо це ж безглуздо» [1, с. 39]. Герої роману заперечують претензію християнської метафізичної традиції на абсолютність: (Рінкель): «Моралі абсолютної нема й не може бути. Світ є комплекс відносних, мінливих цінностей. Одна й та сама річ може бути і свята, і злочинна, з якого погляду її розглядати» [1, с. 165]; (Душнер): «все на світі умовне, відносне. І всякий забобон так само не має сили абсолютності. Часом він – зло, часом – добро» [1, с. 314]. У контексті проголошення відносності істин і категорій дискредитується метафізичний дуалізм, авторизований християнською етикою, що позначено ніцшеанськими інтенціями: (Шпіндлер): «все світорозуміння людей вічно й скрізь, усіма віками, по всій планеті стояло під знаком етичного дуалізму – добра й зла, святості й гріха. [...] тисячі всяких моральних станів і різниць, тисячі причин страждання – все це нам цілком чуже. Ні злочинств, ні чеснот ми не знаємо. Етичний дуалізм людей нам абсолютно ні до чого. Ми стоїмо по той бік добра й зла» [1, с. 435].

У «Щоденнику» В. Винниченко констатував «розпад людської метафізичної моралі» [3, с. 72], актуалізувавши в такий спосіб проблему «морального визволення». У ситуації, коли «все відносно в цьому світі, і всьому мірило в нас самих. Бідні люди з своїми абсолютними!» [4, с. 326], письменник чітко визначає мету, яку намагався втілювати і в художній творчості: «викрити відносність “гріхів”, виявити зло, “гандж”, висміяти забобонність “святощів”. Нехай нащадки бачать, які дрібні, неважливі, скороминущі й умовні всі абсолютні, начеплені на людство» [3, с. 462]; «Боротьба з фантомами людської моралі. Скидання з себе вікових ланцюгів, вироблених у боротьбі за існування» [4, с. 580]. У таких умовах онтологічні категорії перебувають поза контекстом метафізичного дуалізму, здатні зазнавати будь-яких реформ і перетворень: «немає ні злочинців, ні неморальних» [4, с. 315]; «сьогодні брехня, завтра вона – правда» [4, с. 381], «та сама сила, що дає нам ланцюг зла [...] може дати нам і вінок добра» [4, с. 119]; «немає ні добрих, ні злих, ні гарних, ні поганих, і в найкращого є погане, і в найгіршого є добре» [4, с. 314].

У ситуації визволення від християнської моралі актуалізується ідея відновлення зв'язку людини з природою та відбувається реінтерпретація засадничих християнських заповідей. У природі не діють релігійні приписи й моральні умовності. Повної свободи й близькості з природою бажає графівна Труда: «Вони невинні й чисті, бо для них нема нічого ні соромного, ні нечистого, ні неморального, ні непристойного. [...] Чого ж людина так підносить себе перед звірами? [...] Вона хоче повної свободи, щирості, без примусовості, от такої, яку мають звірі, птиці, квіти, комахи. Скинути з себе всяку одіж, усякі пристойності, приписи, заповіді, лежати на сонці, нічого не соромитись, ніякого гріха не знати, ніякого каяття не почувати; ніяких молитов не робити» [1, с. 35]. Схожою видається мрія Фрідріха Мертенса: «Забитись би куди-небудь на дикий, пустельний берег моря, оселитись у лісі, в печері, покидати з себе всі людські одяги, всі ярма й пута, лежати на теплій скелі, слухати пульс моря й бути вільним, простим, самим собою» [1, с. 202]. Власне «сонячна машина» уможливила природний проект буття, з яким пов'язано актуалізацію вітальності в контексті кризи християнізованої культури, відновила зв'язок між людиною і природою у спосіб визволення від християнської етики: «Ніяких пристойностей і моралей. [...] Тепер вінчає сонце, співає вітер, свідки – сосни, музика й танці – у грудях» [1, с. 504]. Проблема регенерації зв'язку між людиною та природою в ситуації звільнення від релігійного гіпнозу письменник аналізує в щоденникових записах. У «Щоденнику» від 27.03.1919 р. міститься схожий запис про власний шлюб: «Нас вінчали скелі, сосни, море, сонце, нам кадили духом вереси, нам співали хвилі моря... [...] без присягання, без заклинання, без санкцій лицемірних або глупих людей з їхніми комедіями, без нотаріусів, без загроз і різних кайданів, без усього цього наші істоти скуті так, як ні один піп скувати не може» [2, с. 326]. А позаяк героїв роману слід уважати «рупорами ідей», «умовними виразниками авторських думок» [10, с. 44], то цілком логічно, що вони проголошують думки, ідеї, що відображають світоглядну позицію митця та відрефлексовані в його щоденникових нотатках.

У художньому тексті переосмислюється релігійна заповідь «Люби ближнього свого, як самого себе». Засадничу християнську формулу критикує Макс Штор, ідентифікуючи її як зайву, апрограму, суперечливу й антиприродну загалом: «Любіть ворогів своїх, благословляйте ненавидячих вас, слухайтеся грабуючих вас, підставляйте ваші ліві щоки, коли вас б'ють у праві, і любіть, любіть ближнього, як самого себе. Любіть і бійтесь, уникайте всякого гніву, злості, ненависті, гріх, бо це великий перед отцем вашим небесним. Хе! І біля двох тисяч літ живе ця

безглузда брехлива нісенітниця» [1, с. 87–88]. У контексті реінтерпретації біблійної заповіді проголошується ідея «любовного егоїзму»: «Величезні філософи людства всіх віків на всі лади пережують її, реставрують, підновлюють. Всі зелені, порохливі діди, всі оці Канти, Толсті, Маєри, всі нею зашіптують свої молоді пакості, всі нею консервують свої немощні літа. Егоїзм – ваша універсальна любов, зелені діди! [...] Жорстокий, злий, тупий, лицемірний егоїзм!» [1, с. 88]. Ідея «доброчливого егоїзму» розглядається як спосіб саморегулювання і збереження психологічного здоров'я та фізичної гармонії, метод економії внутрішніх сил і ресурсів організму: «Любити всякого, почувати до кожного тепле, лагідне почуття, від усього мати тільки викликаюче благословення, ніколи не мати вщипливої, отруйної злості, ніколи не противитися злону, ніколи не задихатись од гніву, ніколи не зеленіти від ненависті, – та це ж надзвичайно гігієнічна штука, це ж зберігає організм краще за всякі патентовані препарати, це ж вічний, сонячний, цілющий курорт, санаторія, рай небесний на землі!» [1, с. 88].

Такі думки безпосередньо вказують на щоденникові нотатки 1911–1920 рр., у яких письменник рефлексує над заповіддю «Люби ближнього свого, як самого себе», називаючи «учення Христа» глибоко егоїстичним, та репрезентує ідею «любовного егоїзму», яка згодом з'являється в дещо трансформованому вигляді в романі «Сонячна машина» (1925). У «Щоденнику» так само заперечується одна з найсакральніших заповідей «Люби ближнього свого, як самого себе». Християнська мораль вимагає заповнити людське життя «любов'ю до ближнього», однак така заповідь суперечить законам буття, які діють у «знебоженому» світі: «Учення Христа, яке здається на перший погляд таке альтруїстичне, є глибоко егоїстичне й шкідливе для щастя людей. Воно ігнорує, перш усього, такі сили в людині, які мають величезне значення в житті кожного» [2, с. 399]. Християнська думка про альтруїзм стає декорацією, позаяк «в основі всякої альтруїстичної моралі лежить егоїзм людей – їхня користь чи шкода. Навіть ідеально християнська мораль має тільки цю основу. “Люби ближнього, як самого себе, віддай душу за нього”. [...] Оцінка людей має в ґрунті наш егоїзм. [...] І наскільки це єдиний ґрунт для людської моралі, найкраще доводить сама християнська мораль. Вже біля двох тисяч літ людськість бачить в заповіді “люби ближнього, як самого себе” якийсь ідеал, щось божественно гарне. [...] І не хочуть бачити, що ця заповідь є чистий абсурд і безглуздя, що ніколи, хоч би людськість мільйони віків прожила, ця заповідь не може бути здійснима» [2, с. 387]. Так, у контексті моделювання проекту морального визволення з'являється ідея «любовного егоїзму», яку

письменник визначає за допомогою ніцшеанських інтенцій та трактує крізь призму переосмислених християнських заповідей: «радісно відчувати як помалу, але помітно відмирає в мені старий штандпункт, з якого робилася моя оцінка цінностей життя. Ідея “любовного егоїзму” має в собі життєсутні елементи; вона крім того “революційна”: перевертає цінності догори ногами» [3, с. 118]. У щоденникових нотатках письменник осмислює ідею «доброчливого егоїзму» як самотерапевтичний прийом і стратегію самозбереження: «Любовність до всіх – це вищий егоїзм, це економія своїх власних сил, це продовження життя, це вища розумність і доцільність. [...] Негігієнічно і шкідливо насамперед для самого себе мати гнів. Тим-то дійсні філософи, ці “майстри щастя”, як каже Епікур, так рідко допускають у собі злі почуття» [3, с. 117].

Варто зазначити, що в щоденникових записках і романі «Сонячна машина» В. Винниченко критично переосмислює ідеї марксизму. Аналізуючи практики соціалізму, письменник констатує процес їх перетворення в тоталітарні форми буття, що унеможлиблює втілення концепції «всебічного визволення» в соціалістичній проекції й зумовлює пошук альтернативних проектів соціального життя. Хоча й «спостерігається попервах шалений ентузіазм щодо реалізації як самої “сонячної машини”, так і всотування ідей “сонцеїзму”», однак загалом «у “Сонячній машині” В. Винниченко відтворює ту деградацію, до якої може дійти людство, запопадливо втілюючи в життя соціалістичні лозунги» [10, с. 45–46].

Отже, концепцію «всебічного визволення», яку В. Винниченко розглядає в щоденникових записках 1911–1920 рр. у контексті марксистських ідей, художньо втілено в романі «Сонячна машина» (1925). В умовах критики капіталістичного ладу винахід «сонячної машини», яка символізує втілення соціалістичних ідей, уможлиблює соціальне визволення у спосіб «звільнення» від найманої праці, знищення національної форми експлуатації та моральне визволення, що розглядається в контексті кризи християнізованої культури і програмується реінтерпретацією християнських заповідей, ідеєю «любовного егоїзму», актуалізацією вітальності. Ці положення пов'язано зі щоденниковими авторефлексіями (1911–1920 рр.), аналіз яких дозволяє краще зрозуміти первинний авторський задум. Зважаючи на специфіку художньої репрезентації концепції «всебічного визволення» в соціалістичній проекції в «Щоденнику» (1911–1925) та романі, феномен цитування щоденникових записів у тексті художнього твору, наявність численних алюзій і ремінісценцій, щоденникові нотатки (1911–1920) слід розглядати

як «підготовчий текст» до роману «Сонячна машина» (1925).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Сонячна машина: [роман] / Володимир Винниченко; відп. ред. і післямова П. М. Федченко. – К.: Дніпро, 1989. – 618 с.
2. Винниченко В. Щоденник. – Том перший (1911–1920) / Володимир Винниченко. – Едмонтон; Нью-Йорк: КІУС, 1980. – 500 с.
3. Винниченко В. Щоденник. Том другий (1921–1925) / Володимир Винниченко. – Едмонтон; Нью-Йорк: КІУС, 1983. – 700 с.
4. Винниченко В. Щоденник. Том третій (1926–1928) / Володимир Винниченко. – Київ; Едмонтон; Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. – 621 с.
5. Гундорова Т. Конструювання модерністського дискурсу (Володимир Винниченко) / Тамара Гундорова // Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. – К.: Критика, 2009. – С. 314–315.
6. Дмитренко Є. «Щоденник» (1911–1925) та роман «Сонячна машина» В. Винниченка: до питання інтертекстуальних зв'язків / Євгенія Дмитренко // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – 2010. – № 5 (192). – С. 59–65.

7. Михальчук Н. Криза християнської метафізичної традиції в малій прозі Володимира Винниченка / Ніна Михальчук // Слово і час. – К. – 2000. – № 7. – С. 37–45.

8. Мороз Л. Художник-експериментатор Володимир Винниченко // Лариса Мороз. – Театр. – 1994. – № 4. – С. 37–41.

9. Панченко В. Капрі: експерименти та експериментатори / Володимир Панченко // Літературна Україна, К. – 2002. – № 45–48.

10. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя / Галина Сиваченко // Слово і час. – 1994. – № 1. – С. 42–47.

11. Хархун В. Герой-експериментатор у Винниченка / Валентина Хархун // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 66–69.

12. Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф. 171, од. 68.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Матвєєва Ольга Олексіївна – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу класичної української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: винниченкознавство, український літературний процес ХХ ст.

УДК 821.161.2 - 2.09"19"

«НАД» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА «ЗОНА» МИКОЛИ КУЛІША: ДВІ ДРАМАТИЧНІ ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ ШЛЮБУ В ПОРЕВОЛЮЦІЙНУ ДОБУ

Анжела МАТЮЩЕНКО (Київ)

Автор статті аналізує дві п'єси провідних українських драматургів «Над» В. Винниченка та «Зона» М. Куліша, написані практично одночасно у другій половині 1920-х років. Їх об'єднувала тема, розкрита в драматургічному жанрі та реалістичному стилі – це морально-психологічна деградація людської особистості в пореволюційну добу. Спільний мелодраматичний сюжет – руйнація шлюбу через зраду – обидва драматурги використовують проте не для створення класичної мелодрами: інтимні страждання для головних героїв Винниченка й Куліша стають тим екзистенційним випробуванням, яке відкриває не тільки фальш їхніх особистих життєвих шляхів та духовних переконань, а й глибину жорстокості та хибності ідеї кардинальної переробки людини та її буття, що лягла в основу комуністичної ідеології. Таким чином, саме зміст внутрішньої колізії центрального персонажа піднімає обидва твори до рівня філософсько-психологічної драми із усе узагальнювальним сенсом, який корелює з провідними темами всієї творчості кожного з двох письменників.

Ключові слова: мелодраматичний трикутник, жанрова модель, реалістичний стиль, внутрішня колізія, екзистенційне випробування.

У другій половині 1920-х років, як відомо, примусове впровадження в реальність антигуманної моделі тоталітарного суспільства супроводжувалося створенням і нав'язуванням народу ідеологічно-культурного міфу, однією з основних складових якого були пролетарські, а надалі – радянські література та мистецтво. Під прикриттям поки що толерантного ставлення до літературних попутників, показного осуду гегемонії пролетарських письменників та обережним оголошенням лише пошуків генерального стилю епохи, який пізніше був охрещений соцреалізмом, – стверджувався основний, і як виявилось надалі, згубний принцип класової природи будь-якого мистецтва. Так само «спущене згори» для українських театрів превалювання «передового» російського репертуару в сезон 1927–1928 років було тим більш показовим, що саме в цей період, за спостереженням провідного українського театального критика Юрія Смолича, можна було

говорити про наявність дійсно нового українського театального репертуару, що складався з цілою низки першорядних за своїми художньо-сценічними якими творів. Програмовий огляд Ю. Смолича «Українські драматичні театри в цьому сезоні», опублікований в №4 та №9 журналу «Життя і революція» за 1928 рік, констатував також появу надзвичайної кількості різноманітних режисерських реалізмів у сезоні 1927–1928 років – проте, на думку критика, кожен із них був лише логічним продовженням чи слогановим прикриттям певного режисерського стилю певної трупі, велике розмаїття яких на українському театрі було запорукою його розвитку. Констатуючи формування на українському кону міцної бази оригінальної драматургії, Ю. Смолич називає найбільш репертуарні твори національної драматургії, що в сезонах 1926–1927 та 1927–1928 років з'явилися на республіканських сценах, – «97» та «Жомуна в степах» М. Куліша, «Любов і дим» та «Яблуневий

полон» І. Дніпровського, «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «Підземна Галичина» та «Радій» М. Ірчана.

Надзвичайно цікавим є факт, що майже одночасно обидва, без сумніву, провідних драматурги України – на той час уже емігрант Володимир Винниченко та Микола Куліш пишуть дві п'єси «Над» (1927) і «Зона» (1926) – дуже близькі за темою та реалістичним стилем її виконання, але закономірно оригінальні за її філософсько-смысловим розв'язанням. На перший погляд подібні вони й за досить рідкісним для 1920-х років, а надто їх другої половини, мелодраматичним жанром – адже серед помітних творів української драматургії цього періоду до «чистої» мелодрами можна віднести хіба що «У дворі на передмісті» Євгена Плужника. У вітчизняному літературознавстві щодо цього існує й протилежна думка: ««Зона» і фабульно, і характерологічно становить класичний приклад мелодрами з пострілами. Радобужний тут всупереч кар'єрі впадає в афект і вбиває дружину та її коханця. Його мовлення характеризує людину у критичному стані свідомості, але людину з примітивними почуваннями. Трагедія примітивної людини – це і є мелодрама. Жанр мелодрами, традиційний для української культури, у 1920-ті роки переживає своє відродження. Завдяки звертанню до особистого життя партійної радянської людини, він протистоїть офіційній настанові на нівелювання індивідуалістичної свідомості нового колективу» [5, с. 307]. Цілковитим погодитись із цим твердженням важко: якщо розглядати жанр мелодрами суворо у критеріях драматичного твору про приватно-інтимні стосунки людей та спричинені ними духовно-психологічні колізії, то обидві драми – і Винниченка, і Куліша набагато складніші у художньо-змістовому плані за подібні рамки. Це мелодрами тільки за сюжетом, у центрі якого – традиційний любовний трикутник чоловік – жінка – коханець (коханка), проте його психологічні колізії – це не лише банальні страждання головних героїв через ревності. Наслідком їх «шлюбної катастрофи» – втрати коханого чоловіка для Надії або дружини для Радобужного – стає повний життєвий крах й абсолютне духовно-екзистенційне переродження героїв і саме воно є глибинним змістом цих творів.

Створена в цілком вільних світоглядно-культурних умовах за межами України, – драма «Над» Володимира Винниченка, який на той час уже сім років живе за кордоном, виявилася щасливішою за своєю сценічною долею, аніж драматичний диптих Куліша «Зона» – «Закут», адже у 1927 році «Над» виставлялася на сцені Київського державного театру ім. І. Франка. Увага офіційного радянського театру №1 до п'єси автора-емігранта в першу чергу пояснювалась тим,

що серед його драматичних творів 1920-х років – «Закон» (1923), «Великий секрет» (1923), «Кол-Нідре» (1928), «Пророк» (1929) – «Над» вирізнялася спробою опанувати в драматичній формі нові конфлікти та постаті нового соціалістичного суспільства, нехай і побаченого з еміграційної далечини. Як і в «Зоні» Миколи Куліша, написаній на рік раніше, у центрі «Над», на перший погляд, – тема морально-психологічного переродження в атмосфері НЕПу тих, хто здійснив революцію 1917 року. Але цей новітній мотив тісно переплетений із попередніми художньо-філософськими шуканнями Винниченка-драматурга, й зокрема, із проблемою оновлення шлюбу та гендерних відносин взагалі, так гостро поставленою ним у попередніх п'єсах «Чорна Пантера та Білий Медвідь», «Брехня», «Пригвожденні» та «Закон». Головна героїня «Над» революціонерка Надія у 1917 році поєднується спочатку «пробним», а потім громадянським шлюбом із товаришем по партії Ільком. Між першою та другою діями п'єси минає десять років спільної боротьби та щастя, й тепер відповідальний партпрацівник Ілько, молодший від своєї дружини на шість років, закохується в юну комсомолку Доню. Ідеалістка Надія спочатку за допомогою раціональних зусиль намагається бути понад «старим мотлохом» – ревностями та помстою, але *нібито* не витримує й вдається в приватній поведінці до істерик, надмірного захоплення косметикою й уборами, а в суспільному житті – до відвідування ресторанів та отримання хабарів. У своїй статті «Нові п'єси В. Винниченка» той же Юрій Смолич категорично констатував певну психологічну невмотивованість внутрішнього зламу героїні та недостовірність соціального тла п'єси – радянського суспільства років НЕПу, й зокрема, перипетій створення сільськогосподарського колективу, до яких причетні персонажі «Над»: «Винниченко хотів змалювати занепад жінки в пореволюційних умовах, подати процес переродження колишньої активної революціонерки на те, що ми зevamo «мішанкою». Але долучивши такі моменти, як різниця років, як кохання Ілька до Доні тощо, надавши їм мало не головного значення, автор ускладнив концепцію й загубив, або викривив у ній внаслідок потрібної психологічної лінії цю ідею» [6, с. 47]. У своєму досить розлогому аналізі винниченкових п'єс 1920-х років «Над», «Кол-Нідре» та «Великий секрет» Ю. Смолич загалом категорично засудив вірність автора застарілій, на його думку, морально-філософській проблематиці та натуралістичній манері з акцентуванням фізіологічно-підсвідомих аспектів людської поведінки: ««Над» – цілком у минулому, цілком у цій манері – і отим способом ставити проблему на голову, і цим комплексом рафінованого статичного, мовно-психологічного театру.

Окремими елементами – деякими сюжетними ситуаціями, окремими персонажами, психологічними мотиваціями – вона йде від таких п'єс, як «Базар», «Пригвожденні», «Брехня», «Чорна Пантера». Вона навіть подібна до них звичним мелодраматичним фіналом, тільки що в фіналі цьому з-поміж мінорних акордів, вібрує один і мажорний (Ілько з Донею йдуть до колективу), як вихід із трагічної концепції, як певна соціальна перспектива, а може й просто як ознака «ідеологічної видержаності для реперткому» [6, с. 48]

Тут очевидна певна короткозорість критика-сучасника Винниченка. На нашу думку, «Над» Володимира Винниченка, насамперед, у проблемно-змістовому плані корелює не стільки з досить розлогим шаром його драм на гендерно-шлюбну тематику, скільки з його ранніми п'єсами про соціальних та моральних революціонерів, що під гаслом «чесності з собою» мучили себе, а найбільше – інших власними експериментами з вироблення досконалої людини. Адже все подружнє життя головної героїні Надії – це своєрідний авторський «проект», від самого початку – театралізованого «червоного весілля» на березі Дніпра, яке вона повністю режисур сама і яке складає всю першу дію. Посутнім же змістом дії другої стають два філософсько-емоційні диспути, що також були обов'язковими сюжетно-смысловими складовими ранніх драм Винниченка. Диспут перший – це бесіда Надії з її потенційною суперницею молодою комсомолкою з промовистим іменем Доня на тему справжнього (тобто прогресивно-сучасного комуністичного) шлюбу, основними принципами якого Надія вважає повну «тілесну свободу» й водночас духовну єдність подружжя. Диспут другий – це вже розмова Надії з її чоловіком Ільком, у якій вона, чи то перевіряючи його, чи намагаючись випередити неминучі події, пропонує йому свідомо звільнитися від неї, адже Доня може народити йому дітей, тож дати повноцінну родину. Проте Ілько заперечує дружині її ж власними принципами-аргументами, що їх Надія «прищеплювала» чоловікові роками – наголошує на їх нерозривному духовному єднанні, як у минулому (роки спільної боротьби, коли Над врятувала йому життя, а разом вони втратили своїх дітей), так і сьогодні, коли вони разом ідуть на колективне реформування села. Однак у дії III-й та IV-й саме життя руйнує шлюбний проект Надії: Ілько не може подолати свій потяг до Доні, який теж набирає духовних обертів, адже сама Надія не може подолати біль ревности, й приховуючи його, вдається скоріше до... імітації власного оміщання, аніж до реальної зради чоловіка та їхніх спільних ідеалів. Саме до такого трактування «деградації» головної героїні, на відміну від Ю. Смолича критика-сучасника Винниченка,

схиляються сучасні дослідники творчості драматурга, зокрема Л. Мороз: «...Над – як і Наталя Павлівна («Брехня») та Інна («Закон»), – особистість сильна, неординарна, її волевою активністю спрямовується, коли не визначається чимало поворотів у долі чоловіка... Вона грає роль відступниці від їхніх спільних ідеалів, розбещеної «номенклатурниці». З боєм в серці спостерігає – поки він не бачить виразу її обличчя – його муки, але розуміє, що свідомо він ніколи б не розлучився з нею. Влаштує справжній маскарад... і все проти себе, і то – до кінця, аби дати коханому можливість зненавидіти її й тим відчутти себе психологічно вільним від неї...» [4, с. 115]. До подібного трактування трагедії головної героїні «Над» схиляється і В. Гуменюк: «...Вона сама штовхає його в обійми дівчини, розігруючи пекельний спектакль, спектакль, заради спільних революційних ідеалів молодості... Бездоганно граючи обрану в цьому спектаклі роль, Над глибоко страждає...» [1, с. 292-293]. Безперечно, як і всі центральні герої, а особливо – героїні більшості драм Винниченка Над є за духовно-психологічним складом і типом поведінки дуже близькою до неоромантичного персонажа, який не визнає власної поразки навіть перед таким супротивником як саме життя з його законами, тож інсценізуючи свою моральну деградацію, вона тим самим не тільки шляхетно «звільняє» чоловіка, а й нібито вивискується над ситуацією. Однак, на нашу думку, у творі Винниченка відчувається, так би мовити, певна мутабельність вихідного задуму: можливо, автор спочатку й хотів створити драму на модну тему «оміщення комуністки» в роки непу, а вийшла з-під його пера – найбільш близька йому трагедія сильної жінки, що попри все до кінця лишається вірною власним принципам духовно «вільного кохання».

Напередодні написання «Зони» Микола Куліш, переїхавши у вересні 1925 року з Одеси до Харкова, потрапляє в самий вир столичного літературного життя, й зокрема, кульмінацію дискусії, що супроводжувалася розпадом ГАРТу та утворенням ВАПЛІТЕ. Не беручи відразу активної участі в цих процесах, драматург дотримувався тверезої і поміркованої ідейно-естетичної позиції, яка полягала в оновленні *реалізму* в сучасних модерних формах та підтримуванні зв'язку з гуманістичними традиціями старої культури. Безпосередній учасник та один із героїв дискусії 1925–1928-го років, Микола Куліш у другій половині 1920-х років водночас стає загально визнаним драматургом №1 радянської України, і його кожна нова п'єса цього періоду, що була на перший погляд прямим відгуком на стрімкі суспільно-політичні події, й зокрема, хвилі партчисток, що знайшла свій тематичний відбиток у «Зоні», – виявлялася водночас їх кардинальним художньо-

філософським переосмисленням та парадоксальною відповіддю істинного мистецтва на жорстокі виклики епохи. Після перших драм «97» та «Комуна в степах», які разом із пізнішою «Прощай, село!» утворили своєрідну селянську трилогію М. Куліша, в його творчості розпочинається новий, сатиричний період. Відкриває його реанімована з ранньої проби пера комедія-водевіль «Отак загинув Гуска», а продовжують уже п'єса «Зона» та гостросатирична комедія «Хулій Хурина», яка за своїм узагальненим глибинним змістом уже цілком спростовує одну з провідних у майбутньому онтологічно-псевдорелігійних засад тоталітарної системи – а саме культ героїв, що був безпосередньо пов'язаний із культом вождів.

У «Зона» (1926), що пізніше знала переробки під назвою «Закут» (1929), сатиричні акценти в зображенні буття першої у світі соціалістичної держави прибирають уже гіркого, навіть трагедійного відтінку – насамперед завдяки образу комуніста-п'яниці Пупа, першого з галереї напівбожевільних пророків Куліша. Безмежно відданий ідеї справедливого переустрою світу, драматург Микола Куліш вустах цього героя так формулює власне світоглядне прозріння-катастрофу: «Товстозаде міщанство заплувало революцію! Був Жовтень. Був ранок. На обрях у мареві дзеркалилась комуна... А тепер? Квіточки, болонки, моди і поруч злидні, старці, купи гною? Зона!» [3, с. 313]. Склалася певна історико-літературна традиція недооцінки «Зони» як твору надто понівеченого зовнішньою та внутрішньою цензурою самого драматурга, який, як і його герої, жорстко потерпав від регулярних ідеологічно-партійних чисток. Проте, та ж Н. Кузякіна зазначала: «Гуманістична височина його соціалістичних уявлень і неминучість розриву між ідеалом та його складним і суперечливим втіленням у життя визначили і трагедійний конфлікт «Народного Малахія», і сумовито саркастичне викриття бюрократичного застигання побуту в комедії «Хулій Хурина», і злісне таврування духовної нікчемності міщанства в сатиричних комедіях «Отак загинув Гуска» та «Мина Мазайло», і складність психологічних проблем п'єси «Закут»» [2, с. 154]. А, на нашу думку, «Зона» цікава також тим, що містить у собі певні художньо-філософські зерна майбутніх вершинних драм Куліша – «Народного Малахія», «Патетичної сонати» та «Вічного бунту», адже образи й колізії виведені в «Зоні» на реалістично-психологічному рівні, там постануть уже на рівні філософсько-проphetичному та архетипному.

Не дивно, що сповнена похмуро-песимістичною настрою і загалом реалістична за стилем «Зона» не була схвалена реперткомом до постановки, більше того – під заборону лишилася навіть її кардинальна авторська

переробка «Закут», нібито цілком узгоджена цього разу з усіма канонами радянської сатири, – наявністю негативно-позитивної пари одновимірних героїв та їх показовим перевихованням завдяки тій же партчистці. У драмі М. Куліша головний герой комуніст Радобужний, на відміну від героїні В. Винниченка, насправді деградує морально, хоча колись, як і Над, був щирим революціонером і навіть сидів в одній камері разом зі своїм побратимом у боротьбі, а тепер щасливим суперником у коханні Брусом. Автор не шкодує сатиричних фарб, змальовуючи в першій дії всі морально-психологічні грані цієї деградації: від байдужості до тих самих «народних мас» – до цинічного ігнорування власного батька-селянина й жорстокості до дружини. Однак після відкриття її зради, щирість страждань героя дивним чином пом'якшує його образ – адже ревності є нездоланим виявом підсвідомого власницько-залежного інстинкту в коханні, який ніяка лєнінська теза «про такий випадок» не зможе здолати. Водночас, суспільно-політичне тло внутрішньої колізії героя і другий план п'єси – це лінія п'яниці-пророка Пупа, яка вивисує зміст «Зони» до сатирично-всезагальнювального, набагато глибшого за мелодраматичні колізії. Разом із тим Пуп є ніби двійником Радобужного, адже саме він перебирає на себе не тільки відкрито маніфестований скепсис щодо проекту під назвою соціалізм, а й його злочин вбивства з ревноців – як індивідуально-унікальний прояв докорінної незмінності людської природи, що не підлягає насильницькій ідейній переробці.

Отже, якщо в «Над» Винниченко показує (мимоволі чи свідомо) – помсту життя в відношенню до тих, хто намагається підкорити його абстрактно-раціональним схемою, і в цьому полягає певна смислова еволюція, присутня для всієї Винниченкової драматургії. То в «Зоні» Куліша із ще більшою і таки самозгубною відвертістю для автора – через класичний мелодраматичний трикутник із банальними ревностями та пострілами, що виникає в родині «партійця-переродженця» Радобужного, – відкривається вся гротескна потворність ідеї докорінної переробки не лише самої людини, з її підсвідомими потягами та бажаннями, а й людського суспільства загалом. Адже антиприродна жорстокість тоталітарного ладу, що формувався шляхом підступно-цинічного облугування партійним «піклуванням» кожної людської долі, вповні розкривається у фінальній сцені партійної чистки, де звучить останній викривальний лист самогубці Пупа, а Радобужний зізнається у вбивстві з ревноців. Очевидна ж художньо-філософська кореляція між створеною в зрадянщеній Україні «Зоною» Куліша – та «Над» Винниченка, що дісталася туди через усі

ідеологічні та фізичні кордони, – свідчила на той час про правдивість песимістичних прозрінь обох видатних драматургів щодо соціалістичного утопічного проекту реформування суспільства й людини, а з сьогоднішньої точки відліку ця кореляція демонструє глибинну естетичну тяглість модерних тенденцій, а також духовно-етичних проблем у національній літературі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гуменюк В. Сила краси: проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / В. Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
2. Кузякіна Н. Микола Куліш // У кн.: Наталя Кузякіна. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ / Н. Кузякіна. – Дорогобич-Київ-Одеса, 2010. – 574 с.
3. Куліш М. Твори: В 2 т. / М. Куліш. – К., 1990. – Т. 1. – 530 с.

4. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – Київ, 1994. – 206 с.

5. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – 590 с.

6. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка / Ю. Смолич // Критика. – 1929. – №4. – С. 36–48.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Матющенко Анжела Вікторівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: українська драматургія першої половини ХХ ст. у контексті модерного та соцреалістичного періоду її розвитку, поєднання традиційних історико-літературних та філософсько-психологічних методів дослідження.

УДК 821.161.2.091

ПСИХОЛОГІЯ МЕЖОВОЇ СИТУАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ІВАНА БАГРЯНОГО: ТВОРЧІ ПЕРЕГУКИ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ «МОМЕНТ» ТА ПОВІСТІ «БІЛЯ ГОРИ МІТРИДАТ»)

Людмила МИХИДА (Кіровоград)

У статті здійснюється спроба окреслити вплив творчості В. Винниченка на літературне становлення І. Багряного. На основі архівних документів (листування, публікації в еміграційній періодиці), висвітлити особисті та творчі стосунки письменників, а також творчі перегуки митців на матеріалі новели «Момент» та повісті «Біля гори Мітрідат», проаналізувати зображення психологічного стану героїв у межовій ситуації.

Простежити на основі новели «Момент та повісті «Біля гори Мітрідат» майстерність письменників щодо зображення динамічності і пластичності розвитку подій, здатність героїв до психологічної трансформації, лаконічно передати концентрацію часу і простору, яскраво і влучно, використовуючи художні засоби, відтворити неповторні характери героїв, художньо дослідити їх внутрішній світ.

Ключові слова: межова ситуація, психологічний стан, кохання, мить щастя, життя і смерть, сенс щастя, пристрасть.

Початок ХХ століття був наповнений буремними суспільно-політичними подіями: революції, голодомор, Перша світова війна, репресії все це наклало неабиякий відбиток на творчий шлях і подальшу долю видатних діячів культури, науки, мистецтва. Заборони, звинувачення, погрози, цькування, переслідування, арешти, засудження, фізичне знищення, ці дії державницького терору вплинули на становлення і світогляд молодого покоління письменників. Багатьом з них довелося покинути Батьківщину заради можливості жити, писати, нести українське слово світу.

Не змирившись із політичною ситуацією в СРСР, вимушено емігрували Євген Маланюк, Іван Багряний, Василь Барка, Володимир Винниченко, Ігор Костецький, Тодось Осьмачка, Улас Самчук, Остап Тарнавський, ін., як зазначила у своєму дослідженні Г. Сиваченко: «у ХХ ст. літературна еміграція стала вимушено масовою, трагічною, адже зовнішні, політичні, причини від'їзду превалювали над внутрішніми, психологічними» [12, с. 7].

З-поміж численної кількості представників української еміграційної літератури вирізняються

постаті Івана Багряного та Володимира Винниченка, з моменту повернення їх доробку на Батьківщину, а точніше з того часу, коли твори митців стали знову доступними для українського читача, вони не перестають бути предметом зацікавлення літературознавців, істориків, психологів.

Письменницький доробок як В. Винниченка, так і І. Багряного, став предметом студіювання науковців. Більшість із них присвячені висвітленню біографії, аналізу творів, вивченню політичної діяльності.

Отож, ставимо перед собою завдання: окреслити вплив творчості В. Винниченка на літературне становлення І. Багряного та доповнити вже відомі студій деякими заувагами щодо творчих перегуків митців.

В одній зі своїх статей ми вже зазначали, що долі цих письменників дуже подібні: обидва почали свою творчу діяльність на Батьківщині, згодом вимушено емігрували, мали образотворчі нахили, займалися громадсько-політичною діяльністю, але й дещо різняться, – В. Винниченко розпочав свою літературну діяльність значно раніше І. Багряного, тож і не дивно, що останній,

якіюсь мірі, вважав його своїм вчителем: «Великому українському письменникові, з книжками якого під рукою я входив у життя, Володимирові Винниченкові на знак глибокої пошани і вдячності. 1.1.1948. І. Багрянний» [14, с. 34].

Уперше своє захоплення творчістю В. Винниченка письменник-початківець виразив, взявши епіграфом до новели «Етюд» (1921), яка є дебютним твором І. Багряного, цитату із оповідання «Дим» (1907): «...Скрина... З промоклого слізьми каміння... Певна людина, стара прокопчена муками скрина... А в грудях дим...» [4, с. 431].

Через десятки років І. Багрянний напише: «Тоді моє листування з В. Винниченком відновилося. Я надіслав йому роман І. Багряного «Тигролови», а потім і роман В. Гжицького «Чорне озеро» – і обидва дістали від Винниченка гарні відгуки» (8, с. 46).

В. Винниченко, у свою чергу, теж цікавився творчістю І. Багряного. Ось рядки із його листування до П. Шинкаря. Можемо зробити висновок, що творчість і політична діяльність І. Багряного цікавила багатьох представників української еміграції. Оскільки В. Винниченко був досить авторитетною особою у еміграційних колах, його коментар щодо діяльності І. Багряного мав вагоме значення серед українства в екзилі: «Ви питаєте чи я маю довір'я до Івана Багряного. Щиро кажу: я можу мати довір'я чи недовір'я тільки до того, що я знаю. Я знаю Івана Багряного як талановитого письменника, як щирого патріота, як палкого противника большевизму. Це знання моє базоване на певних реальних фактах. Але чи Іван Багрянний може бути послідовним й у слові, і ділі, чи визнає він за необхідне погоджувати свої теоретичні принципи зі своїми ділами, чи він послідовний до кінця, на це я ніяких даних не маю і тому не можу сказати, чи я маю довір'я в цій галузі до нього чи ні. Те саме можу сказати і про інших поводитирів УРДП. Мужен. Франція 29.09.48 р.» [5, с. 3].

В. Винниченко завжди радо співпрацював із талановитими людьми. Особливо активне листування розгорнулося між В. Винниченком та І. Багрянним після виходу роману «Сад Гетсиманський». В. Винниченко надзвичайно високо поцінував його (роман): «Вельмишановний Іване Павловичу, велике спасибі Вам за пересилку книги і за книгу. Вона – великий, вопіющий і страшний документ... Але хотів би Вас запитати: чи робиться ким-небудь що-небудь для оголошення цього документа перед світовою opinio? Чи робляться закиди про переклад її на чужинні мови? Я зроблю все, що сила моя буде, для Вашої великої книги і для істини» [15, с. 7]. З подальшого листування між двома письменниками спостерігаємо, що з боку В. Винниченка це були

не пусті слова – він докладав значних зусиль для перекладу й оприлюднення «Саду Гетсиманського». Навіть коли у В. Винниченка почалися серйозні проблеми зі здоров'ям, він не покинув цієї справи, а листування із колегами по перу доручив дружині – Розалії.

Обидва письменники вдавалися до ламання стереотипів, часто їх герої перебувають у екстремальних ситуаціях: життя на межі, рух вперед на перекир долі, вижити, не зважаючи ні на що. Об'єднавчим елементом творчості В. Винниченка й І. Багряного є намагання створити ідеалізований образ людини яка може стати вищою над буттям, смертельними загрозами.

Як зазначає В. Панченко, «сама в "короткому жанрі його (В. Винниченка – Л. М.) художні здобутки особливо яскраві. Від соціально-психологічного оповідання він ішов до новели, в якій соціальні колізії поступалися психологічним завданням. Новелістичній поезії Винниченка притаманна опора на динамічну фабулу, в основі якої – історія, випадок, пригода, екстремальні обставини. Незвичайні ситуації стають моментом істини, висвітлюючи несподівані метаморфози, що відбуваються з героями. А вони, в свою чергу зайвий раз засвідчують парадоксальність художнього мислення письменника» [9, с. 127].

Новелу "Момент" (1907) фахівці визнали справжньою перлиною творчості В. Винниченка. Як зазначається у більшості студій, у творі увага зосереджена на форсуванні стосунків між героями, які опиняються на межі життя і смерті, тобто у екстремальній ситуації. Несподіваність їх зустрічі, небезпечний шлях на "той бік" створює високе емоційне напруження.

Знайомство головних персонажів твору відбуваються у найромантичніше пору року: «Пахло ростом, народженням, щастям руху і життя, змістом сущого... Словом, кажу вам, було це навесні» [6, с. 1].

Герой новели, і він же оповідач, людина рішуча, найвірогідніше, революціонер, який намагається уникнути переслідувань за межами імперії, ніяк не міг передбачити, що його «компаньоном» стане чарівна молода панночка: «... і від несподіванки закам'янів: на розкиданій соломі, якраз проти дверей сиділа... – уявіть собі!.. – сиділа панна. Сама настояща, городська панна, в гарненьких черевиках, що визирали з-під сукні, з солом'яним бриликом на колінях, з здивовано направленими на мене очима. А очі, як у зляканої лані, променисті, чисті, великі. <...> Я мусив почувати себе ніяково» [6, с. 3].

Тривога та абсолютна невпевненість у тому, що авантюрна ідея із перетином кордону може увінчатися успіхом, відступають на другий план. Герой опиняється у зовсім іншому світі, його захоплює щирість і невимушена поведінка незнайомки: «Панна раптом озирнула себе й

засміялася. Ах, якби ви знали, який сміх у неї був» [6, с. 4].

Увесь час увага читача зосереджена на головних персонажах – Мусі і самому оповідачеві. Герой новели повністю підпадає під «владу» Мусі, вона стає ініціатором усього, що відбувається з моменту знайомства і до завершення їх небезпечної подорожі: «... будемо тепер вдвох нудитись. Правда? Тільки слухайте: що ви стоїте так, знімайте з мене солому» [6, с. 4]; «Спочинемо... – промовила панна» [6, с. 6]; «Ну, тепер ходім! – рішуче прошепотіла вона і, зустрівшись з моїми очима, ніби впилася в них поцілунком своїх очей, і ми рушили...» [6, с. 9]; «А тепер ми попрощаємося. Чуєте? Я піду в один бік, а ви – в другий. І ніколи ви не повинні шукати мене. Чуєте!» [6, с. 12].

Кожне слово, репліка сприяють глибокому розкриттю внутрішнього світу героїв і формуванню їх цілісного образу. Головна колізія твору психологічна, оскільки межа життя і смерті проходить через душі героїв: «Ми – двоє людей, загнаних другими людьми, – сидимо і маємо зараз через щось іти ще до якихось інших людей, що десь стоять у цьому лісі серед його кохання і ждуть нас з смертю в руках. <...> Ми можемо зараз умерти, не стане ні моралі, ні законів, не стане ні кузюк, ні ласки, ні тепла, але ми... не сміємо...» [6, с. 10]

Переживши разом межову ситуацію, герої новели збагатили себе не тільки почуттями, а й досвідом: Муса відчула "вихор життя", який зміта все сміття "не треба", "не можна ..." [6, с. 11]. Юнак же пізнав справжній страх смерті, а потім інший, незнаний до того досвід життя і щастя в образі, в пам'яті.

У екстремальній ситуації опиняються і герої новели І. Багрянного «Біля гори Мітрідат» (з майбутньої книги «Листи Бродяги») (1929) – романтик і шукач пригод Толь та оповідач: «Це ми – я і Толь. Толь – це ваш герой, я – просто свідок» [1, с. 89]. Подорожуючи кримськими просторами, друзі дістаються до міста Керч, де й відбуваються найголовніші події в житті героя новели. Толь – молодий, гарний юнак, «що не любив жодної дівчини, жодної жінки, і не розумів, що то значить – любити» [1, с. 89], вперше закохується. Звісно, у житті парубка траплялися любовні пригоди, але він ставився до кохання легковажно і стверджував, що його взагалі не існує: «Було багато пережито, але ніщо ані на його не змінило Толевих поглядів; ба, ні, вони навіть зміцніли; Толь залишався такою ж букою в романтиці, як і в політиці і був так твердо переконаний в абсурдності всяких «любовей» і мелодрам на цьому ґрунті...» [1, с. 92]. І ось одного червненого вечора сталося щось дивне: «...Толь несподівано заявився «додому» в зовсім надзвичайному настрої, <...> його можна порівняти хіба тільки з настроєм

п'яного» [1, с. 92]. Гуляючи передмістям Керчі, герой новели заходить до костюлу біля гори Мітрідат, він чує прекрасне виконання «Аве Марія» і закохується в образ виконавиці, точніше, – у її голос: «Ти знаєш! Цей образ, цей голос!.. Одрубай мені голову, але я певен, що власниця його – це безподібне, ще не описане ніким і ніколи втілення всього, що тільки є найліпшого в жінці» [1, с. 97]. Толь наполегливо шукає зустрічі з власницею чарівного голосу, він уже ви фантазував той момент, коли їх погляди зустрінуться. Хлопець свідомо наражає себе на смертельну небезпеку заради зустрічі зі своїм міражем – коханням усього життя: «Словом. Толь натворив ділов. Тепер за його словами – покривджені <...> бігають і шукають його по всій Керчі...» [1, с. 101]. Він перетинає свій «кордон» – перепливає Керченську протоку як певний рубікон у досягненні своєї мети.

На відміну від героїв новели «Момент», у І. Багрянного він і вона навіть не знайомі. Але це не охолоджує пристрасті героя. Він наполегливо намагається наблизити той момент щастя, який змалював у своїх фантазіях.

Але яким же величезним було його здивування, коли побачив її, ту, що була випечена його буйною уявою: «Третя вийшла <...>, кутаючись в коштовну шаль, вийшла жінчина, так, років... під сорок. <...> Ворочаючи бильмом і припадаючи на праву ногу, бабуся говорила щось ставному тенорові, здається, по-руському. <...> Пошкандибала... це була "вона"!!! так, це була вона – моя королева, моя богиня... радість моя! Аех!!!» [1, с. 115].

Розв'язка любовної пригоди Толя закінчилася не так романтично, як розпочиналася, і зовсім не так, як у героїв В. Винниченка – хвиля розпачу повністю поглинула його. Момент щастя умить став моментом розчарування, руйнуванням мрій і сподівань. І все ж оцей момент пристрасної закоханості залишиться у пам'яті героя назавжди.

Автори обох творів не дають коментарів та пояснень у вигляді ліричних відступів, надаючи можливість читачеві самостійно зрозуміти переживання героїв, напрямок їх думок, перейнятися атмосферою, у якій ті перебувають, перейшовши кордон, здолавши перешкоди, герої творів пережили: «... щастя крові, мозку, нервів, кісток». Читач мимоволі стає свідком народження й розвитку високого почуття, дізнається про кожен порух душі головного героя так, неначе і сам є свідком усіх цих подій.

Проблема моменту щастя привертала увагу як В. Винниченка, так і І. Багрянного, отож письменники намагалися знайти свою формулу щастя. Їхні герої прагнуть з'ясувати проблеми сенсу буття людини в екстремальній ситуації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Багрянний І. Біля гори Мітрідат / Іван Багрянний // УЖ. – № 7 (грудень). – 1929. – С. 88 – 115.

2. Багряний І. Листування (1946–1963): у 2 т. Т. 1. / Іван Багряний; упоряд. О. Коновал. – К.: Смолоскип, 2002. – 706 с.
3. Багряний І. Листування (1946–1963). У 2 т. Т. 2. / Іван Багряний; упоряд. О. Коновал. – К.: Смолоскип, 2002. – 683 с.
4. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко. – К., 1989. – С. 751
5. Винниченко В. Лист до добродія П. Шинкаренка в Гісені // Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1186. – Оп.1 – Спр.80. С.3.
6. Винниченко В. Момент (Електронний ресурс). Режим доступу: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/v/vinnichenko/1189-volodimir-vinnichenko-moment>
7. Костюк Г. У світі ідей і образів / Григорій Костюк. – Сучасність, 1983. – 293 с.
8. Нитченко Д. Листи письменників / Дмитро Нитченко // Березіль. – 1993. – № 7–8. – С. 19–83.
9. Панченко В. (Електронний ресурс). Режим доступу: <http://academia.in.ua/?q=node/2428>
10. Полярний І. Чорні силуети / Іван Полярний. – Охтирка, 1925. – С. 22.

11. Романтизм поза Україною Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1186. – Оп.2 – Арк. 2.
12. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Миколаївна Сиваченко. – К.: Альтернативи. – 2003. – 280 с.;
13. Шерех Ю. Українська еміграційна література 1945–1949 / Юрій Шерех // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1.
14. Шугай О. Іван Багряний або через терни Гетсиманського Саду / Олександр Шугай. – К.: Видавництво «Рада», 1996. – 479 с.
15. Шугай О. Своє завдання виконав / Олександр Шугай // Літературна Україна. – 2006. – 12 жовтня. – С. 1, 7.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Людмила Миколаївна – кандидат філологічних наук, викладач-методист ДВНЗ «Кіровоградський будівельний коледж».
Наукові інтереси: проблеми психології творчості, проза І. Багряного.

УДК 811.161.2.163.1

СТАРΟΣЛОВ'ЯНІЗМИ В ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «НА ТОЙ БІК»)

Тетяна НЕСТЕРЕНКО (Кіровоград)

Статтю присвячено розглядові старослов'янizmів у прозових творах В. Винниченка. На базі низки фонетичних, словотвірних, лексичних та семантичних ознак визначено старослов'янizmи, ужиті письменником у повісті «На той бік» у номінативній функції, та їхнє місце в системі сучасної української літературної мови. Особливу увагу приділено стилістичному потенціалу старослов'янizmів у творі. Стилiстичне навантаження старослов'янizmів у повісті «На той бік» полягає в поглибленні психологічної характеристики персонажів, індивідуалізації їхньої мови, у створенні урочисто-піднесеного чи, навпаки, іронічно-сатиричного звучання. Стилiстичного ефекту ідої іронії, сарказму В. Винниченко досягає за рахунок взаємодії в тексті урочисто-піднесеної старослов'янської лексики з розмовно-побутовою мовою.
Ключові слова: старослов'янська мова, фонетичні, словотвірні, лексичні, семантичні ознаки, стилістичний потенціал.

Старослов'янizmи становлять особливу групу запозичень в українській мові. Це слова, що увійшли в українську лексику зі старослов'янської мови разом із запровадженням християнства на Русі 988 року та з поширенням перекладної літератури церковного змісту. Лексика сучасної української літературної мови не рясніє старослов'янizmами, а стилістичні можливості цих одиниць різняться в слов'янських мовах, зокрема, у російській і українській. Причини цього вичерпно пояснює Л. А. Булаховський: «Не слід спускати з уваги при порівнянні української мови з російською і того, що до різниці в лексичній між ними спричинився також відомий великий вплив на російську літературну, а через це й на народну мову книжної старослов'янської (церковнослов'янської), тимчасом як сучасна українська літературна мова, а народна й поготів, майже зовсім лишилась поза таким впливом» [2, с. 152].

Старослов'янizmи широко використовували автори XVIII ст., бо їхні твори були написані староукраїнською літературною мовою, яка проте «перспектив подальшого розвитку не мала» [7, с. 144]. На час XIX ст., у добу, коли українська

мова стала інструментом реанімації національної свідомості, старослов'янizmи зберігають свої колишні функції, але разом з цим використовуються в мові для надання їй особливого божественного, переконливого звучання та красномовства. Вивченню лексичних старослов'янizmів в українській літературній мові XIX століття в семантичному і стилістичному аспектах присвячено дисертаційне дослідження С. І. Корнієнко [4]. Особливу увагу мовознавців привертають старослов'янizmи в поезії Т. Шевченка [6] та І. Франка [3; 5].

Револьюційні події початку XX ст. не тільки ламають державний лад і руйнують церкви, а й вихолощують усе те очевидне й праведне, що століттями нагромаджувалось у храмах людських душ. Старослов'янська лексика в цей час стає анахронізмом. Утім, не можна ігнорувати ту частину старослов'янizmів, що стали невід'ємною частиною української лексики, куди вони проникли через посередництво староукраїнської мови й де були органічно засвоєні завдяки невтомній праці українських майстрів слова на ниві розбудови літературної мови. Тим паче вимагають уваги стилістичні функції

старослов'янські, які в мові українських письменників виконують суто художнє завдання.

Помітною фігурою в літературному процесі першої половини ХХ ст. є прозаїк і драматург В. Винниченко. Акад. В. М. Русанівський зазначає: «Високий інтелектуалізм, поєднаний з абсолютним мовним реалізмом, – ось головна особливість мовного матеріалу цього автора» [7, с. 227]. В українському мовознавстві є дослідження, спрямовані на вивчення особливостей мови творів В. Винниченка, як-от: кандидатські дисертації Г. П. Лукаш «Ономастикон прозових творів В. Винниченка» (1997) та Л. О. Науменко «Мова ранніх творів Володимира Винниченка» (2003). Окремим аспектам його мовотворчості присвячені статті В. М. Русанівського, Н. П. Плющ, Н. Г. Сидяченко, Л. І. Шевченко, Л. П. Дідківської, О. В. Болюх та ін. Проте старослов'янськи у творах В. Винниченка досі не були предметом спеціального розгляду. Тож у статті ставимо за мету дослідити функціональний потенціал старослов'янських у творах В. Винниченка. Дослідження плануємо здійснювати на мовному матеріалі повісті В. Винниченка «На той бік» (1919–1923) [8], у якій простежуємо цілу галерею образів – від представників інтелігенції та вихоплених з різномасного натовпу репрезентантів нової «совецької» влади, до селян. В уста кожного героя Винниченко вкладає мову не вихолощену й штучну, а ту, якою народ говорить насправді. Окрім того, авторські міркування, репрезентовані вишуканим художнім словом, дають змогу «почути» мову самого автора, відчуті не лише митця, а й людину, яка намагається зрозуміти світ, у якому їй випало жити.

Старослов'янськи в українській мові диференціюються на дві групи: по-перше, стилістично нейтральні слова; по-друге, стилістично забарвлена церковнослов'янська лексика. Відокремлення першої групи спричинене тим, що «деякі старослов'янськи втратили церковнослов'янське забарвлення і стали стилістично нейтральними» [1, с. 247]. Позбавлені виразного стилістичного забарвлення, старослов'янськи в текстах В. Винниченка виконують номінативну функцію, слугуючи назвами осіб: *вчитель, юнак, раб*; частин тіла людини: *тіло, око, лице*; станів: *страх, боязнь, мука*; ознак: *вічний, улюблений, жагучий*; дій: *благословити, єднати, страждати, звеліти*.

Використані В. Винниченком старослов'янськи маркує низка ознак, серед яких фонетичні, словотвірні, семантичні. До фонетичних ознак належать:

1) неповноголосі сполуки **-ра-, -ла-, -ре-, -ле-**, яким відповідають східнослов'янські **-оро-, -оло-, -ере-, -еле-**: *ограда, влада, владний, сластість*. Наприклад, *Біля церкви, на якій розбризканим*

малиново-червоним золотом горіла баня, гомоніла невеличка купка людей. Власне, не біля самої церкви, а коло будиночку, що стояв поруч із оградою; Стояли вряд візники. Вони возили владу й тих, хто мав змогу їздити на візниках, не боячись за це стати „досітки“; І що дивного, що тепер є сластість власне в тому, щоб гепнути чоботом у те, до чого підходив раніше з побожним острахом? Деякі з цих слів не мають українських відповідників: Чи логіка самих слів, таких простих, ясних і правдивих, чи логіка очей і посмішки, ще простіших, ясніших і правдивіших, зробили своє враження, тільки навіть кирпатий трошки дурнувато роззявив рота й серйозно слухав Наяду; Я хочу, щоб ти сама прийшла до мене! Чуєш? Щоб ти сама благала мене, щоб я тебе підпустив до себе. Чуєш?

2) сполуки **ра-, ла-** на початку слова: *раб, рабство, ласий*. Наприклад, *А як же інакше? Покірно ждати, поки цей кацап звелить своїм рабам приволокти її туди, насміятися, зогидити...?; А рівночасно не без присмної пильності й ласого блиску в очах поглядав на таку чудну, таку прекрасну й таку надзвичайну тут, у цій «камурі» постать.*

3) звукосполука [жд] на місці українського [ж]: *вождь, страждати, нужда: Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння“; Вісім літ простраждав чоловік на каторжних роботах. На ногах отакі шрами од кандалів.*

4) Звукосполука [je], на місці якої в українській мові маємо рефлекс [jo]: *єдиний, єдність, єднати*. Наприклад, *А тепер через одного чоловічка одержали звістку, що мати панни Ольги дуже хвора, помирає й хоче перед смертю бачити єдину доню свою. І забув доктор, що все є неповторне, самоцінне, єдине й благословенне, що живе.*

Старослов'янськи можна виокремити також за словотвірними ознаками, серед яких специфічні суфікси, префікси, елементи складних слів. Серед них іменникові суфіксальні дериватори:

1) суфікси абстрактних іменників **-ість, -знь, -ств(о), -ин(я), -ощ(і)** тощо. Наприклад, у повісті «На той бік» натрапляємо на афікси **-ість**: *І знову крапнула в келех доктора нова, гірка крапля мудрости: ні, очевидно, не життя саме про себе цінне; -ощ(і): Для мудрого ж ідея й образ смерти є тільки тими тіннями, які роблять радощі життя рельєфно-опуклими; -ив(о): І, може, комусь не до пиття було б те течиво, що назбирав доктор Верховодуб, але йому воно було необхідне;*

2) суфікси збірних іменників **-ств(о): Жіноцтво**, з усіх сил намагаючись довести свою рівноправність у **рабстві** праці, виявляє до службових обов'язків надідеальну старанність; 3) усяким **начальством**, яке перепиняло шлях його

життя, він балакав з такою певністю у гідність, розум і величність влади, що **начальство** не сміло ламати йому цієї віри й не ставило ніяких перешкод на шляху його;

3) суфікси на позначення назв осіб **-тель, -тай**, зокрема, у повісті маємо одиниці з суфіксом **-тель**: – *Це от я й моя небога, ми – сільські вчителі.*

Старослов'янізми стали джерелом називання багатьох абстрактних понять, що виникли вже на ґрунті української мови, як-от: *тягар, потяг, увага, захоплення, якість, відчувати, перемога, заявляти, розпуста, спокуса*, тощо. Використовуючи мову як засіб інтелектуальної праці, В. Винниченко продовжує традицію своїх попередників (І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Тобілевича та ін.) і вводить у текст значну кількість іменників з абстрактним значенням, створених за старослов'янськими словотвірними моделями. У повісті «На той бік» натрапляємо на одиниці, які позначають абстрактну лексику почуттєвої сфери: *благання, мука, сум, страх, гнів, радість, прокляття, радощі*. Серед цих іменників відокремлюються похідні утворення з іменниковими суфіксами із абстрактним значенням: **-ість, -нн(я), -тг(я), -ощ(і), -енн(я), -анн(я)**: *гордість, каяття, бажання, ревності*. Наприклад, *А що таке божевілля? І чим воно гірше за тиху розсудливість?; Солдати наблизились надзвичайно помалу, неначе дражнячись із нетерпіння доктора; Порожній, забутий, мовчазний стояв малесенький ринок, на якому колись було стільки запального гвалту, пристрастей, хитроців, маленьких драм і веселоців*. Маємо також іменники, утворені за допомогою нульової суфіксації: *Доктор, чуючи свій голос здалеку, потупився і сказав: – Для чого ж ще глум і пониження?; Вигадайте вам такі муки, щоб в одну годину ви могли відчути все те, що давали нам віками!; Раптом панна Ольга швидко відступила з кутка й з огидою, страхом скрикнула: – Ох, що там?*

Висока частотність слів з абстрактним значенням, одним із джерел поповнення яких є старослов'янська мова, продиктована не суто прагненням письменника розбудувати лексику української літературної мови – нагромадження абстрактних іменників стає показником глибокого психологізму, притаманного повісті «На той бік». *«Одначе – дивна річ! – і з чимось уже новим, незрозумілим, явно-ненормальним, але любим. П'яність якась? Одчайдушність засудженого на смерть? Щось подібне бувало колись у дитинстві, коли, вимокши весь під страшенною зливою, ходиш собі потім із закладеними в мокрі кишені руками й брѳохаєш по калюжах, нічого вже більше не боячись. І легкість, і голість, і безпечність, і незалежність,»* – так описує В. Винниченко

новий стан доктора Верходуба, життєва філософія якого розбита вщент життєвими реаліями, а відчуття незалежності пов'язане з почуттям втрати страху й жалю.

Прикметники старослов'янського походження характеризуються наявністю суфіксів **-аш- (-ящ-), -уш- (-юш-), -м-**. Генетично вони пов'язані з пасивними дієприкметниками теперішнього часу, які українська мова в процесі свого розвитку втратила, та з активними дієприкметниками теперішнього часу, що в сучасній українській літературній мові вживаються дуже обмежено. У повісті «На той бік» неодноразово натрапляємо на прикметники із суфіксом **-м(ий)**: *знайомий, незримий*. Наприклад: *Іноді ради випадкової знайомої чоловік може наразити себе на більшій небезпеки, ніж ради найближчої; Він цілком спокійно, як своїм добрим знайомим, розповідав про це; Степові соловейки висіли на незримих ниточках, із срібним дзеленьчанням тріпотіли крильцями й, одірвавшись, з одчаю й розпуки затуливши лапками лице, падали на землю*. Досить частотними є одиниці типу *роботящий, кричущий, невидющий, всевидячий*. Наприклад, *А Татарка сердито щулила вуха й кусала Гніду, поважно, роботящу подругу; Панна Ольга стояла непорушно, невидющими, крижаними очима дивлячись кудись у просторінь; Доктор обережно взяв другу, покірну й холодну руку, почувачи від дотику до неї таке давнє кричущє щастя, що сам унутрішньо, як у сні, тьмяно й блаженно здивувався*.

Поряд зі словосполученнями, у яких дієприкметники теперішнього часу та похідні від них прикметники мають переважно атрибутивне значення, письменник припускається дієприкметникових зворотів попри тенденцію уникати їх як непотрібний спадок старослов'янщини, що через посередництво староукраїнської літературної мови проник в українську, але так і не став суголосний її природі. За влучним висловом В. М. Русанівського, «В. Винниченко ставився до активних дієприкметників теперішнього часу аж занадто толерантно» [7, с. 283]. Аналізована повість рясніє конструкціями з активними дієприкметниками, наприклад, *Розігнали в темних, затишних парках тіні зідхаючих предків; сполохали тужний шепіт вивітрених статуй над могилами батьків; З-під рушника благаюче дивились чудні, сині, теплі-теплі очі, а нижня соковита, повна губка посміхалася з такою невинною, певною, обіцяючою й хвилюючою жіночістю, що поет похмурився, сердито пригладив волосся й нахилився до книжки*.

Маркерами старослов'янців виступають також префікси **пре-, пред-воз-, со-**, зокрема в повісті натрапляємо на одиниці з префіксом **пре-**, що означають велику міру ознаки: *На стінах*

запорошеними чотирикутниками ясніли сліди портретів царів, генералів, **предводителів** дворянства, – колишніх владарів усякого земного блиску; І дивна легкість обгорталась солодким, ніколи незаним, прозорим, як осінні соняшні вечори, сумом і жалем. Жалем до всього «без різниці партій, клясів, анексії і контрибуцій», як давно-давно колись мило і **пресерйозно** вигукувала одна гарненька дамочка.

Варто звернути увагу на компоненти складних слів **благо-, бого-, добро-, мило-, все-**, що вказують на їхнє старослов'янське походження: *Якось воно занадто все просто діялось. Просто, спокійно, добродушно; Але й Бромберг, і цуценья з закислими очима – одні на світі, неповторні, цікаві, потрібні, необхідні, милі, – хай живуть благословенні!; Сонце теж розправило брови й добродушно, задоволене посміхнулось у жовто-сиву бороду; Візок трусів немилосерно й хилитався збоку набік, як човен на хвилях; Доктор міцніше притиснув теплу, довірливу, сильну, **всесильну** ручку й навіть про себе посміхнувся: цікаво, як то «сам» затанцює на задніх лапках.*

Старослов'янська мова увібрала в себе складну семантику і символіку, пов'язану з християнською релігією, а старослов'янізми розширили лексикон українців за рахунок слів, що належать до групи церковно-релігійної лексики. Серед цих одиниць: *милостивий, чудеса, церква, каятись, Бог, владика, благи* тощо та похідні від них. Використовуючи лексичне багатство української мови, В. Винниченко вводить у повість «На той бік» лексичні старослов'янізми, специфічні утворення старослов'янської мови, що виникли через потребу перекладу відповідних текстів з грецької мови, як-от: *мудрість, чистота, істина, животворний* тощо. Розширивши свої можливості на українському мовному ґрунті, ці лексеми стали невід'ємною частиною нашого лексичного фонду. Наприклад, *Колись-колись давно, місяців два-три тому, доктор Верховдуб обережно й дбайливо ніс через життя келех своєї мудрости, зібраної по краплі з гірких і солодких квітів бутя; Але і гупання, і сластність, і троціння, – все це ніколи більше не повториться, все це летить у вічність, і все має тужну солодкість минулого, і все є життя.*

Насичена повість В. Винниченка також лексичними старослов'янізмами, які виникли в період спільного розвитку слов'янських мов, але в старослов'янській набули специфічного церковно-релігійного значення: *віра, кін, Бог, Господь, гріх, церква, ікона, лямпадка, владика, милостивий, чудесний, каятись, благословити* тощо. Наприклад, *За млином лопотів, хлопотів і злісно сичав дощ, а в душі, а в крові доктора з червоною хусткою в руці гасав владика всіх Наяд – Життя; Наяду закутано у плед, і гайда знову за –*

божевільною, страшною, чудесною мрією; По кутках також лисіли плями від ікон і лямпадок, від портретів владарів небесного блиску; Ви не маєте права так поводитися з нами! Ви будете каятись; Будьте такі милостиві, жсальтеся!

Вартим особливої уваги є вживання старослов'янізмів зі стилістичною метою. Біблійні сюжети, образи, окремі вирази й слова В. Винниченко застосовує у своїй мистецькій лабораторії психоаналізу. Головний герой повісті, доктор Верховдуб, на початку твору змальований як «наш філософ» та спокусник повітових красунь, що несе келих своєї мудрості і ставиться до життя, як до гри, що «сама в собі вже має виграш чи програш, залежно від ступеня вияву своєї сили волі». Квінтесенція філософії доктора сконцентрована у висловленні, що імітує церковну проповідь з лексичними елементами та стильовою своєрідністю, притаманною цьому жанру: *«Живи не так, щоб досягти атараксії, нірвани, царства небесного, чи земного. Живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе смерть і ти побачиши, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння».* Пошук утраченої сили для доктора пов'язаний зі втечею від самотності, тому образ його супутниці, міфічної істоти Наяди, стає тією рятівною ниткою, за котру вхопився доктор у своєму прагненні до втечі. Показово, що автор, намагаючись глибше зрозуміти Людину, світ її пристрастей, суперечливий сенс буття, звертається до євангельського сюжету: *«Коли Бог розбив Люципера з його армією й вони попадали в море, частина повстанців-ангелів, щоб схватися від гніву Бога, поперевертались у людей, але не встигли виплисти з моря і так там навіки й зостались. Це – Наяди. Але вони часом пробиваються на землю і приймають образ жінки. І такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви, криваві, безкровні, всякі. Сила жіночості в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол. Через них стають і героями, і злочинцями, одні й ті самі люди».* До старослов'янської лексики вдається В. Винниченко й тоді, коли «зриває маски» зі змаргіналізованих містом доктора Верховдуба й панни Ольги Чорнявської. Виявляється, вони обидва вихідці з села: *«Очевидно... ми з вами так загубили образ Божий, що самі себе не впізнаємо».*

Більшість старослов'янізмів використовується як стилістичний засіб – «для надання мовленню урочистого, піднесеного забарвлення» [6, с. 77].

Найчастіше такий ефект спостерігаємо в повісті «На той бік» у моменти захоплення героя фізичною красою обоюдною ним жінки: *Задумливо й зворушливо похитувався чистий, строгий профіль під великою синьою хусткою, і в очах, замість учораїнього хворого, металічного блиску, залягла **вмиротворена, поважна скупченість, у якій було щось дитяче; І від того, що потупились, докторові захотілося принасти до тих маленьких черевичків, що виглядали з-під пледу, і з побожною, жагучою вдячністю обтерти з них порох устами;*** або в моменти щирою захоплення красою природи, яка виступає ще однією дійовою особою твору: ***Божественно, іменно: божественно гарно!***

Занурюючи читача в контекст революційної доби з притаманним їй хаосом, стрімкою зміною ролей, автор протиставляє стилістично піднесені лексеми старослов'янського походження одиницям, що набувають додаткової негативної конотації, і цим створює контрастність характеристики явищ тогочасної дійсності та персонажів повісті: *І Епікур із своєю атараксією, і Шопенгауер із своєю нірваною, і Кант із своїм імперативом, і всі оті мудрі, величні, богоподібні, – якими вони здавалися тепер малесенькими, смішними, жалюгідними й образливо-фальшивими отут серед громового ригання гармат, змерзло цокотіння зубами кулеметів, серед гупу чобіт, серед приставлених до грудей забризканих кров'ю револьверів, серед жахних очей, серед шукатурки, що валиться тобі на голову з проваленої стелі, серед шукатурки всього твого розваленого життя, що валиться на твою душу; **Найлютіший пролетарій,** коли зустрінеться з такою **Наядою** в образі буржуйки, **закине свою лють і стане смиренною овечкою.***

Стилістичного ефекту ірронії, сарказму В. Винниченка досягає за рахунок взаємодії в тексті урочисто-піднесеної старослов'янської лексики з розмовно-побутовою: *Ми ж раз-у-раз любимо гепнути своїх **повержених богів** чоботом. І що більша була **побожність,** що **недосяжнішими** здавалися усі **божественності,** то дужча, розперезаніша, лютіша мусить бути **сластність** гупання чоботом.* Іронічного та сатиричного звучання надає повісті «На той бік» уведення старослов'янських у стихію живого мовлення: *Ви сумніваєтесь, чи прийдете? Прийдете, **предостойна** пані, прийдете. Будьте спокійненькі; І все ж таки: скільки великого змісту може бути в одній голодній, зачучвереній*

*собаці для того, хто пам'ятає, що через годину може не стати ні цих собак, ні неба, ні **заповідів,** ні **ненависти,** ні майбутнього!*

Отже, значна частина старослов'янських у повісті В. Винниченка «На той бік» виконує нейтральну номінативну функцію. Вагому роль у творах письменника відіграла абстрактна лексика, створена за старослов'янськими моделями. Стилістичне навантаження старослов'янських у повісті «На той бік» полягає в поглибленні психологічної характеристики персонажів, індивідуалізації їхньої мови, у створенні урочисто-піднесеного чи, навпаки, іронічно-сатиричного звучання.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондар О. І. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоенія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія: [навч. посіб.] / О. І. Бондар, Ю. О. Карпенко, М. Л. Микитин-Дружинець. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 368 с.
2. Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах: наукове издание. Т.2. Українська мова / Л. А. Булаховський; Ред.: І. К. Білодід. – К.: Наукова думка, 1977. – 631 с.
3. Корнієнко С. І. Функції старослов'янських у біблійних творах І. Я. Франка (на матеріалі поем «Мойсей» та «Іван Вишенський») / С. І. Корнієнко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2006. – Вип. XI. – С. 123–130.
4. Корнієнко С. І. Лексичні старослов'янські в українській літературній мові XIX століття (семантичний і стилістичний аспекти): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Світлана Іванівна Корнієнко, Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 19 с.
5. Корнієнко С. І. Старослов'янські в поемі І. Франка «Смерть Каїна» (семантичний і стилістичний аспекти) / С. І. Корнієнко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – № 1. – 2010. – С. 210–215.
6. Мацько Л. І. «Злоначиняючих сплини...»: старослов'янські в поезії Т. Шевченка / Л. І. Мацько // Культура слова: зб. статей. – К., 1989. – Вип. 37. – С. 25–30.
7. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови: підручник / О. Д. Пономарів. – К.: Либідь, 1993. – 248 с.
8. Русанівський В. М. Історія української літературної мови: підручник / В. М. Русанівський. – К.: АртЕк, 2001. – 992 с.
9. Винниченко В. К. На той бік: повість [Електронний ресурс]: [Текст звірено з виданням: Володимир Винниченко. На той бік. Повість. Нью-Йорк, УВАН. Комісія для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка, 1972. (Редакція і вступна стаття Григорія Костюка. Мистецьке оформлення Я. Гніздовського)] / Володимир Винниченко // Електронна бібліотека української літератури. – Режим доступу: <http://sites.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Vynnychenko-Na-toi-bik.pdf>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Нестеренко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови КДПУ ім. В. Винниченка. *Наукові інтереси:* словотвір, морфологія, проблеми категорійної граматики української мови.

УДК 821.161.2.09 Винниченко

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ОПОВІДАННІ В. К. ВИННИЧЕНКА «ТЕМНА СИЛА»

Інна ПЕРЦОВА (Кіровоград)

У статті розглядаються особливості організації часопросторових зв'язків в оповіданні В. К. Винниченка «Темна сила» та їхнє значення для розуміння ідейного змісту твору.

У формуванні цілісного уявлення про творчість письменника важливим є вивчення створеного ним хронотопу, адже організація часопростору впливає на ідейно-художню специфіку тексту. На межі світу автора і реальності утворюється художній простір оповідання, що є виразом світовідчуття письменника. Хронотоп – це особливе поєднання та взаємозв'язок просторових і часових характеристик у літературному творі. Час ніби переходить у простір, поєднуючись, вони створюють своєрідний фундамент розвитку подальших подій.

Художній простір в оповіданні «Темна сила» не лише фон, на якому розгортається дія, він визначає поведінку та вчинки героїв. Отже, зовнішній простір впливає на внутрішній простір героїв, тобто на їх свідомість. Особливості організації часопростору у В. К. Винниченка пов'язані з кольором як емоційно-експресивним засобом художньої конкретизації. Особливо частотним є сірий, що відбиває внутрішній душевний стан героїв. Сислового акценту набуває така деталь хронотопу як вікно. У контексті твору вікно для героїв – це символ надії, можливість розширити зовнішній простір та зв'язатися з ним. Художній простір оповідання підпорядкований авторській ідеї відтворити реалістичний час і пояснити почуття, рефлексії героїв. Час і простір формують образ світу, представлений у творі.

Ключові слова: хронотоп, часопростір, художній простір, зовнішній простір, внутрішній простір, закритий простір, відкритий простір, художній час.

Проблема часу та простору постійно перебуває в центрі уваги літературознавців. Своєрідності організації хронотопу присвячені роботи О. Потебні, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Д. Лихачова, В. Шкловського, Ф. Федорова, Л. Шевченка, Н. Копистянської тощо. У своїх працях вони звертають увагу на те, що хронотоп відіграє значущу роль у побудові індивідуально-авторської картини світу і є композиційним стрижнем твору. Дослідження художнього простору і часу надає змогу побачити внутрішню єдність твору, зрозуміти його підтекст, особливості формування характерів героїв, виявити авторський кут бачення проблеми, адже художній простір твору є синтезом відбиття дійсності та світобачення митця. Зображення часу та простору пов'язане зі змістом твору, підпорядковане йому і разом з тим є своєрідною характеристикою індивідуального стилю письменника.

Велику роль в осмисленні ідейного змісту оповідання «Темна сила» відіграє організація хронотопу. Події охоплюють невеликий проміжок часу – декілька годин. Дія розгортається майже без зрушень у часі і просторі. Автор фіксує тільки фактичний матеріал, даючи право на коментар і емоційну оцінку читачу. Розповідь ведеться в теперішньому часі, що створює ефект присутності читача у творі. Часова категорія теперішнє, крім прямого, має ще й додатковий відтінок значення – страх: «страх, темнота, свинство», «треба людиною бути, а не худобою, яка батого боїться»; «треба вирвати з себе страх, бо це сором».

Дім неволі символізує закритий та ізольований простір, але він не виступає символом захисту від зовнішнього ворожого світу. Навпаки, це помешкання вороже людям, які в ньому перебувають. І змальоване воно за допомогою негативних барв.

У такому хронотопі твориться внутрішній часопростір людини. Особливо значущими в цьому сенсі стають пісні арештантів, які допомагають звернутися до минулого, усвідомити теперішнє: «Ах, ти, доле, моя доле, безталанна ти моя...», «...і минають без надії молодії дні мої...».

Колір в оповіданні – невід'ємна складова простору, адже це одна з форм художнього пізнання та ідейно-естетичного відображення дійсності. Він допомагає увиразнити ті чи ті просторові координати. Кожний колір створює навколо себе певне семантичне поле, певний склад думок письменника, оскільки, крім смислової та описової функції, кольори реалізують емоційну функцію, яка впливає на почуття людини і тим самим сприяє формуванню певного настрою. «Поняття про колір є багатоаспектним, оскільки воно містить у собі весь комплекс накопиченої мовною спільнотою інформації про використання кольору з метою пізнання життєвого простору як комунікативно значущого засобу» [4, с. 92].

Художній простір оповідання Винниченка небагатобарвний: на початку переважає сірий колір: «а він, сей дім неволі, ся двоперхова домовина, сіра і брудна, байдуже приймає тужливу ласку сонця і мовчить»; «стоять собі по кутках дві сірі постаті»; «се розмовляють вже не арештант і вартові, а люди, звичайні люди, яких єднає щось таке, чого немає ні в сьому тюремному подвір'ї, ні в сірих похмурих казармах...». Домінанта сірого кольору – буденність, невизначеність, одноманітність. У Винниченка епітет сірий стає ще синонімом бруду, безнадії, неволі. Пронизливість твору сірим кольором свідчить про пригніченість внутрішнього стану героїв твору. За його допомогою письменник створює пейзаж скорботного заціпеніння, колір ніби несе одкровення про ворожнечу навколишнього світу.

У цьому просторі присутнє сонце, але й воно «сумно дивиться». Сонце тьмяне, не здатне прорватися крізь хмари. Тут «затишно і пишно» ростуть і дерева, липа і бересток, проте їхня краса лише контрастніше підкреслює журбу ув'язнених за волею. Синє небо, вільні хмаринки, «що пливають собі кудись поза дім неволі», косі проміння сонця, іржаві грати, домінування сірого кольору – усе це створює просторову систему і з негативним значенням. В. Винниченко широко використовує прийом антропоморфізації художнього простору: «задумливо зупинилось сонце і сумно дивиться»; «а він, сей дім неволі, ся двоперхова домовина, сіра і брудна, байдуже

приймає тужливу ласку сонця і мовчить». Навколишній світ нагадує у творі рухливу істоту, причетну до життя ув'язнених. Вільна природа – це необхідний фон, на якому повніше відчувається безрадісне життя арештантів, адже «сине» небо протиставляється постійній задушливій сірості сьогодення.

Центральне місце в структурі замкненого часопростору займає простір вікна: «загратовані вікна»; «весь час боязко поглядають на вікно нижнього поверху»; «постаті в вікнах злегка ворухнуться, повертають на стів голови». Вікно для героїв твору – це символ надії, можливість розширити зовнішній простір та зв'язатися з ним: «вони ходять од вікна до вікна», «хутко простацька погроза вартового «по телеграфу» передається у всі вікна, і постаті помалу оживають»; «виходять декілька конвойних і, задривши голови до вікон, теж пильно слухають «важного политического»».

Емоційно забарвлена лексика: «плюнь», «кричи», «щирий сум», «запальний гнів», «боляче і солодко» використовується для акценту на змінах, що відбуваються із замкненим хронотопом твору. Вікно, з якого лунають пристрасні слова арештантів про волю і сенс життя, стає ланкою, що єднає на якийсь час закритий простір ув'язнених та відкритий простір конвойних: «Покриків не розговаривай», «довольнозевать» вже не чути, і видно, що се розмовляють вже не арештанти і вартові, а люди, звичайні люди, яких єднає щось таке, чого нема ні в сьому тюремному подвір'ї, ні в сірих похмурих казармах, люди, які, здається, ось-ось розпаляться, накинуться на сі трати, рознесуть їх одразу і гордо підуть туди, де їх люблять і ждуть»; «і знов ангел правди зліта в подвір'я неправди, і не стає ні арештантів, ні конвойних».

Отже, динаміка внутрішнього світу арештованих зумовлює і динаміку хронотопу. У цьому випадку важливе співвідношення та взаємопроникнення закритого та відкритого хронотопів. Відразу змінюється і кольорова характеристика художнього простору. Починає простежуватися вкраплення яскравих фарб: «А слова, нові і дужі, як удари молота, гарні і вразливі, якпроміння сонця, вилітають із вікон...»; «і кожне слово сих блідих, патлатих людей, як блискавка серед ночі, розриває темряву солдатського світогляду». Сонце тут уже не тьмяне, воно набуває сили і трактується як опозиція до безрадісного пейзажу в'язниці. Стан тривоги, самотності, безнадії, який був властивий хронотопу на початку твору, замінюється оптимістичним сприйняттям світу, радістю: «а все-таки гарно жити», «...гарно ...Сонечко... і воздух...». Образ вартового, що повинен вселяти страх, раптом набуває несподіваних рис: «молоденький солдатик з чистим, здоровим, як у

хлопчика, лицем і задертою дитячою губою, і схвилювано озирається на товаришів». І вартові, і арештанти відчули себе рівними людьми, земляками, братами: «Е, земляк! Плюнь, брате, на се!.. Багато є всяких приказаній, та не всі їх слухаються. Ось, наприклад, ясно, як день, що не можна, «не приказано» одним людям угнітати других...»; «Ех! І на таких людей присилують винтовки піднімати! – з гнівом стукнувши об землю прикладом, скрикує вартовий і обводить поглядом конвойних»; «саратовець усміхається, усміхаються й другі солдатики, причому конвойний з дитячою губою кожного разу, як Степан проходить коло танку, старається йому сказати щось приємне і як-небудь висловити своє співчуття».

Хронотоп різко змінюється з появою караульного офіцера: «І вмиль...все враз щезає». Епітети і порівняння негативного забарвлення створюють атмосферу страху, тривоги: «солдатики, що стояли на танку, вмент чогось витягуються, роблять напружені обличчя, і всі, як по команді, повертають голови в один бік»; «помалу ступаючи, як звірюка, що впевнена в своїй здобичі, сходить «каен». Огидний караульний офіцер, якого автор називає «каеном», постає не людиною, а втіленням злоби, люті, ненависті. Розгортаючись у художньому просторі, легенда про біблійного Каїна, який за традицією став уособленням братовбивства, набуває нового звучання, віддзеркалюючи хвороби світу. Караульний офіцер теж може взяти на душу подібний гріх: «прикажу – і розстріляють тебе, як собаку!».

Змінюється і психологічний хронотоп конвойних. Тваринний страх зводить нанівець пробуджені благородні почуття. Настрій солдат стає іншим: «конвойні завмирають; вартові не ворухнуться; ті, що співчували на танку, ні живі ні мертві. Нема ні гніву, ні суму, ні співчуття, нема нічого того, що тільки що світилось в їхніх зляканих тепер очах. Якась сила змела це, як пух»; «вартовий з випнутими щелепами боязко дивиться в спину офіцерові і з ненавистю погляда на вікна»; «і от вони, ті, що дивились на сього «важного» – такими добрими, ласковими очима, ті, що так зітхали, прислухаючись до його мови, тепер вони дикі, злі, люто хапають його за руки, за ноги, сопуть, шарпають і, покірливо поглядаючи на свого начальника, починають нести до танку».

Увага автора прикута до внутрішніх змін, які відбуваються з арештантами. Їхній емоційний настрій також змінюється з позиції домінування на позицію німого відчаю: «Вартові ходять рівною, твердою ходою, одноманітно постукуючи підборами й пильно поглядаючи угору, на сих блідих, патлатих людей, які наче прикипіли в німому одчаю-безсиллі до трат і навіть не

ворушаться, ніби вони витратили всі сили на сей одчай».

Психологічним маркером стає тиша, що породжує відчуття неспокою: «тихо»; «в вікнах тихо»; «настає глибока, гнітюча тиша»; «так гнітюче-тихо»; «стає тихо»; «розмова стихає». Тиша – один із метафоричних відповідників смерті.

У фіналі оповідання простежуються паралелі між моральним станом персонажів, їхнім настроєм, емоціями, які їх опановують, та навколишньою природою: «А на подвір'ї так хмуро, так гнітюче-тихо. Місяця не видно, він наче засоромився людської мерзоти і прикрився густою шмарою. Тихо. Липина й бересток, ніби й собі злякавшись страшною темною силою, не шелестять густим листям і, близько притулившись одне до одного, тільки вряди-годи щось боязко прошепотять і знову замруть».

Словосполучення «темна сила» – одне з ключових у творі. Воно вживається з різним семантичним наповненням: «темна сила» – це дім неволі, також «темна сила» – це той простір відчуження, який розділяє людей, що повинні бути братами – конвойних та ув'язнених, нарешті «темна сила» – це та сила, що володіє свідомістю солдат, які ще не зрозуміли: стріляти у своїх – то гріх, «темна сила» – це їхня жорстокість, лють та страх, відсутність людської гідності.

Отже, в оповіданні В. Винниченка «Темна сила» подано два контрастні часопростори –

хронотопу в'язнених та хронотоп конвойних. Антитеза двох світів є протиставленням гуманістичного й негуманістичного, добра і зла. Кожен із двох часопросторів означений своїм ідейним змістом. На невеликий проміжок часу два хронотопи перетинаються. З допомогою контрасту письменник виражає ідею людяності, формуючи певні гуманістичні заповіді: знайти в собі внутрішню силу, твердість духу, щоб не підняти руку на брата. Хронотоп твору поєднує особистий часопростір героїв із широким суспільним контекстом, висвітлюючи не тільки проблеми початку ХХ століття, а й внутрішній світ героїв, їхні почуття, емоції, суперечності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Винниченко В. К. Вибрані твори / В. К. Винниченко. – К. : Грамота, 2005. – 928 с.
3. Костенко О. Мала проза Володимира Винниченка : особливості психологічного мотивування [Електронний ресурс] / О. Костенко // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. – Вип. 18. – К., 2010. – С. 5–12. – Режим доступу: http://www.ilnan.gov.ua/Lit_obr/18-lit_obr.pdf
4. Пастушенко Т. В. Конотативні значення кольору в мовній інтерпретації / Т. В. Пастушенко // Вісник Київського державного лінгвістичного університету. – К, 1997. – С. 92–97.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Інна Василівна Перцова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: семасіологія, стилістика.

УДК 821.161.2.-93

ПЕЙЗАЖ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ХАРАКТЕРІВ ТА ДУШЕВНИХ СТАНІВ У ДИТЯЧИХ ОПОВІДАННЯХ В.ВИННИЧЕНКА

Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються "механізми" відтворення характерів та душевних станів засобами пейзажу в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка, що склали збірку "Намисто" (1924).

Пейзаж як мистецький засіб є вагомим чинником у творчості Володимира Винниченка. Він відіграє важливу емоційно-зображальну роль у розкритті внутрішнього світу героїв.

Пейзаж в дитячих оповіданнях значною мірою впливає на формування та різноманітні прояви характеру дітей. Описи природи глибоко реалістичні, органічно пов'язані з ходом подій та психологічним станом героїв. Завдяки пейзажним характеристикам думки й почуття героїв отримують яскравіший емоційний відтінок. Образ природи в художньому задумі письменника виникає постійно, явно чи приховано, але як щось невідступне, без чого не обходяться навіть віддалені від неї думка чи переживання. Крім того, значну роль в оповіданнях відіграють пейзажі, позначені суб'єктивним ставленням до них персонажа. Зміст таких контекстів скерований безпосередньо на розкриття почуттів, настроїв героїв, їх духовного світу.

Ключові слова: психологізм, пейзаж, художня деталь.

Пейзаж як мистецький засіб є вагомим чинником у творчості Володимира Винниченка. Він відіграє важливу емоційно-зображальну роль у розкритті внутрішнього світу героїв.

Пейзаж в оповіданнях письменника значною мірою впливає на формування та різноманітні прояви характеру дітей. Описи природи у творах Володимира Винниченка глибоко реалістичні, органічно пов'язані з ходом подій та психологічним станом героя. Завдяки пейзажним характеристикам думки й почуття героїв

отримують яскравіший емоційний відтінок, а ситуації набирають виразніших ліричних і драматичних рис, залежно від того, чи збігається характер зображення з настроями героїв або з подіями особистого та громадського життя. Поступово зображення природи починає передавати стан невідворотного порушеної рівноваги у системі "особа – довкілля", розуміння складності та драматизму життя. Починають виявлятися суворі й жорстокі риси природи. Сама вона, одухотворена чи байдужа, сповнена

співчуття чи ворожості, втручається в хід подій. Образ природи в художньому задумі письменника виникає постійно, явно чи приховано, але як щось невідступне, без чого не обходяться навіть віддалені від неї думка чи переживання. Крім того, значну роль в оповіданнях відіграють пейзажі, позначені суб'єктивним ставленням до них персонажа. Зміст таких контекстів скерований безпосередньо на розкриття почуттів, настроїв героїв, їх духовного світу, взаємодію описуваних подій чи явищ.

Отже, пейзаж у дитячих оповіданнях В.Винниченка виступає в ролі синхронізуючого емоційного супроводу стосовно переживань героїв. Настрої природи немовби "акомпанують" настроєвим метаморфозам дітей.

Вивчення художньої спадщини В.Винниченка сьогодні набуває реального наповнення. Критика початку століття пильно стежила за розвитком таланту "молодого письменника", в чому переконуємося читаючи статті І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Рудницького, П. Христюка.

В. Винниченко починав свій творчий шлях як митець, що дуже тонко вловив основні стильові (поетикальні) віяння епохи, література та мистецтво якої саме в цей час переживали кардинальне оновлення виражально-зображальних систем. Відтворенню найскладніших моментів людської психології, найбільш прихованих порухів душі В.Винниченко підпорядковував незвичайні порівняння, поетичні антитези, анафору, зорові та слухові образи й малюнки, ритмічну, мелодійну, емоційно насажену фразу, уривчастий діалог, пейзаж, витончену композицію, форму розповіді. Близькість художніх засобів письменника до прийомів живопису є однією з особливостей його творчої манери: насиченість кольоровими образами, пейзажними картинами.

Відтворення емоційного стану особистості через картини природи – шлях психологізації образу для В.Винниченка. Як стверджує С.Погорілий: "Пейзаж у В.Винниченка імпресіоністичний. Подається він на тлі персоніфікованої природи і позначений рисами характеристики. Це словесний малюнок з найтоншими переливами кольорів та емоцій – відразу відчувається малярський талант автора, його проймаючий ліризм та схвильованість героя" [3, с. 6].

Важливою складовою у творенні неповторного образу дитини є пейзаж. Пейзаж в оповіданнях письменника значною мірою впливає на формування та різноманітні прояви характеру дітей. Описи природи у його творах глибоко реалістичні, органічно пов'язані з ходом подій та психологічним станом героя. Природа постає в описах В.Винниченка, як жива. Особливо це характерно для дитячих оповідань.

Так, в оповіданні "Гей, хто в лісі обізвися..." картини пейзажу поєднуються з почуттями і настроями Зіня, викликають і пояснюють їх, відтіняють той складний психологічний процес, що непомітно відбувається в ньому: "Сонце гріє в голову й лице як у кухні піч, і треба жмуритись, щоб не било в очі, та щоб видно було" [1, с. 37]. Сонце – живить теплом маленького Зіня, ніби допомагає йому скоріше "задобрити" Корчуна: "Молодесенька весняна травичка така ніжна та чиста, що Зінь пригортається до неї лицем, як до мами, а вона дихає на нього свіжим духом землі та сонця." [1, с. 38]. У творах В.Винниченка важливе значення має образ сонця, яке не лише символізує чистоту, життя, а й виступає носієм життєвої енергії у важкі для дітей моменти. Дух землі і сонця наповнює теплом, живить Зіня так, як мамина любов.

В. Винниченко вдається до нюансування фарб, передачі гри кольорових контрастів. Вони відтіняють і доповнюють переживання і настрої Зіня. Концентрація епітетів "зелененька травичка", і "темна густо-зелена тіль провалля" передає тривогу, напруження і відчай, які сповнюють Зіня.

В. Винниченку властиве звернення до засобів контрасту, до незвичайних асоціацій, часто оксюморонних, особливо при змалюванні явищ природи ("свіжий дух" – "сивий холодок"). Пейзажі у нього логічно вводяться у композицію, стають її необхідним компонентом, невід'ємною частиною сюжету, пояснюють зміни в психіці героїв, їх переживання і думки. Але завжди природа подається у змінах, у русі, у розвитку. Звідси – логічний перехід: людина переносить свої почуття на природу, приписує їй людські відчуття, тобто відбувається персоніфікація явищ природи, олюднення їх, оживлення природи і речей.

Це одна з характерних рис таланту В.Винниченка, яка простежується і в інших дитячих оповіданнях. Зокрема, в оповіданні "Віють вітри, віють буйні...". Картини осіннього пейзажу ще більше підсилюють страх Гриня перед "тим": "А за вікном дріботить холодний-холодний дощ, у димарі пищить щось тоненько та жалібно, як муха в павутинні. Вітер чи "той"?" [1, с. 19]

Епітети "холодний-холодний" дощ ще більше передають гнітючу обстановку за вікном, а тим самим картина осіннього пейзажу підсилює душевний стан Гриня, "йому страшно, холодно, боязко". Навіть вітер жалібно співчуває йому: "В комині жалібно, як комар, пищить вітер, – тепер ясно, що це вітер. Нехай собі тепер лампадка кліпає, нехай чорніє дірка і вилазить із запічка домовик." [1, с. 22]

Вигодана казка про життя дівчинки-наймички викликає у маленького Гриня сльози, жаль. Автор змінює нюанс зображення: "У комині вітер загув на інший голос, густий і добрий, як у бджоли."

Лампадка, зачарована казкою, не кліпає, неначе широко розплющила своє одне око й дух затаїла." [1, с. 24]

Зміна шуму вітру, живописна картина горіння лампадки підсилюють зміни душевного стану Гриня і Саньки, допомагають глибше розкрити поведінку, їх характери.

У змінах "шуму вітру" постійно знаходять вияв душевні переживання, настрої персонажів, уже тим самим руйнуючи нейтральність пейзажу, наповнюючи його глибоким змістом. Змальовані картини пейзажу, "прикрашені" відповідними настроями героїв не тільки не гальмують дії, а, навпаки, додають їй більшої напруги і гостроти. Слуховий пейзаж, насичений звуками природи *"вітер гуде, вітер пищить"*. Звуки природи органічно "вписалися" в сюжет, доповнюючи і поглиблюючи зорові образи, контрастуючи з ними. "Шум вітру" надає особливої виразності, створює свій особливий настрій – сумний, жалібний, таємничий. Тут пейзаж малюється в динаміці, становлячи природну паралель до збурених почуттів маленького Гриня.

Головну увагу прозаїк звертає на почування, переживання героя. Так він дає змогу не тільки чіткіше уявити образ, а й самому стати учасником хвилюючого процесу становлення та розкриття характеру маленького Гриня.

Природа зі всією її красою та примхливістю становить невід'ємну і надзвичайно важливу складову частину літературного твору. У загальному розвитку оповіді пейзажеві надається багатофункціональна роль – окреслити час та місце подій, створити певний настрій, допомогти виявитися деяким чуттєвим рисам в душевному житті героїв і в оточуючій їх дійсності. Зрештою, у пейзажі і через пейзаж художник втілює виразні чинники психологічної характеристики особистості. Локальний пейзаж і розширення перспективи органічно пов'язані з ходом подій та психологічним станом героя. Доцільним видається погляд на пейзаж як на елемент художньої структури, важливий у створенні сюжету. Його не слід вважати лише "акомпанентом" стану героя, він бере участь у формуванні художнього цілого.

Завдяки пейзажним характеристикам думки й почуття героїв отримують яскравіший емоційний відтінок, а ситуації набирають виразніших ліричних і драматичних рис, залежно від того, чи збігається характер зображення з настроями героїв або з подіями особистого та громадського життя.

Пейзаж визначає загальний розвиток сюжету і формування образної системи. Окремі пейзажі органічно входять в текст і допомагають розкрити настрої дійових осіб. Ось як письменник зображує природу в оповіданні "За Сибіром сонце сходить...": *"Михась та Гаврик щодня ходили до Болгарської церкви, вилазили на дзвіницю й дивилися в синю далеку-далекую далечінь за*

різницями. Правда, Болгарська церква стояла внизу коло річки, та проте з дзвіниці було добре видно різниці, а за ними оту таємну смугу степу. А там... От там було те, що треба!"[1, с. 254]

Проти одного Михась не міг тільки устояти – *"дуже вже підходяща пора настала: сонце чимраз то тепліше, то ясніше, то веселіше. Хмарини – пухкі, теплі, жовті. А як стоїш на дзвіниці та дивився в оту синю далечінь, так аж сльози на очі накочуються, і така ж туга, і така ж солодка туга бере, що все відразу кинув би й потяг отуди, до тої сивої, таємної далечіні"* [1, с. 254].

Пейзаж малюється в динаміці і вдало персоналізується, становлячи природну паралель до збуджених почуттів Михася.

Взаємозв'язок пейзажу та портрета особливо тісний на рівні психоаналізу, адже сюжет розгортається на паралелі: тиха, спокійна весняна природа і *"поволеньки спокійний Михась"*. Такий смисловий акцент лише посилює драматизм почуттів, напругу конфліктів, які згодом *"руйнують уповільнений прихід весни"*. Головним об'єктом Винниченкового зображення в цьому оповіданні постає внутрішнє, духовне життя героїв.

Після врівноваженого опису краєвиду, письменник переносить з деталей природи на риси портрета й поведінки персонажів: *"Вітер дув із поля. Хмари сунули та сунули за вітром, та все кудись у степ, усе в степ. Наступала ніч. Вітер став рвучкий, холодніший"* [1, с. 275].

Паралельно письменник зображує і стан своїх героїв: *"Ноги важкі, задубілі, чужі. Йшли між собою не балакали... Тупо почимчикували до хати. Очі безживні, застигли, як у мертвих риб, руки спучені, як в утоплених."* [1, с. 285]

Виразної характеристики героїв письменник досягає вдалим використанням художньої деталі (переважно портретної, пейзажної і психологічної). У В.Винниченка, як і в інших новелістів нової школи, художня деталь навіть неповторювана, тобто одинична, виступає у ширшій і, можна сказати, валентнішій смисловій зв'язки з іншими мікрообразами і образами твору, ніж це було у прозаїків XIX ст.

У творах В.Винниченка все – живе, чуттєве й емоційне: люди, предмети, природа: *"Сьогодні вітер – пан над небом, степом, над усім містом. Небом жене кучугури жовто-білих хмар, перевертає ними, як перинами, сіє хмаряним борошином по небесній блакиті. Люди на вулицях низенько схилиють голови перед паном вітром, а пан шипить, свистить, гагає."* (оповідання "Ой, випила, вихилила") [1, с. 62].

Майже кожне оповідання В.Винниченка має свою стильову атмосферу. Для її створення використовується багаторазове повторення побутових, портретних чи пейзажних деталей, що допомагають пояснити внутрішній світ. У шум

вітру занурений весь світ, в якому живуть наші герої. Проте "пан вітер", то "пан", але не над усіма. Гришка, Муся, Котик та Юшка анітрішки не бояться його. Домінуючу тональність винничківського твору, стильове і смислове забарвлення визначає вже перша фраза: "Сьогодні вітер – пан".

"Вітер-пан" в даному випадку – не тільки деталь пейзажу. Цей образ, взятий у контексті, бере участь у створенні символічного плану оповідання і трактується широко й узагальнено. У вітер занурені не тільки небо, степ, місто, люди, а й душі героїв, які анітрішки не бояться його і сприймають навколишній світ весело – полегуючи, посвистуючи, покурюючи, налаштуваючи себе на "гру в пувички".

Природа у автора жива, одухотворена, динамічна. Вона не знає спокою, може бути світлою, залитою сонцем, місячним сяйвом, а може бути сумною, як дощ, хмара, вітер. Оповідання В.Винниченка з точки зору форми – значний крок вперед у розвитку жанру, їм властиве почуття міри і художній смак, точність літературного стилю і поетичність фрази, філігранна техніка. [2, с. 98] Стрижнем оповідання часто є психологічна колізія.

Критика одноставно відзначила збільшення ваги внутрішньопсихологічних конфліктів, зумовлених глибоким проникненням у внутрішній світ людини, увагою до кожної психологічної мотивації й поведінки, поглибленням особистісного начала в оповідання В.Винниченка.

Всі засоби психологізації – пейзаж, портрет, поведінка героїв – в кінцевому підсумку "працюють" на створення цілісної картини внутрішнього світу оповідача.

Отже аналізуючи багатокomпонентну роль пейзажу в дитячих оповіданнях В.Винниченка, можна зробити такі висновки:

- пейзажі у В.Винниченка логічно вводяться у композицію, стають її необхідним компонентом, невід'ємною частиною сюжету, пояснюють зміни в психіці героїв, їх переживання і думки

- природа завжди подається у змінах, у русі, у розвитку, у відношенні до людини – людина і природа тісно пов'язані, переживання переплітаються з враженнями від спостережень картин природи;

- пейзаж у В.Винниченка, як правило, являє собою обмежений, замкнений художній простір, в якому розвивається сюжетна дія. Ідейно-естетичні функції цього простору багатозначні. Він є реалістичним зображенням місця дії, вираженням психічного стану героя, вводить в атмосферу оповіді, є узагальненим образом, що несе додаткове символічне навантаження. При цьому письменник з допомогою наскрізної деталі, найчастіше якоїсь однієї кольорової гами, надає просторовому образу ту чи іншу емоційну тональність, що відповідає художнім завданням даного твору;

- картини природи, описи – то не лише тло, на якому змальовані події та герої. Вони допомагають відчутти внутрішній стан персонажів, їхній настрій, переживання;

- характерною ознакою описів природи у прозі В.Винниченка є їх виразна динамічність. Довкілля показане письменником не як застигла, незмінна система, а як живий організм з усіма властивими для нього суперечностями і внутрішніми перетвореннями, що гармонійно співвідносяться з існуванням героїв твору.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Винниченко В. Намисто. – К., 1989. Далі, посилаючись на це видання, вказуватимемо лише сторінку в тексті.
2. Гнідан О.; Дем'янівська Л. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість. – К.; 1996. – С. 244
3. Погорілий С.; "Деякі особливості поезики В.Винниченка", Дивослово. – 1995. №9. – С. 6

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Присяжнюк Світлана Степанівна – кандидат філологічних наук, заступник директора з виховної роботи та гуманітарних питань Кіровоградського медичного коледжу ім. Є.І. Мухіна.

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

УДК 821.161.2-32.09

ХРОНОТОПІЧНИЙ АНАЛІЗ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ОПОВІДАННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК»

Олександр РАТУШНЯК (Кіровоград)

У статті обґрунтовано теоретичні засади структурно-семантичного аналізу, з'ясовано поняття «хронотоп» як одного з елементів структури літературного твору. Встановлено, що хронотоп метафорично виражає взаємодію морально-етичних і філософських категорій, внаслідок чого в тексті постають зовсім не просторово-часові відношення. Через модель хронотопу з'ясовується головний конфлікт твору, простежується його виникнення та розгортання. Конфлікт структурує бінарно-семантичну опозицію: відкритий – замкнутий, верх – низ, небо – земля, вулиця – кімната. Співвідношення цих просторово-часових конструктивів корелюють категорію «свій – чужий».

Здійснено аналіз протистояння на рівні хронотопу «вулиця – будинок», який завершується на користь останнього. У статті доводиться, що перемога життєвих принципів, якими марковано хронотоп будинку стає потужним фактором впливу на зовнішню позицію читача. На основі того, з чим

залишається читач після прочитання, і формулюється головна ідея твору. На думку дослідника, вона є результатом інтерпретації авторської позиції на основі зовнішньої позиції читача.

Ключові слова: структурно-семантичний аналіз, інтерпретація, бінарно-семантична опозиція, хронотоп, авторська позиція.

Поняття «хронотоп» у літературознавчий обіг увів Михайло Бахтін. Він обґрунтував специфічний спосіб освоєння категорій простору і часу в художньому творі: «У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. <...> Хронотоп у творі завжди включає в себе ціннісний момент» [1, с.9–10]. Завдяки просторово-часовій моделі художнього світу в тексті постають зовсім не часові та просторові відношення, адже художній простір і час не тотожні фізичному. У тексті постає образ простору і часу – хронотоп, що метафорично виражає взаємодію морально-етичних і філософських категорій добра – зла, правди – кривди, щирості – підступності тощо. Кожен літературний твір моделює абсолютно нову естетичну реальність на основі хронотопу, яка лише частково може бути впізнаною, схожою на емпіричну. Та незалежно від того художній світ твору конструюється єдиними і універсальними параметрами реальності – тривимірного часу (минуле – теперішнє – майбутнє) і тривимірного простору. Через модель хронотопу зреалізовується головний конфлікт твору. Його виникнення та розгортання можна простежити у тексті через наявність бінарно-семантичних опозицій у часі (минуле – теперішнє, теперішнє – майбутнє, минуле – майбутнє) та просторі (верх – низ, небо – земля, материк – острів, місто – село, вулиця – кімната, відкритий – замкнутий простір та ін.). Співвідношення цих просторово-часових конструктів корелюють категорію «свій – чужий». Для хронотопічного аналізу характерне протиставлення «чужого» світу «своєму». «Свій» світ для головних героїв той, у якому вони реалізуються, де їм комфортно перебувати, сприятливий для їхнього зростання, внутрішньої еволюції. «Чужий» – той, що стримує розвиток, призводить до згорання, згасання особистісних якостей, часом спричиняє смерть героя. Якщо герой твору гине, то це завжди відбувається в «чужому» світі. Він не може загинути у «своєму» хронотопі. Протиріччя між цими двома світами становить головну пружину розвитку конфлікту, визначає проблему твору. Його вирішенням на користь тієї чи іншої сторони автор формулює головну ідею твору.

Хронотоп – один із рівнів системної організації тексту, тому хронотопічний аналіз є ланкою більш складного структурно-семантичного аналізу. Виявлення взаємозв'язків між

компонентами, усвідомлення смислових зчеплень між ними стає ключем до розуміння головної ідеї твору. Спробуємо з'ясувати структуру часово-просторової моделі оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та її роль у розкритті головного конфлікту.

Дослідники вважають, що Винниченкова мала проза має екзистенційний характер, і використовує жанрові можливості класичної новели: нечувана подія, зіткнення протилежних героїв, несподівана розв'язка. Сюжет, як правило, заснований на важливому унікальному епізоді з життя головного героя. Утім за жанром «Федько-халамидник» визначається як соціально-психологічне оповідання, центральним епізодом якого є випадок на річці.

Експозиція представляє час і місце події, експонує обставини, у яких діятимуть персонажі, дає необхідні пояснення щодо них. Експозицією оповідання є всі події, що відбуваються до епізоду на річці. Про них автор розповідає оглядово, навіть побіжно, для введення читача в курс справи. Хронотоп цієї розповіді вибірковий, наведені випадки розпочинаються словами «наприклад, таке...», «скажемо, так», «або пускають хлопці змія», «буває, візьме й зробить несподіване», «частіш кінчається тим, що...». Дієслова недоконаного виду (не «скінчилося тим, що...», а «частіш кінчається тим, що...») свідчать про те, що такі трапунки відбувалися постійно і розповідач, виокремлюючи деякі з них, подає їх як тло, передісторію, а не зупиняється детально на якомусь одному випадку.

Ці історії як завершені мікроновели, в яких накреслюються контури головного конфлікту, з'ясовуються морально-етичні принципи героїв. Їх оприятення стає зав'язкою твору: «Федько брехати не любить. Не любить також Федько й товаришів видавати» [1, с. 360]. І на цій же сторінці абзацом нижче вступає в дію Толя зі своєю «невинністю» (про неї нижче). Уведення героя, що стане антиподом до образу Федька, – це зав'язка. Хронотопічний аналіз націлений на виявлення у цих історіях просторово-часових координат, бачення подій з різних планів. При уважному читанні помітно, що відкритому простору вулиці у творі протиставляється замкнутий простір будинку. Розглянемо кожен з них більш детально.

Хронотоп вулиці – це відкритий простір, не стиснений ніякими рамками, він не передбачає соціальної ієрархії. Тут панує світ «чистих» взаємин, заснованих на особистісних моральних якостях героїв. На початку твору є епізод, в якому Федько руйнує хатки і тини, набудовувані дітьми з піску. Він і сам спочатку бере участь у цьому

будівництві, «але раптом встане, подивиться-подивиться – і візьме та й повалить усе чисто – і своє, і чуже» [1, с. 357]. Підтекст цього епізоду прочитується так: паркани й хатки з піску – це обмеження відкритого простору, суспільні умовності, соціальна нерівність. Федько є носієм «чистих» цінностей вулиці, яка не визнає будь-яких обмежень чи умовностей. Він є не просто носієм, а й уособленням відкритого світу вулиці. Для образу Федька характерна відірваність від суспільних відносин, порив до справжніх ширих взаємин, без фальші, без лукавства.

Федько – дитя стихії. Про його спорідненість зі стихією говорить багато образних характеристик – «там шибку з рогатки вибив, ... там перекинув діжку з дощовою водою», «спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці», «наче біс який сидів у хлопцеві», «Федькові неодмінно щоб що-небудь перевернути догори ногами» та ін. Автор, даючи характеристику герою, не вдається до портретних описів Федька, а передає його дії та вчинки за допомогою динамічного опису. Одним з найбільш переконливих прийомів, яким автор підкреслює стихійне начало в образі Федька, є таке порівняння: «Надворі буря, дощ ллється з неба такими патьоками, наче там тисячі Федьків перекинули тисячу діжок з водою» [1, с. 361]. Цим автор ще раз відверто натякає на його обраність, приналежність до світу небесної стихії, щоб у кінці твору «переселити» його на небо назавжди. Але перед цим він проводить його через випробування – зіткнення з «низьким» світом.

У символічному епізоді зі змієм також розкрито ширю Федькову натуру. Він ніколи не підкрадався тихенько, завжди здалеку повідомляв про свій прихід і намір відібрати повітряного змія. Образ Федька притаманна характерна риса – перебування НАД соціумом, що просторово виражено у його прагненні до висоти: «Він усе любить або по кришах лазити, або на воротах сидіти» [1, с. 357]. Засідати на високих воротах чи лазити по дахах, керувати летом повітряного змія – усе це є Федьковою стихією, ознакою високості. Його коротке бурхливе життя було як політ повітряного змія – він увесь час прагнув вирватися зі щільних лабет соціуму, земних умовностей, але вони його міцно тримали і шарпали донизу, як того змія за нитку. Зрештою нитку його життя таки обірвали, а політ завершився падінням і, в той же час, вознесенням у високость небесної стихії.

Вертикаль «високе – низьке» стає мірилом конфлікту, передає зіткнення непросторових морально-етичних категорій: з одного боку, це світ ширих, безпосередніх, природних виявів людських взаємин і прагнень, уособленням яких є Федько. З іншого – цинічний світ заздрості, брехні, лукавства та соціальної нерівності, носієм яких є Толя.

Хронотоп дому в новелі має своє емоційно-ціннісне забарвлення, що протиставлене хронотопу вулиці. Перебування Федька у стінах закритого простору вже саме по собі є аномально-неприродним станом для нього і сприймається як покарання. Простір будинку чужий для Федька. У тексті не описано жодного позитивного епізоду, який би Федько пережив у ньому – його там або сварить мати і карає батько ременем, або він хворіє. Смерть також застає його серед домашніх стін. Чи міг би Федько померти не вдома, а загинути на річці, потонути під кригою? З погляду життєвої логіки – так, бо він був відчайдух і шибайголова, але з погляду художньої реальності – це видається неможливим. Адже структурна модель тексту не дозволяє цього зробити. Тоді б це потягнуло за собою зміну ціннісної валентності двох полярних свтів: «вулиця –дім». Відкритий простір річки, стихії набув би ознак ворожого «чужого» світу, адже загибель там героя негативно маркує даний простір, а хронотоп дому перейшов би в категорію «свій». А це було б зовсім інше художнє рішення, яке б виконувало інші художні задачі й досягало б інших ідейних цілей.

Проте автор наділяє маркером «чужого» простору саме хронотоп дому. Домінантною для негативного емоційного маркування простору будинку стає так зване «квартирне питання» – пряма фінансова залежність від Толиних батьків, бо саме в них Федькові батьки винаймають житло. Просторова близькість хазяйського дому, в якому панує сімейна ідилія, з будинком, де квартирують батьки Федька, доповнює і без того їхній злидений, соціально неусталений, незатишний хронотоп, відтіняє його: «Батько мовчить і хмуро дивиться в вікно. Надворі вечір. З вікон хазяйського дому ледве чути вибиваються звуки ніжної музики. Тепло й затишно там. Батько Толин десь походжає собі по просторій хаті, задумливо слухаючи музику. Тут же, мабуть, Толя – чистенький, ніжний, з щічками, як проскура. Мати грає. Ні сварок у них, ні бруду, ні клопоту. Пожилці їм знесуть плату за квартири, мужики за землю грошей привезуть. Їх ніхто не вижене з квартири, хоч би як Толя обидив Федька» [1, с. 361]. У цьому епізоді автор свідомо об'єднує точку зору розповідача з позицією батька. Ми бачимо, як проходить вечір у сім'ї Толі на контрасті із соціально неусталеним життям Федькових батьків. Автору не важливо, наскільки безхмарним є життя Толиних батьків. У них, напевно, як і в усіх, є свої проблеми та негаразди. Йому йдеться про те, щоб відітнути на тлі їхнього соціального благополуччя нестатки і злидні, що отруюють життя незаможної сім'ї. Художній прийом об'єднання з точкою зору батька вносить соціальну шкалу оцінювання зображених подій, яка не властива Федькові. Матір також є носієм цієї шкали цінностей: «То дитина благородна,

ніжна, а ти мужиченя, ... мурло ти репане» [1, с. 361].

Негативний маркер простору будинку суперечить традиційному: «Мій дім – моя фортеця». З життя батьків Федька «у кадр» потрапляють лише проблемні, кризові моменти. Свого сина вони люблять і по-своєму жаліють, але в їхній матриці він є призвідником «квартирних проблем», які породжені соціальною залежністю від Толиних батьків. Вустами матері багаторазово повторюється фраза: «...через тебе нас з квартири виженуть».

Цей простір не стає для Федька «своїм» ще й тому, що він не приймає «дорослої» соціальної шкали цінностей. Для нього всі люди рівні, до всіх він ставиться однаково, і до Толі також, про що свідчить його привітання: «Здоров, Только!». Таке звертання відкидає соціальні умовності, ставить знак рівності між Толею і вуличними хлопчачками.

Як бачимо, у Федька вдома не було власного простору, він там почувався у «чужому» світі. Водночас для Толі простір будинку є «своїм». Не в останню чергу це відбувається тому, що Толя приймає «дорослу» соціальну шкалу цінностей. Він розуміє, що володіння будинком дає владу («Пожильці їм знесуть плату за квартири»), і це визначає його ставлення до людей. Толя, наприклад, ображається, коли його батька хлопці називають «тато»: «Зовсім не «тато», а «папа». А потім, що ж тут такого, що у його папи більший живіт, ніж у їхніх *там*? Бо його папа багатий, от і все» [1, с. 364]. Тут соціальна ієрархія («папа багатий») доповнюється національним змістом. Протиставлення «папа – тато» розкриває не лише соціальну приналежність, а й національну. Традиційне українське звертання «тато» із внутрішньої позиції Толі відкидається як меншшвартісне, мужиче. Натомість є прийнятним запозичене «папа» як своє, що вказує на спробу Толиної сім'ї дистанціюватися від нижчого середовища і дрейфувати до вищого, соціально благополучного. Тут у згорнутому вигляді прочитується «миномазайлівський» конфлікт. Але автор його не розвиває, а зосереджується на іншому.

Вихід Толі із дому в «чужий» світ вулиці щоразу пов'язаний зі стресом: «Він завжди виходив надвір трохи боязко, жмурился від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима» [1, с. 360]. Перебування на вулиці завжди завершувалося для Толі плачевно, і він щоразу доводив свою «невинність», говорячи, «що Федько призвів на це».

Автор наділяє його татовим «соціальним» поглядом на світ. Для нього характерне зверхне ставлення до вуличних хлопчачків і почуття своєї «вищості» на соціальній драбині: «Він терпіти не міг, як йому цей Федько говорив "Толька". Наче він йому товариш» [1, с. 363]. А оскільки Федько

був неперевершеним ватажком цього гурту, то це викликало заздрість і бажання понизити його: «Толі страшенно хотілось подивитись, як Федько буде стрибати з крижини на крижину. Він пострибає і, розуміється, злякається й почне плакати; його знімуть з криги, а всі потім будуть з його сміятися. Хай не задається» [1, с. 366].

Кульмінацією твору стає «очна ставка» Федька і Толі після епізоду на річці. До того часу зіткнення їхніх життєвих принципів відбувалося «заочно»: Толя щоразу вибігував, Федькові ж діставалося за правду. В кульмінаційному епізоді ці дві позиції оголюються, як електричні дроти, між якими проходить психологічна дуга короткого замикання. Саме дорога від річки до дому стає коридором у смерть для Федька. Ні крижана вода, до якої він був привичний, ні річка, ні вулиця не могли б «убити» Федька – там він у «своєму» світі, тож дав би собі раду і вижив: «– Нічого, не перший раз, я цієї зими три рази на льоду провалювався. Треба тільки бігати» [1, с. 372]. Але йому не дали побігати. Дорогою додому Федько зазнає психологічних травм не сумісних з життям. Увесь простір від річки до дому був заповнений жалібним дзвчанням Толі про свою невинність. На сторінку тексту, де описано цей шлях фраза «я не винен» подана у його прямій мові аж п'ять разів, і ще описово сказано, що Толя «весь час спотикався, щось кричав і голосно плакав». Що саме він усю дорогу кричав, читачеві вже зрозуміло. В епізоді «очної ставки» виправдання змінюється відвертим наклепом: «Я не хотів іти, а вони потягнули мене на річку. А потім Федько узяв і пхнув мене на кригу... Спитайте всіх... Я не винен... Федько аж труситися перестав і подивився на Толю» [1, с. 372]. Через зміну фізичного стану – «аж труситися перестав» – передається стан внутрішнього психічного зламу. Цей епізод розгортається за законами психічної драми у стилі Достоєвського. Наступним ударом стає фраза матері: «Чом тебе чортяка не вхопила там у воді». Хоч протягом всього тексту з її вуст нічого, крім лайки, не чулося, але відвертого побажання загибелі своєму синові вона до цього ще не виголошувала. І фізичну розправу раніше завжди чинив батько, але так, що «мати була зовсім невдоволена», а тут «вона зо всієї сили вдарила Федька по голові», що він аж присів на одне коліно і закрив голову руками.

Та найгірше було попереду – Федькові довелося обирати між двома своїми головними принципами – або ніколи не видавати товаришів, або ніколи не брехати. Будь яка відповідь несла за собою порушення морального кодексу честі. У пізнішій творчості В. Винниченко розвине постулат «чесності з самим собою». Тут він представлений у зародковому стані – Федько змушений збрехати і пережити внутрішнє моральне падіння.

Але й на цьому автор не зупиняється – він завдає Федькові першого соціального приниження: «– Паршивець же ти! – крикнув Толин батько і сильно хляснув Федька по лиці!» [1, с. 373]. До цього його били лише батьки з метою виховання. Але в цьому випадку йдеться навіть не про фізичне покарання. Ляпас – це приниження психологічне. Особливо, коли герой позбавлений права дати відсіч. І на довершення знову «квартирне питання», але цього разу вже з вуст Толиного тата: «очистіть мені квартиру».

Ми бачимо, що соціальний конфлікт у творі поглиблено психологічним. Федькові моральні засади – «не любить брехати і видавати товаришів» – зазнають краху. Його намагаються втиснути в соціальні рамки, нав'язати обмеження і принизити. Автор не бажає бачити свого героя знищеним морально, і тому «вбиває» його фізично. Зіткнення двох просторів, двох світоглядів, двох протилежних систем цінностей завершується *розв'язкою* – смертю Федька.

Позиція автора під час розповіді динамічна. Він то займає відсторонену позицію спостерігача, то приймає внутрішню точку зору котрогось із персонажів. Така динаміка спонукає читача до активного вироблення своєї власної позиції щодо зображених подій. Автор навмисне провокує розбіжність позицій автора і читача. Розповідь про Федькові пригоди викладена такою мовою і в такій манері, що на рівні фразеології автор ніби засуджує поведінку героя, але у психологічному плані симпатизує йому. І навпаки – Толя описується як миле, янгольське створіння, але на рівні психології утворюється величезна дистанція між цим описом і оцінкою читача. Для прикладу, портрет Толі: «Це була дитина ніжна, делікатна, смирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурився від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима. Чистенький, чепурненький...» [2, с. 360]. На перший погляд, автор замилювався своїм героєм – у цьому короткому описі стільки ніжності і позитиву. Що ж провокує зворотну реакцію читача? По-перше, надмір позитивних характеристик героя: ніжний, делікатний, смирний, соромливий, усміхнений тощо. По-друге, зменшено-пестливі епітети «чистенький, чепурненький», в яких звучать блюзнірські нотки автора. Та найбільше тут «фонить» портретна деталь «невинні сині очі». Цей епітет уже в наступному абзаці взаємодіє із фразою: «Толя плачучи казав, що він не винен (підкреслення моє – О.Р.), що Федько призвів на те» [2, с. 360]. Ця невинність в очах і намагання одбрехатися породжують іронію, яка стає ключем до розкриття образу Толі. Іронія – це коли автор дає зрозуміти читачеві, що він не щирий у своїх оцінках, він прикидається (до речі, в буквальному перекладі з грецького іронія – це притворство) [4, с. 209].

Іронічна інтонація присутня протягом всього тексту в тих епізодах, де заходить мова про Толю. Наприкінці твору вона набуває викривального, гірко-знушального характеру, що межує з гротеском. Автор домагається того, що читач уже просто ненавидить цього грайливого і чепурненького хлопчика. Але на рівні фразеології цього ніяк не висловлено – все та ж відсторонена позиція незримого розповідача, який перебуває в кімнаті поряд з героєм, і разом з ним *спостерігає з вікна* за похороном Федька. Які почуття переповнюють Толю? У нього немає ні жалю, ні співчуття – йому лише цікаво. Автор навмисне тут зближається із внутрішньою позицією Толі, щоб викликати глибоку розбіжність між позиціями розповідача й читача. Він уже не подає нам погляд на вікна хазяйського дому очима Федькового батька, немає позиції вуличних хлопчаків. Є лише позиція Толі. У його житті не настає ніяких змін, його душу не зачепила навіть смерть Федька, він не здатен співчувати, співпереживати. Йому не притаманний внутрішній розвиток. Автор не дає йому шансу стати іншим, більш чуйним, людяним.

Отже, твір розпочинався відкритим простором вулиці – стихією Федька, а завершився закритим простором кімнати – світом Толі. Протистояння на рівні хронотопу «вулиця – будинок» завершується на користь останнього. Але перемога життєвих принципів, якими марковано хронотоп будинку, стає потужним фактором впливу на зовнішню позицію читача. Власне те, з чим залишається читач після прочитання, ми й називаємо ідеєю твору. Вона формулюється як результат інтерпретації авторської позиції на основі зовнішньої позиції читача.

Таким чином, ідеєю оповідання «Федько-халамидник» є заперечення системи цінностей «закритого» хронотопу, в основі якого лежить соціальна нерівність, що знівельовує особистісні якості людини. Натомість у творі утверджується самоцінність людини безвідносно до її місця на драбині соціальної ієрархії, світ відкритих «чистих» взаємин, стихійних, але щирих душевних проявів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. *Форми времени и хронотопа в романе* / М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. Винниченко В. *Федько-халамидник* // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: (у 3-х книгах). – Кн. 1. – К.: «Рось», 1994. – С. 357–374.
3. Лотман Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике* // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
4. Успенский Б. *Поэтика композиции* / Б. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 350 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ратушняк Олександр Михайлович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: методичні проблеми вивчення української літератури; проблеми інтерпретації літературних явищ.

УДК 94 (477)

ПОГЛЯДИ С. В. ПЕТЛЮРИ НА ЗНАЧЕННЯ МОВИ, ОСВІТИ, МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ В ХХ СТОЛІТТІ

Ніна СЕМАШКО (Помічна)

У статті розглядаються погляди С. В. Петлюри на значення мовного питання, освіти, науки, мистецтва в процесі українського державотворення. Аналізуються їх еволюція та практична реалізація в різні періоди його громадсько-політичної діяльності. У статті доводиться, що Симон Петлюра, займаючись журналістикою, громадсько-політичною діяльністю, знаходячись на чолі УНР, перебуваючи в еміграції, усвідомлював важливість гуманітарної складової в державотворчому процесі. Стверджується, що на думку С. В. Петлюри, наука, освіта, культура не повинні розвиватися відокремлено від потреб нації, а сприяти національному відродженню, утвердженню позитивного іміджу України на міжнародній арені. Авторка підкреслює, що молодий соціаліст С. Петлюра зазначав, що українська культура, зокрема театр, мають сприяти класовій боротьбі робітничого класу, але на еміграції, Симон Петлюра-самостійник писав, що культура має працювати на користь української державності. Тобто ідея соціального детермінізму, підпорядкованості мистецтва залишалася, незмінною протягом всього життя, змінювалися лише напрямки служіння. Зазначається, що С. Петлюра вважав державу зобов'язаною інвестувати в освіту і науку за будь-яких умов, навіть в умовах війни. Освіта, наука і культура повинні спиратися на досягнення західноєвропейської цивілізації та відмежовуватися від російських зразків. Українська мова для діяча в усіх сферах суспільного життя є обов'язковою умовою успішного розвитку українського народу. Дослідження базується на публіцистичній та законодавчій спадщині С. Петлюри.

Ключові слова: С. В. Петлюра, гуманітарна політика держави, українська мова, освіта, наука, театр, українська державність.

У наш час питання інформаційного безпеки держави, мовної політики стоять дуже гостро, адже гуманітарний аспект державного будівництва є важливим та впливає на збереження територіальної цілісності і суверенітету, що доводять сучасні події на сході України та в Криму. Саме тому зараз доцільно звернутися до публіцистичної спадщини великого державника, С. В. Петлюри, яка не втратила своєї актуальності і нині. Його погляди на роль мови, освіти, культури в процесі державного будівництва можуть дати відповіді на ті виклики, що постали перед сучасною Україною.

С. В. Петлюра відомий як військово-політичний діяч. Тому увага дослідників зосереджена переважно на його діяльності, пов'язаній із керівництвом збройною боротьбою за незалежність та соборність України [5, 6, 9]. Натомість малодослідженими залишаються його погляди та їхня реалізація (за винятком окремих публікацій [1, 2, 4, 7]) в площині гуманітарної політики держави, хоча інтерес до розвитку освіти, науки, мистецтва займав важливе місце в публіцистичній та законодавчій спадщині діяча.

Метою статті є дослідження поглядів С. В. Петлюри на роль мови, освіти, культури в процесах українського державотворення ХХ століття.

Головна думка, що проходить червоною ниткою через усі його ранні твори, які стосуються питань освіти українського народу, сформульована в статті «Російські культурно-просвітні інституції на Україні: «просвіта на Україні повинна бути національною» [8, с.72]. Навчання рідною мовою він уважав необхідною умовою розвитку українською нації, інакше, без власної школи

нація, на думку С. В. Петлюри, приречена на загибель. Про це він писав ще у 1907 р.: «Не маючи своєї власної школи, своїх національних інституцій, геній пригнобленої нації нидіє, йому насильно підрізують крила, а сама нація швидко йде до денационалізації, не розвивається, а гине, не буває розцвітом своїх духовних сил, а поволі завмирає» [8, с. 64]. С. В. Петлюра вважав, що чужа «культура» нівечить душу і мозок дітей [8, с. 65]. Правдивість слів видатного державника підтверджують сучасні події, адже російська агресія стала можливою саме в тих регіонах України, де була абсолютна меншість шкіл з українською мовою викладання.

Ставлення С. В. Петлюри до мовного питання, на відміну від інших аспектів, не знало еволюції. У 1922 р., вже перебуваючи на еміграції, він називав знання рідної мови обов'язком кожного громадянина, а військового тим більше. Уживання військовими старшинами «московської» мови навіть у родинному колі вважав свідченням їх ненадійності. Навіть дружини командного складу ДА УНР повинні були розмовляти українською мовою, щоб не образити ворожою мовою честь і гідність рядових українських воїнів [8, с. 411].

Для поглиблення процесу українізації освіти діяч радив українцям використовувати всі доступні засоби, у тому числі і російські просвітні інституції, пристосовуючи їх до національних потреб, зокрема, друку української літератури [8, с. 74]. Ця теза є дуже важливою для розуміння світогляду діяча, оскільки прагнення отримати позитивні результати для української справи, у даному випадку для освіти і культури, за будь-яких умов, навіть несприятливих, залишиться

незмінним протягом усього його життя. Цей прагматизм Петлюри-журналіста згодом відобразиться в діях Петлюри-політика.

С. В. Петлюра протягом усієї своєї громадсько-політичної діяльності демонстрував толерантне ставлення до різних культур і націй, що проживали на території України. Проте наголошував, що ті суспільні інститути, які фінансуються за кошти українського народу, мають бути національними, зобов'язані служити українському народу, і що є важливим для сьогодення, «з російських змінитись на українські» [8, с. 75].

Також С. В. Петлюра був переконаний, що українська наука має велике значення для розвитку народу і пробудження національної свідомості [8, с. 111]. Науковці мають виконувати цілком конкретні суспільні завдання, причому формулювання цих завдань у нього варіювалося у залежності від його власних політичних переконань. Коли ранній С. В. Петлюра перебував на автономістичних позиціях, то очікував від Українського наукового товариства сприяння утвердженню автономії України [8, с. 115], коли головним постулатом його політичної доктрини стало досягнення незалежності, то вже радив науковцям докладати всіх зусиль для досягнення української державності [8, с. 316]. Тобто, наука має бути суспільно детермінованою, сприяти визначальному прагненню нації на конкретному етапі її розвитку.

Такий підхід С. В. Петлюри можна прослідкувати в його працях, які стосуються розвитку українського мистецтва.

Він був прихильником реалізму в мистецтві. Уважав, що завданням мистецтва є висвітлення реальних соціально-економічних умов життя народу. До 1917 р. переконаний соціаліст Симон Петлюра до оцінки художнього твору підходив виключно з ідеологічних позицій [13, с. 19].

Театр займав особливе місце у світогляді С. В. Петлюри. Він був театральним критиком [1, с. 150]. С. Петлюра оцінював його до 1917 р. теж із соціалістичних позицій. «Театральна штука має не тільки естетичне значення, – театр разом з тим і величезна соціальна сила», писав він у статті присвяченій сценічному ювілею Марії Заньковецької [8, с. 145]. Характеризуючи драматичну спадщину І. Карпенка-Карого, С. Петлюра критикував автора, що той не зображував у своїх творах боротьбу, «яку веде робоча кляса за здобуття нових умов життя, в якій концентрується весь зміст її життя» [13, с. 15].

Особливо яскраво соціалістичні погляди на український театр молодого С. Петлюри продемонстровані в передмові до п'єси Є. Чірікова «Євреї» 1907 р. Головним сюжетом української драми, на думку діяча, мала бути класова боротьба, яка єдина здатна відобразити всю

глибину людських стосунків. С. Петлюра підкреслював: «Не привабила уваги цих письменників і та велика боротьба, що стала тепер пануючою на арені соціально-політичного життя всіх країн і націй – боротьба клас» [13, с. 46]. Українських драматургів він звинувачував в «буржуазності» і «міщанстві», нерозумінні духовних потреб пролетаріату, наголошуючи, що міщанство далеке від життя, тому його ненавидить пролетаріат [13, с. 48]. Уся праця наскрізь просякнута соціалістичною риторикою та ілюструє соціалістичні погляди С. Петлюри, які були домінуючими в оцінці ним більшості суспільних явищ станом на 1907 р.

Дуже показовою є ця стаття в контексті еволюції суспільно-політичних поглядів С. В. Петлюри в порівнянні з його статтею «Про патріотизм», написаної у 1921 р. У 1907 р С. Петлюра критикував українських драматургів у тому, що їхні твори не висвітлюють класову боротьбу, окрема змагання українського селянства й робітництва, тому такий підхід зменшує культурно-історичну цінність творів. Але вже в 1921 р. він виступав за кардинально протилежний зміст художніх творів, стверджуючи навпаки, що не можуть уважатися визначними творами, ті твори, які демонструють інтереси певної соціальної групи чи класу, а не всього народу. Зокрема, він писав таке: «Кожний відчуває, що, хоч і як гарно написані твори, що займаються питаннями окремих клас чи груп і інтереси цих клас підносять над усе, але, все ж, наша душа не зовсім лежить до них, ми відчуваємо в них брак чогось, неповноту правди» [11, с. 540]. І навпаки, справді великими є твори, якщо вони просякнуті почуттям любові до всієї Батьківщини: «а не до порізаних, ворогуючих між собою частин народу» [11, с. 539]. За подібними критеріями С. В. Петлюра оцінював і українських поетів та письменників. Називав великими українцями Тараса Шевченка, Івана Франка, вказуючи на їхнє велике досягнення в тому, що вони любили весь народ України і працювали в ім'я усього українського народу, а не певних класів чи груп [11, с. 542].

Разом з тим, С. В. Петлюра розумів велике значення українського театру для процесу національного відродження [8, с. 135]. А творчому внеску окремих акторів у цей процес надавав історичного значення. Зокрема, головною заслугою Марії Заньковецькою С. Петлюра називав уміння прищепити українському народу свідомість, самоповагу і потребу різнобічного політичного, соціального, культурного й естетичного розвитку [8, с. 151]. Отже, головною функцією театру має бути патріотичне виховання українського народу, піднесення національної свідомості.

С. Петлюра констатував актуальну й сьогодні проблему провінційного українського театру: обмеженість репертуару. Театр, на його думку, має розвиватися за світовими тенденціями, репертуар його повинен включати кращі зразки світової драматургії [8, с. 154]. Якщо С. Петлюра у 1907 р. у праці «До ювілею М. К. Заньковецької» серед плеяди кращих світових драматургів (Шекспіра, Ібсена), називає і російських (Горького, Андрєєва), то, після російської окупації України, С. Петлюра, знаходячись в еміграції, радить українцям орієнтуватися виключно на європейські джерела культури [8, с. 326].

Шанс реалізувати свої погляди на гуманітарну сферу в практичній площині С. В. Петлюра отримав у 1919–1920 рр., коли був на найвищих посадах в УНР. За часи Директорії було створене Міністерство Народної Освіти, але діяльність цього міністерства не повною мірою відбиває погляди С. В. Петлюри на питання освітньої галузі, бо діяльність міністерства відбувалася в екстремальних умовах війни, на еміграції, тому Міністерство не змогло виконати покладені на нього завдання. Як зазначав С. Сірополко, повноцінна робота Міністерства освіти, розпочинається з червня 1919 р. у Кам'янецьку добу Директорії [14, с. 166]. Перед міністерством постав цілий ряд завдань: українізувати школи, розробити і впровадити сучасну шкільну програму, забезпечити школи українськими підручниками, налагодити дошкільне виховання і позашкільну освіту.

Серед перших кроків Міністерства було впровадження закону про управління народною освітою від 24 лютого 1919 р., за яким передбачалося управління навчальними закладами колегіальним органом, що мав включати в себе представників місцевого самоврядування, центральної влади та об'єднань вчителів. Це мало забезпечити тісний зв'язок закладів освіти із земськими управами та контроль над освітніми процесами з боку Міністерства [3, с. 478–479]. Ці думки не втратили своєї актуальності і в наш час.

Забезпечити школи українськими новими підручниками не вдалося. У листі до керуючого Міністерством народної освіти С. Петлюра писав, що кошти з державної скарбниці були виділені для друку підручників у видавництвах Відня. Для організації цієї справи була створена Педагогічна Місія у Відні, керівництво якої гроші витратило не за призначенням, чим завдало значних збитків скарбниці УНР, освіті та іміджу країни. С. Петлюра зазначав, що недостатній контроль Міністерства Освіти за Педагогічною Місією, не дозволив організувати забезпечення шкіл українськими книжками, «брак яких так відчувається на терені, звільненому від ворога» [11, с. 292].

Значні інвестиції в освіту в надскладних умовах війни є свідченням державницького мислення С. В. Петлюри, глибокого розуміння ним важливості освіти народу як запоруки успішної розбудови української державності.

Про те, наскільки великого значення надавав С. Петлюра освіті, свідчить наказ про звільнення з війська усіх учнів у зв'язку з початком навчального року, і це в той час, коли велися бойові дії на декілька фронтів [12, с. 324]. Це доводить перевагу освітніх пріоритетів С. Петлюри у його державницькій діяльності.

Предметом особливої уваги Симона Петлюри було впорядкування та збереження документів, що ілюструють період національно-визвольних змагань українського народу, які він уважав національним надбанням. З цього приводу він писав наступне: «Ні одна історична пам'ятка визволення України не може бути власністю поодиноких осіб, інституцій чи частини військ, бо то є власність усієї укр. нації, а те, що належить всім, повинно використовуватись всіма» [11, с. 477]. Усі історичні матеріали від усіх військових частин повинні були систематизуватися і передаватися на зберігання Музею-Архіву [11, с. 477]. С. В. Петлюра усвідомлював, що всі вищезазначені документи повинні стати в майбутньому важливим джерелом при дослідженні історії процесу становлення української державності 1917–1921 рр. Розглядав їх цінність як з науково-історичного, так із національно-державницького аспектів [12, с. 515].

С. В. Петлюра доручив займатися архівною справою після переходу українського уряду і війська на територію Польщі Міністерству народної освіти. С. Сірополко відзначав, що справі впорядкування архівів уряду С. В. Петлюра надавав «особливе важливе значення» [14, с. 169].

Матеріали з історії національно-визвольних змагань він прагнув використати для поширення інформації про українську державність за кордоном. Основні документи, що ілюструють боротьбу українського народу, його суверенні прагнення, на думку С. В. Петлюри, мали бути опубліковані різними європейськими мовами і розповсюджені серед європейської громадськості. Назвав це видання він «Синьо-Жовтою книгою» [11, с. 322]. Отже, С. В. Петлюра, як будівничий української державності, усвідомлював важливість не тільки військової сили, а й архівної та публіцистичної справи для завоювання симпатій у міжнародних колах. Наголошував, що за кордоном немає друкованого видання, яке давало б історичний огляд боротьби українців за власну державність, з детальним переліком нормативних актів, що свідчать про суверенність та незалежність, а також про міжнародне визнання України як держави. Таке видання, на думку С. В. Петлюри, різними мовами було б гарним

інформаційним і агітаційним матеріалом [11, с. 322]. Привернути увагу до українських проблем за кордоном, розкрити причини й сутність боротьби за власну державність ще й досі є актуальною справою.

Особливо великі надії покладав на С. В. Петлюра на українське студентство за кордоном, розглядав студентів європейських вишів як майбутніх будівничих української державності. Після зустрічі з українськими студентами в Польщі С. В. Петлюра звертався до Міністра освіти УНР з проханням надати українському студентству необхідну фінансову підтримку, незважаючи на скрутне становище Державного центру. С. В. Петлюра відзначав «глибоку любов нашого студентства до Батьківщини і про його бажання використати час інтернування для належної наукової підготовки для дальшої участі в боротьбі за нашу державність та будівництво держави» [Там само, с. 457]. Патріотична, освічена, активна студентська молодь, на думку С. Петлюри, є важливою складовою процесу державного будівництва. Держава зобов'язана докладати усіх зусиль для всебічної підтримки свідомого молодого покоління [Там само, с. 457]. Та вирішення проблем українського студентства, яке перебувало в Польщі, С. Петлюра не обмежувався. На його думку, уряд мав забезпечити всім українським студентам, що знаходилися в різних європейських країнах, сприятливі умови для навчання [Там само, с. 457–458].

Перебуваючи в еміграції, С. Петлюра не створив мемуарів, але продовжував писати про гуманітарну складову української державності. Не залишались поза його увагою питання українського наукового життя в еміграції. Він уважав, що українські наукові кола в еміграції повинні бути консолідовані і відомі міжнародній громадськості. З одного боку, С. В. Петлюра дбав про популяризацію української науки у світі, отримання фінансування на її розвиток від міжнародних організацій, а з іншого, – про поширення серед європейських діячів інформації про український народ, і його прагнення до самостійного життя. Так, 18 серпня 1922 р. С. В. Петлюра звертався до прем'єр-Міністра УНР щодо підготовки меморандуму про стан наукового життя в Україні та серед української еміграції у зв'язку з утворенням при Лізі Націй «Комісії для міжнародної Організації Наукової Праці». С. В. Петлюра надав рекомендації урядовцю щодо відомостей, які треба було поширювати у світі про українську науку. Зокрема, він радив подати короткий історичний огляд розвитку української науки, які перепони вона зустрічала на своєму шляху, і ті придбання, що їх вона, не дивлячись на ці перепони, здобула. Важливо було проілюструвати стан науки під Московською

окупацією взагалі і більшовицько-московською зокрема, а також обставини, в яких перебували українські вчені-мігранти [11, с. 569].

Великого значення надавав С. В. Петлюра організації і проведенню українського наукового з'їзду в Празі, який, на його думку, мав виконати ряд завдань не стільки власне наукового, скільки громадсько-політичного характеру. Зокрема, актуалізувати питання української спільноти за кордоном, продемонструвати творчі можливості українських сил. Український науковий з'їзд мав привернути увагу до української справи з боку європейської громадськості і сигналізувати Україні, що еміграція активна і творча. Наукова діяльність українських вчених в еміграції, навчання українських студентів за кордоном розглядалися С. В. Петлюрою, в першу чергу, з позицій її користі для справи відновлення української державності [12, с. 597].

Таким чином Симон Петлюра, займаючись журналістикою, громадсько-політичною діяльністю, знаходячись на чолі УНР, перебуваючи в еміграції, усвідомлював важливість гуманітарної складової в державотворчому процесі. На думку С. В. Петлюри, наука, освіта, культура не повинні розвиватися відокремлено від потреб нації, а повинні сприяти національному відродженню, утвердженню позитивного іміджу України на міжнародній арені. Молодий соціаліст С. Петлюра зазначав, що українська культура, зокрема театр, мають сприяти класовій боротьбі робітничого класу, але на еміграції, Симон Петлюра-самостійник писав, що культура має працювати на користь української державності. Держава повинна інвестувати в освіту і науку за будь-яких умов, навіть в умовах війни. Освіта, наука і культура повинні спиратися на досягнення західноєвропейської цивілізації та відмежовуватися від російських зразків. Українська мова в усіх сферах суспільного життя є обов'язковою умовою успішного розвитку українського народу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабан Л. Симон Петлюра: початок театрально-критичної діяльності / Л. Барабан // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996 : зб. пам'яті Симона Петлюри. – К., 1997. – С. 150–157.
2. Грицук В. Симон Петлюра: театральний діяч / В. Грицук // Кінотеатр. – 1998. – № 1. – С. 31–35.
3. Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної республіки. Листопад 1918 – листопад 1920 рр. : докум. і матер. : у 2 т., 3 ч. / упоряд. : В. Верстюк (керівник) та ін. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2006. – Т. 2. – 743 с.
4. Завадовський А. Національне питання в публіцистиці С. Петлюри 1906–1907 рр. / А. Завадовський // Симон Петлюра у контексті українських національно-визвольних змагань : зб. наук. праць. – Фастів : «Поліфаст», 1999. – С. 53 – 61.
5. Костишин Е. І. Військово-політична діяльність Симона Петлюри у період Центральної ради / Емілія Костишин // Наукові праці історичного факультету Запорізького Національного університету Запоріжжя: ВНУ. – 2010. – Вип. XXIX. – С. 48–53.

6. Литвин С. Суд історії : Симон Петлюра і петлюріана / С. Литвин. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – 347 с.
7. Миронюк Д. І. Симон Петлюра – редактор «Української життя» / Д. І. Миронюк. – Київ – Вінніпег : Наша культура і наука, 2004. – 136 с.
8. Петлюра С. Статті, листи, документи /С. Петлюра; Цент. ком. вшанування пам'яті Симона Петлюри в Америці. – Нью-Йорк : Укр. вільна АН у США, 1956. – 480 с.
9. Савченко В. Симон Петлюра / В. Савченко. – Х. : Фолио, 2004. – 415 с.
10. Сергійчук В. Українські державники : Симон Петлюра. [2-е вид. доп.] /В. Сергійчук. – К. : ПП Сергійчук М. І., 2009. – 568 с.
11. Симон Петлюра. Статті, листи, документи / С. Петлюра [упорядник В. Сергійчук]. – Т. 3. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 616 с.

12. Симон Петлюра. Статті. Листи. Документи: у 4 т. / С. Петлюра. – К. : ПП Сергійчук М. І., 2006. – Т. IV. – 704 с.
13. Симон Петлюра: Статті / С. Петлюра [упоряд. О. Климчук]. – К.: Дніпро, 1993. – 342 с.
14. Сірополко С. Освітня політика на Україні за часів Директорії / С. Сірополко // Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). – К.: МП Фенікс, 1992. – С. 166–172.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Семашко Ніна Василівна – учитель історії Пішанобридської СЗШ-інтернат І–ІІ ступенів.

Наукові інтереси: історична біографістика, доба Української революції 1917–1920 рр.

УДК 94(477) «1918/1919»

ЗАХИСТ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ПРАВ НАЙМАНИХ ПРАЦІВНИКІВ ДОБИ ДИРЕКТОРІЇ

Олег СИНЕНКО (Кіровоград)

У статті подається спроба спростувати твердження радянської історіографії щодо буржуазно-націоналістичного характеру політики урядів Директорії, які ніби проводили антинародну політику, не вирішуючи соціально-економічних проблем найманих працівників.

Посилаючись на сучасних дослідників та архівні документи, у статті розкривається процес приходу до влади Директорії, діяльність її урядів про співпрацю з професійними спілками щодо розв'язання робітничого питання.

Наголошується на складних військово-політичних умовах існування Директорії та переважну декларативність її роботи, яка була зумовлена тим, що юрисдикція влади протягом її існування жодного разу не була розповсюджена на всю територію України, не мала відрегульованого адміністративного апарату.

Ключові слова: Директорія, профспілки, наймані працівники, робітниче питання, промисловість.

Захист соціально-економічних прав робітників завжди є одним з основних показників життєздатності суспільства, рівень соціального забезпечення засвідчує соціальні можливості суспільного організму, його цивілізаційну зрілість, дієздатність держави здійснювати конструктивну соціальну політику.

У пропонованій публікації висвітлено та проаналізовано деякі аспекти діяльності урядів Директорії щодо вирішення соціально-економічних проблем найманих працівників та співпрацю з профспілками.

В історіографії радянських часів Директорія традиційно мала штамп буржуазно-націоналістичної влади, що проваджувала антинародну політику. Наголошувалося, що таким чином Директорія, прийшовши до влади, мала підтримку лише української міської буржуазії та «кулацтва». Перші наукові дослідження, автори яких намагалися узагальнити практику та історію профспілкового руху, з'явилися вже наприкінці 20-х років. Насамперед це праці профспілкових діячів: М. Балабаніва, Л. Каплана, Б. Колеснікова, Р. Левика, Ю. Крейзеля, Є. Шатана [1]. Цей період характеризується домінуванням комуністичної ідеології в радянській історіографії. Наприкінці 50-х та протягом 60-х рр., у зв'язку з прийнятою у 1961 р. програмою КПРС про підвищення ролі професійних спілок у радянському суспільстві, з'явилися роботи, автори яких спробували

теоретично узагальнити роль і місце профспілок у радянському суспільстві з позиції марксистсько-ленінської методології. Разом з тим на тлі святкування 50-річного ювілею Жовтневої революції було активізовано дослідження історії профспілкового руху доби революційних подій 1917–1920-х років, але діяльність профспілок у добу Директорії не висвітлювалась. У цей період світ побачили монографії А. Ф. Суорова, І. А. Зозулі, Є. М. Складенко та інших. Від праць українських істориків, написаних у 20-і роки, вони хоча і різнилися ґрунтовнішою документальною базою, але, як зазначає дослідниця О.М.Мовчан, нових підходів у вивченні проблеми в них не було [2].

Проблематика історії профспілкового руху у 80-і роки розширилася, але як і в попередній період проблема визначалася упередженим висвітленням процесу відновлення та створення профспілок, міжпартійна політична боротьба, їхні відносини з керівними органами, процес одержавлення професійних об'єднань тощо, що відобразилися в колективному дослідженні Інституту історії партії.

У новітні часи в українській історіографії сталися відчутні зрушення. Насамперед це пов'язано з опануванням того сегмента джерельної бази, який у радянські часи майже не залучався до наукового обігу (матеріали, що відображують діяльність національних партій і організацій,

політичних об'єднань, породжених Українською революцією). У цей період з'являються праці Б. І. Андрусича, П. П. Гай-Нижника, І. В. Іванцової, І. В. Коляки, О. М. Завальнюка, О. Є. Лисенка, О. М. Мовчан, О. П. Реєнта, Є. М. Скляренка, А. Ф. Сурового, М. М. Усика [3] та інших дослідників.

Прихід до влади Директорії відбувся поступово і в надзвичайно складних військово-політичних умовах. Юрисдикція влади протягом усього її існування жодного разу не була розповсюджена на всю територію України. Землі Північної Буковини були захоплені Румунією в листопаді 1918 р., у січні-квітні 1919 р. Закарпаття опинилося під контролем Чехословаччини, Польща окупувала майже всю Східну Галичину, з грудня 1918 по квітень 1919 р. південні міста України опинилися в руках військ Англії, Франції, Греції, а решта території перебувала під контролем червоних російських військ. Але навіть за таких важких обставин український уряд намагався відроджувати зруйноване життя країни [6, с. 151–152].

Менше ніж через місяць, після встановлення гетьманського уряду було створено опозиційний Національно-Державний Союз у складі кількох партій на чолі з демократами-хліборобами, профспілками залізничників та поштово-телеграфних працівників [9, с. 97]. В опозицію до Гетьмана став також Всеукраїнський союз на чолі з С.Петлюрою. У червні 1918 р. земський з'їзд прийняв заяву, критикуючи політику гетьмана як «безоглядну реакцію та реставрацію старого ладу». Ініціативу об'єднання політичних партій, культурних, економічних та професійних організацій взяли на себе українські соціал-демократи на чолі з В. Винниченком і С. Петлюрою. Вони увійшли до Національно-Державного Союзу і витіснили звіт демократів-хліборобів. Блок одержав іншу назву – Український Національний Союз, який проголосив, що виступатиме за встановлення в Україні законної влади, відповідальної перед парламентом, і боротиметься за демократичний виборчий закон згідно з п'ятичленною формулою.

Очоливши Національний Союз, В. Винниченко негайно вступив у контакт з керівниками радянської мирної делегації в Києві Раковським та Мануїльським, які від імені Раднаркому обіцяли певну допомогу Союзові, якщо він організує повстання проти гетьмана, а також зобов'язалися визнати самостійність відродженої УНР. Зі свого боку В. Винниченко пообіцяв легалізувати діяльність більшовиків в Україні, але не мав мандату на переговори від ЦК УСДРП, яке не довіряло Раднаркомові, тому сторони обмежилися лише усною домовленістю [9, с. 111–112].

У ніч на 14 листопада на засіданні Національного Союзу, участь у якому взяли представники політичних партій, Селянської спілки, профспілки залізничників і українських січових стрільців було прийнято рішення створити п'ятиосібний орган Української Народної Республіки – Директорію. Головою став соціал-демократ В. Винниченко [4, с. 80].

До 19 грудня влада в Україні перейшла до Директорії. В. Винниченко та С. Петлюра не віддали владу новому складові Центральної Ради посилаючись на міжнародне та внутрішньополітичне становище. Була сформована верховна влада у формі диктатури, а не парламентської демократії. Разом з тим, це не завадило новій владі докласти зусиль щодо захисту найманих працівників. Уже 23 грудня 1918 р. Голова Директорії

В. Винниченко підписав наказ, яким скасовувався обіжник 4.1 від 29 червня 1918 р. гетьманського Міністерства праці, у якому фактично порушувалися найважливіші інтереси найманих працівників та втрачалися їх завоювання часів Центральної Ради [11].

26 грудня Директорія видала Декларацію, яка разом з відновленням республіканського устрою України містила широку програму нової влади з робітничого питання. Соціалістична природа влади Директорії УНР обумовлювала той факт, що в основу суспільного устрою УНР було покладено принцип поділу класів на трудові і нетрудові. Це в свою чергу наклало відбиток на здійснення робітничої та профспілкової політики. Було знову відновлено 8-годинний робочий день та колективні договори, право коаліцій і страйків, а також всю повноту прав робітничих фабричних комітетів. Далі у Декларації підкреслювалося, що «усі свої зусилля Директорія направить на таку організацію народного господарства, яка б відповідала сучасному переходовому моменту, коли нищиться старий капіталістичний світ й на його руїнах сходять паростки нового всесвітнього ладу, який не знатиме ніякого гніту і визиску. Директорія вважає своїм обов'язком взяти під керування УНР головні галузі української промисловості і направити господарство в інтересах працюючих класів і всього громадянства, а не малої групи великовласників. У внутрішній політиці пріоритет надавався запровадженню принципу демократії: «Класам нетрудовим треба розумно і чесно признати шкідливість і несправедливість їхнього бувшого панування і раз на все примиритися з тим, що право рішати долю більшості народу повинно належати тій самій більшості, себто класам трудовим» [6, с. 137].

У Декларації простежувалися два аспекти: соціально-економічний та громадсько-політичний. Зауважимо, що в соціально-економічному вона

мала антивласницький напрямок. Головним важелем такого спрямування був той факт, що приватна власність переставала бути гарантованою [10, с. 177]. Директорія вважала своїм обов'язком взяти під керування УНР головні галузі української промисловості і направити господарство в інтересах працюючих класів і всього громадянства. Голова уряду В.Винниченко вважав, що причиною ігнорування програми Директорії є те, що вона з'явилася надто пізно, але важливішою проблемою була відсутність поінформованості населення про основні завдання соціальної і політичної програми нової влади. Через труднощі комунікації, відірваності цілих регіонів бойовими діями від центру, призводили до того, що відозви і декрети Директорії на місця не доходили. Інші події, що відбувались на місцях, були проявами отаманщини: репресивні заходи щодо робітничих і селянських з'їздів, фізичні розправи над працівниками, сваволя руської балбачанівської офіцерні, тому «все це без усяких декларацій за ці півтора місяці до випуску декларації цілком загітувало проти Директорії весь лівий берег, робітництво й селянство без ріжниць національності» [6, с.138].

Для уряду Директорії розв'язання робітничого питання було тісно пов'язане з соціалістичними заходами в економіці України й в першу чергу в її промисловості. У розділі Декларації «Робітничий контроль» Директорія проголошувала намір ввести його на фабриках і заводах й інших промислових підприємствах та вжити заходів, аби «промисловість набрала здорового, корисного для народного життя» [10, с.177]. Професійні організації, які подали заяву про реєстрацію до Міністерства праці, були легалізовані та почали працювати з Директорією, захищаючи права робітництва, та розробляючи для цього законодавчу базу. Так 28 грудня Уцентропроф звернувся до Директорії з меморандумом, у якому він розробив та намітив основні положення, що мали лягти в основу політики щодо найманих працівників. Це і боротьба з безробіттям (організація громадських робіт та фінансування їх державою), видання низки положень про охорону праці жінок і дітей тощо. Профспілки добивались повної демократії та повної свободи коаліції, а саме: повну відмову від реєстрації статутів профспілок, у меморандумі становилася вимога призначити нових комісарів праці на місцях [5, с.15].

Важке матеріальне становище найманих працівників змушувало профспілки боротися з адміністрацією підприємств щодо збільшення заробітної платні, дотримання 8-годинного робочого дня, боротися проти порушення прав найманих працівників.

Міністерство праці, як правило, допомагало профспілковому руху у вирішенні цих питань.

Характерно, що уряд не вживав репресій проти страйкуючих, коли дії доходили до силового вирішення проблем [10, с.185]. Це стосувалося соціально-економічного захисту найманих працівників, а не політичних вимог, які різко присікались отаманами, що вели боротьбу проти більшовицької агітації.

Після відходу від влади В.Винниченка як голови уряду Директорії та В.Чехівського як Голови Ради Міністрів, уряд С. Остапенка, сформований 13 лютого 1919 р., проваджував політику, орієнтуючись на країни Антанти. Шукаючи союзників у боротьбі з більшовиками, новий уряд відмовився від багатьох, задекларованих Директорією гасел щодо робітничого питання, знищивши таким чином соціально-правове становище профспілок і вирішення ними соціально-економічних питань та скасування Міністерства праці як такого [10, с. 185].

Бажання Директорії вирішити соціально-економічні проблеми найманих працівників відобразилось у відновленні Міністерства праці, яке очолив соціал-демократ О.Безпалко, на засіданні уряду 24 квітня 1919 р. було асигновано 100 тис. крб. профспілці залізничників [7]. Майже через півроку роботи, у жовтні 1919 р., міністр зазначав, що «революція досі робітництву не дала певних економічних користей. Робітництво стоїть без охорони, без оборони», а профспілки є чи не єдиним органом, до якого трудящі зберегли довіру та через яке сподівались зберегти свої права, тому «вороже відношення до професійних спілок означає вороже відношення до цілого робітництва». О.Безпалко наголошував, що профспілки в Україні мають відігравати таку роль у робітничих справах, яка визначалася всіма конгресами професійних організацій, тому він закликав усі установи УНР надавати цим організаціям всебічну допомогу [10, с. 188].

Аналізуючи діяльність Директорії щодо профспілок, треба зазначити, що турбота про профспілки стояла не на останньому місці й у діяльності створеного 27 серпня 1919 р. соціал-демократами та есерами уряду на чолі з І.Мазепою. Розпорядженням Міністерства підтверджувалося чинне існування касхворих та суворо заборонялося реквізування їхнього майна тамедикаментів. На утримання місцевих органів влади й самоврядування переходили біржі праці, продовжували працювати примирні камери і третейські суди для розгляду конфліктів, щодо порядку розрахунку робітників та службовців з приводу ліквідації чи зменшення штатів підприємства [12].

Цими законами мали керуватися всі державні підрозділи. Але реальність була іншою, це відзначав в своєму щоденнику В.Винниченко: «Декрети Директорії, її благі наміри, і декларації

були собі хорошими словами... все лихо було в тому, що вона не мала відповідних органів, які проводили б у життя її програми» [8].

Отже, не зважаючи на відсутність двох основних підвалин державності: дієздатної армії та відрегульованого адміністративного апарату; ефективного зв'язку з повітами і селянами, які були її потенційною опорою, таскладних військово-політичних умов, уряди Директорії систематично і цілеспрямовано докладали зусиль для вирішення соціально-економічних проблем робітництва. Співпраця з професійними спілками, відновлення Міністерства праці, проголошення робітничого контролю у Декларації та інші факти красномовно свідчать про намагання урядів Директорії за будь-яких політичних умов поліпшити становище найманих працівників і спростовують таким чином заідеологізоване упереджене ставлення до українського уряду цієї доби.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балабанів М. Нарис з історії профспілкового руху на Україні / Пер. з ориг.. О.Матійченко. – Х.: Укр. Робітник, 1928. – 188 с. Каплан Л. История профессионального движения рабочих печатного дела. Харьков. 1882–1917. – Ч. 1. – Харьков: РИО Южбюро ВЦСПС, 1922. – 198 с. Колесников Б. Профессиональное движение и контрреволюция: Очерки истории профессионального движения на Украине [1917–1920 гг.]. – Б. м.: Госиздат-во Украины, 1923. – 412 с. – Прил.: 1. Документы о политической деятельности профессиональных союзов в 1918 г.; с. 357–366; 2. Документы о политике гетьманского правительства и профсоюзов в 1918 г.; с. 367–383; 3. Документы о рабочем движении и деятельности профсоюзов в 1919 г.; с. 384–408. Левик Р. Профессиональные союзы за 3 года революции (окт. 1917 г. – окт. 1920 г.) [на Украине] // Коммунист. – К., 1920. – № 3. – С.115–121. Крейзель Ю. Истории профдвижения г. Харькова в 1917 г. – Харьков, [1921]. – Ред. – изд. отд. и типогр. Южбюро ВЦРПС. – 61, 1 с. Шатан Е.О. Из истории профессионального движения на Украине в 1918–1919 г. – Харьков: Редакционно-издательский отдел ВЦСПС, 1921. – 27 с.
2. Суровий А.Ф. Руководство партийных организаций Украины деятельностью профсоюзов в период гражданской войны (1918–1920 гг.): Автореф. дис. ... канд. ист. наук / Киевский гос. ун-т им. Т.Г. Шевченко. – К., 1970. – 20 с. Зогуля І.А. та Суровий А.Ф. Партиєне керівництво профспілковим рухом на Україні у період громадянської війни. – К.: Вища школа, Видавництво при КДУ, 1979. – 127 с. Складенко Є.М. Нариси історії профспілкового руху на Україні (1917–1920 рр.). – К.: Наукова думка, 1974. – 191 с. Мовчан О. М. Українські профспілки в компартійно-радянській системі влади (1920-роки) – К., 2004. – 420 с.
3. Очерки истории профессиональных союзов Украинской ССР / Ю.В. Бойко, П.Л. Варгатюк, И.Л. Гошуляк и др.; Ин-т истории партии при ЦК КПУ – фил. Ин-та марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и др. – К.: Политиздат Украины, 1983. – 664 с.
4. Андрусишин Б.І. У пошуках соціальної рівноваги: Нарис історії робітн. Політики укр. урядів революції та визвольних змагань 1917–1920 рр. / Федерація профспілок України. – К., 1995. – 192 с.; Програмні засади робітничої політики гетьманського уряду // Наукові записки: Зб. пр. молодих вчених та аспірантів \ Ін-т укр. археології та джерелознавства. – К., 1996. – Т. 1. – С. 213–238; Робітництво і .. Симон Петлюра // Профспілки України. – К., 1997. – №4. – С. 79–85; Робітничі політика українських урядів (1917–1920 рр.): Автореф. дис. ... д-ра іст. наук / НАН України. Ін-т укр. археології та джерелознавства. – К., 1997. – 45 с.; Трудове право в Українській Народній Республіці // Наук. зап. / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 1999. – [Т.] 35, ч.1: (Пед. іст. науки). – С. 187–195.
5. Гай-Нижник І.П. Торговельно-промислова політика уряду Української Держави Гетьмана Скоропадського 1918 р. // Наукові записки: Зб. пр. молодих вчених та аспірантів / Ін-т археології та джерелознавства. – К., 1997. – Т. 2. – С. 353–395; Гетьманат Скоропадського і питання безробіття // Профспілки України. – К., 1998. – № 2. – С. 59–78.; Робітничі профспілки, роботодавці і гетьманський уряд: історія трибічного конфлікту і досвід незавершеної розв'язки // Літ. і культ. Полісся. – Вип. 21. Забуті та воскреслі імена в історії та культурі України, спірні історичні питання. – Ніжин: Ніжинський держ. пед. ун-т ім. Миколи Гоголя., 2002. – С.131–142.
6. І.В. Іванцова, І.В. Коляка. Гетьманат Павла Скоропадського і професійні спілки // вісн. Київ. ун-ту. Сер.: Історія. – 1997. – Вип. 35. – С. 67–70. Завальнюк О.М., Суровий А.Ф. Профспілкові організації Вінниці в 1917–1920 роках // Матеріали ІХ-ої Поділ. іст.-краєзн. конф. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 235–239. Лисенко О.Є. Соціально-економічні аспекти діяльності профспілок України за умов диктатури (1919–1920 рр.) // 90 років виникнення масового профспілкового руху в Україні: Матеріали наук. конф. «Профспілковий рух в Україні: актуальні проблеми теорії, історії і сучасності», присвяч. 90-річчю виникнення мас. профспілк. руху в Україні. – К., 1996. – С. 107–108. Мовчан О.М. Незалежні профспілки на Україні: діяльність і розгром (1917–1920 рр.) // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Респ. міжвідомч. зб. наук. пр. – К., 1992. – Вип. 2. – С. 11–18.; Мовчан О.М., Реєнт О.П. Міжпартійна політична боротьба у профспілковому русі України (1917–1920 рр.) // Укр. Істор. Журн. – К., 1995. – № 5. – С. 8–27. Реєнт О.П. Робітники України в 1917–1920 рр.: (Соц.-політ. та екон. зміни): Автореф. дис. ... д-ра іст. наук / НАН України. Ін-т історії України. – К., 1994. – 50 с.; Українська революція і робітництво: Соц.-політ. та екон. зміни в 1917–1920 рр. / НАН України. Ін-т історії України. – К., 1996. – 251с. Реєнт О.П., Андрусишин Б.І., Складенко Є.М. Деякі питання історії профспілок України в роки національно-визвольних змагань (1918 р.) // 90 років виникнення масового профспілкового руху в Україні: Матеріали наук. конф. «Профспілковий рух в Україні: актуальні проблеми теорії, історії і сучасності», присвяч. 90-річчю виникнення мас. профспілк. руху в Україні. – К., 1996. – С. 75–78. Суровий А.Ф. Участь профспілок Поділля у страйковій боротьбі в період Гетьманщини // Матеріали ІХ-ої Поділ. іст.-краєзн. конф. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 261–264. Усик М.М. Перша Всеукраїнська конференція професійних спілок (1918 р.) // 90 років виникнення масового профспілкового руху в Україні: Матеріали наук. конф. «Профспілковий рух в Україні: актуальні проблеми теорії, історії і сучасності», присвяч. 90-річчю виникнення мас. профспілк. руху в Україні. – К., 1996. – С. 79–80.
7. Андрусишин Б.І. Директорія Української Народної Республіки і профспілки (1918–1920 рр.) // Профспілки України. – 2000. – № 2. – С.78–87.
8. Андрусишин Б.І. профспілки і українська державність у добу Директорії УНР // Наука і сучасність: Зб. наук. праць. Вип. 1. – Ч. 3. – К., 2000. – С. 11–24.
9. Андрусишин Б.І. У пошуках соціальної рівноваги: Нариси історії українських урядів доби революції та визвольних змагань. 1917 – 1920 рр. – К., 1995. – 191 с.
10. Вісник державних законів УНР. – 1919. – Вип. 23. – С. 167.
11. Винниченко В. Щоденник // Україна. – 1990. – № 7. – С.15.
12. Коваль М.В., Кульчицький С.В., Курносів Ю.О. Історія України. – К., «Райдуга», 1992. – С. 511.
13. Нариси історії професійних спілок України. – К.: Федерація профспілок України, 2002. – 730 с.
14. ЦДАВО України Ф. 2857. – Оп.1. – Спр.12. – Арк. 205.
15. ЦДАВО України Ф. 3305. – Оп.1. – Спр.4. – Арк. 18.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Синенко Олег Леонідович – викладач кафедри історії України КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: соціально-економічні проблеми визвольних змагань 1917 – 20-ті рр.

УДК.930.1(477)

СМІХОВА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН ПРОБУДЖЕННЯ ЦИВІЛІЗОВАНОЇ ІСТОРИЧНОЇ НАЦІЇ У ФІЛОСОФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРІ

Ігор СКЛОВСЬКИЙ (Кіровоград)

У статті осмислюється як українська нація на межі XX та XXI сторіч відтворює яскравих патріотів, що гідно відповідають на пробудження мас, оскільки є дух шляхетних ознак свідомості "некерованої філософської еліти", з їх антирадянським тлумаченням сенсу життя, що відобразило виниченкознавство.

Ключові слова: Суверен-філософи, український гумор, українська нація, носії малоросійської мениовартості, виниченкознавство

Постановка проблеми. Наприкінці 1980-х років індекс ксенофобії за семибальною шкалою, наприклад в Україні, дорівнював у середньому 1,55, проте в тому числі до росіян – 2,46, до українців діаспори 3,48, а, наприклад, до циган 5,55 [9, с. 218]. Ці розбіжності в проявах етнічної толерантності вимагали негайного громадського осмислення сміхового феномену вільного гумору, вільної візитівки для духовного домінування картезіанських, кобзаревих та виниченкових чеснот «суверен-філософії», зокрема під час латентного становлення альтернативної України, щоб діяв дух єдності офіційного та альтернативного суспільства. «Сміхова культура» в аспекті етно-національних змін спрямована на шляхетні європейські орієнтири цивілізованого елітоутворення. **Мета статті** у відтворенні якісного розв'язання проблеми «української сміхової культури», що є чинником вільного розуміння сенсу буття і демократизації.

"Сміхова культура" – засіб проти перманентного українського стресу поневоленого життя. Без такого духу «антирадянського гумору» важко було сподіватися на громадянське уособлення України, оновлюючи традиції, що були закладені Г. Сковородою, М. Гоголем, Т. Шевченком, В. Виниченком, Остапом Вишнею, О. Гончарем, а пізніше і Б. Антоненком-Давидовичем, В. Стусом. У феноменологічній онтології (Ж.-П. Сартр) якості гумору слід розуміти як захисну функцію, що виявляє також і головні особливості індуктивно-метафізичного розуміння ситуативних фактів. «Про наш гумор говорили, що він чистий..., зовсім не пов'язаний з існуючими реаліями, хоча якимось складним шляхом дає відповідь на таке запитання: чому людина, яка втратила метафізичні підстави (завдяки шаленому ідеологічному тискові. – Авт.), усе ж таки шукає сенс буття» (В. Гавел) [3, с. 210].

«Гумористи-ревізіоністи» **з'явилися як суб'єкти внутрішніх трансляцій навіть за доби «бунту мас» (Х. Ортега-і-Гасет).** Проблема становлення історичної нації виявляє важливість

онтологічної єдності «української сміхової культури» і буття (С. Головаха, М. Кисельов, С. Кримський, М. Попов, М. Попович, В. Хміль, О. Халапсіс, В. Шинкарук). Дух боротьби є громадським відтворенням онтологом надії (М. Бахтін, О. Розеншток-Гюссі...) реанімує європейський соціум – «логіку цивілізаційно-інформаційного діалогу» (Б. Антоненко-Давидович, В. Гавел, П. Григоренко, Х. Ортега-і-Гасет).

Погляди дисидентів-патріотів на єдність «картезіанських роздумів про «Вічносуще» продовжує стародавню філософську підтримку «сміхової культури», яку уособлювали видатні європейці, що критично сприйняли лівий і правий радикалізм. «Науковий прогрес у галузі соціального пізнання залежить від зрівноважуючої сили гумору. Гумор виключає всі брехливі методи (радикалізму і експресіонізму. – С. І. З.) саме тому, що робить їх смішними... Світло на несуттєве... можна передати за гумором... до молоді, що весела повнотою сил життя» (О. Розеншток-Гюссі) [8, с. 149]. Картезіанський тип вільнодумства, який уособлювали суверен-філософи, мав неабияку популярність, завдяки гротескній формі побудови багатьох проблем з філософії культури, що мало підтримувати дух протистояння войовничому невігластву.

Гумор елітний є завжди сутністю "картезіанських роздумів" духовних адептів європейської цивілізації, зокрема громадською ознакою зміни світоглядних парадигм. Рене Декарт, як відомо, сформулював великий оптимістичний постулат «Cogito ergo sum» (Я мислю, тобто існую. – лат.), змінивши принцип, за яким середньовічне мислення керувалося з часів «Credo ut intellegam» (Вірую, щоб знати. – лат.)... Декарт прийшов до свого не менш парадоксального постулату, охопленій вірою в раціональний характер людського існування і природи. «Наша – (О. Розеншток-Гюссі) формула може бути виражена за допомогою трьох коротких слів: «Respondeo etsi mutabor» (Відповідаю, хоча і

мушу у майбутньому змінитись)... Я хочу знайти відповідь на питання, оскільки ти (Бог. – Авт.) зробив мене відповідальним за продовження життя на землі» (8, с. 145).

Українські суверен-філософи після хрущовської «відлиги» почали активно впливати на виховання «радянської публіки» в душі європейських чеснот; використовуючи філософський протест суспільства проти святенництва та фарисейства.

М. Бахтін у монографії «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу» присвячує цьому питанню окремий розділ «Рабле та Гоголь» «Пануюча влада та пануюча правда не бачать себе у дзеркалах часу..., не бачать свого старого та смішного обличчя, комічного характеру своїх претензій на вічність... Представники старої влади та старої правди занадто поважно дограють свою роль у той час, коли глядачі вже сміються» (М. Бахтін) [2, с. 536].

Феномен іронічного висловлювання щодо екзистенціалів «банального зла» є висміювання стереотипів тоталітарної системи, зокрема заторкує «Вірменське радіо», «чапаєвське» та анекдотичне обмеження «радянської людини», зокрема у використанні товарів підвищеного попиту... Наприклад, «Вірменське радіо» запитують: «Що таке дефіцит у дефіциті?». Відповідь: «Це дешева сирокочена ковбаса, загорнута в дорогий туалетний папір».

Або пропагандист зазначає на політзанятті: «Американські агресори втручаються у внутрішні справи Радянського Союзу в усьому світі». Або «вірменське радіо» запитують: «Хто будував Біломорсько-Балтійський канал?». Відповідь: «З правого берега – ті українці, хто ставив питання, а з лівого – ті, хто відповідав на них» [9, с. 217]. Під гумор навіть підводили своєрідне віртуальне (постнеокласичну систему мислення) індуктивно-метафізичне обґрунтування. Наприклад, перший секретар ЦК Компартії України Володимир Щербицький викликає директора Інституту філософії АН УРСР Володимира Шинкарука і скаржиться, що постійно чує звідусіль «дефіцит, дефіцит», а що це таке, не знає. Дає завдання розробити філософське визначення поняття «дефіцит». Через рік Шинкарук доповідає: «Дефіцит – це об'єктивна реальність, не дана нам у відчуттях». В. Щербицький лається, мовляв, це ідеалістичне визначення, такий собі махізм та емпірокритицизм, а потрібно дати марксистсько-ленінське визначення. Ще через рік В. Шинкарук знову доповідає: «Дефіцит – це об'єктивна реальність, дана у відчуттях, але не нам».[9, с. 217].

Анекдот як елітний вимір боротьби з малоросійською меншовартістю отримав і постнеокласичне порівняння, попри схоластики невігласів, – системна ознака оновленого духу

української самостійності. Наприклад, на засіданні Політбюро ЦК КПРС Л. Брежнєву поскаржилися (В. Гришин), що в Москві немає сала. Л. Брежнєв пообіцяв розібратися. Наступного дня сало з'явилося. Потім почергово Генеральному секретареві ЦК КПРС скаржилися, що немає олії, вершкового масла, цукру, курей і так далі. Він кожного разу обіцяв розібратися, і кожного разу все це миттєво з'являлося на полицях крамниць. Л. Брежнєву поскаржилися, що немає кави. Він знову пообіцяв розібратися, але ні наступного дня, ні за тиждень, ні за місяць у Москві кава не з'явилася. Л. Брежнєву нагадали про те, що він обіцяв розібратися. Л. Брежнєв відповів: «Я розібрався. В Україні кава не росте» [9, с. 217]. Прихильники «суверен-філософії» своє «Я» здійснювали обережно в «езопівській площині», – втілення громадянського «суспільного компромісу», що дає змогу зрозуміти цілісність «надії метафізики», – в аспекті єдності «демократії» та «патріотизму». «Суверен-філософи», аналізуючи феноменальність антирадянського гумору, переглянули так зване «жидівське», «татарське» та взагалі будь-яке в ксенофобській формі питання: багато хто з провідних спеціалістів-філософів не сприймає «справедливої влади» без громадянського діалогу в Україні. Опозиційність «дисидентів-шістдесятників», що щиро підтримувалася стихійними патріотами, дозволила навіть прямувати рух нащадків «лісових братів» не в терористично-авторитарне минуле, а в майбутнє. Постнеокласично-метафізичні координати цивілізованого відтворення громадського діалогу є важелем культурноісторичних, релігійних та громадянських чеснот розбудови власної держави.

«Сміхова культура», відмітимо у висновку, – засіб освоєння поняття «шляхетна особистість», як феномен пробудження цивілізованої історичної нації у філософії та літературі, – виявляє «гілки дерева національної еволюції», – оскільки є дух антирадянського спротиву як специфічної ознаки метафізики надії, зокрема в наукових розвідках; – кіровоградська школа Виниченкознавства під керівництвом сучасних видатних філологів (Сергій Михіда та інші). Дух вільнодумства почав швидко охоплювати всі тіньові аспекти кризового суспільства, викриваючи апологію перманентного бунтарства проти замаскованої тиранії, свавілля чиновників, режиму державного богоборства.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антоненко-Давидович Б. Там, де тіні забутих предків / Борис Антоненко-Давидович // Запорозжці. До історії козацької культури [упор. Ігор Кравченко]. – К. : Мистецтво, 1993. – 400 с. – С. 140–154.
2. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеговая культура) М. Бахтин // Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. – М. : Худ. лит., 1990. – С. 526–536.
3. Гавел В. Заочный допрос. Разговор с К. Гвиждялой / Вацлав Гавел; [пер. с чеш.]. – М. : Новости, 1991. – 214 с.
4. Григоренко П. Спогади / Петро Григоренко;

[пер. з англ. Д. Кислиці]. – Детройт : Українські вісті, 1984. – 747 с.

5. Любомудр зі славетного роду : Євген Головаха, Микола Попов, Микола Кисельов // Науковий світ. – 2010. – № 12. – С. 13–14.

6. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський; [передм. Мирослава Поповича]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.

7. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Хосе Ортега-і-Гасет, [пер. з еспан. Вольфрама Бургардта]. – Нью-Йорк. Вид-во організації оборони чотирьох свобод України, 1965. – 157 с.

8. Розеншток – Хюсси О. Прощание с Декартом. Значение юмора для выживания / Ойген Розеншток-Хюсси // Вопросы философии. – 1997. – №8. – С. 139–150.

9. Сковський І. З. Прощання з С. Б. Кримським. Роль українського гумора в цивілізованому виживанні історичної

нації – Вісник ЧНПУ. Вип. 95. – Чернівці : Вид-во нац. пед. ун-ту. ім Т. Г. Шевченка, 2011. – С. 216. – 220 с.

10. Шинкарук В. І. Проблеми філософії культури у творчості Г. С. Сковороди / Володимир Шинкарук // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – №1–2. – С. 100–117.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сковський Ігор Зіновійович – доктор філософських наук, професор кафедри суспільних наук та документознавства Кіровоградського національного технічного університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасної філософської науки, кореляція філософії та літературознавства.

УДК 82-2.09 (477)

КОНЦЕПЦІЯ «ЧЕСНОСТІ З СОБОЮ» В ДРАМИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ГРІХ»

Марина СОРОКА (Київ)

У статті здійснено спробу визначити особливості драматургічного втілення В. Винниченком концепції «чесності з собою» шляхом цілісного літературознавчо-мистецького аналізу та розкриття внутрішнього конфлікту головної героїні Марії в п'єсі «Гріх». Висвітлено головну тему драми – нікчемність боротьби української інтелігенції проти російського самодержавства початку ХХ ст., екзистенційну проблематику твору, його психологічно-соціальний екзистенціалізм, що базується на проблемах буття героїні в «межовій ситуації», які не дають їй змогу почувати себе в гармонії з власним «Я». Рокрито «оголені» форми конфліктів, що найвиразніше простежуються в діалогах Марії і Сталинського, а також основну ідею драми: будь-яка зрада – це гріх, незалежно від висоти мети, задля якої ти згоджуєшся на неї.

Ключові слова: драматургія, п'єса, театральне мистецтво, теорія «чесність з собою», психологічна драма, екзистенційна проблематика, образ, конфлікт.

Володимир Винниченко займає виняткове місце в історії української літератури, зокрема драматургії та національного модерного театру, більше того, – в історії української культури, нації. Ще у 20-х роках ХХ ст. авторитетний театральний критик Ю. Смолич констатував: «значення цього драматурга для українського театру мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль у цілому стані українського театру» [7, с. 118]. У цей же час інший дослідник українського театру і драматургії – Я. Мамонтов, пояснюючи суспільний резонанс п'єс В. Винниченка їхньою парадоксальною проблемністю, актуальністю, яскравістю та виразністю образів, стверджував: «Жодний письменник український не був таким сином свого часу, як Винниченко..., ніхто не ставить питання з такою гостротою, з таким темпераментом і парадоксальним блиском, як Винниченко... Коло порушених проблем у Винниченка досить широке: мораль, статеві відносини, соціальна та політична боротьба, творчість... все те, що найбільше цікавило й нервувало інтелігенцію на початку ХХ століття» [4, с. 187]. Незважаючи на об'єктивний вихід митця за межі літературознавства та чималу кількість пізніших наукових розвідок (Л. Дем'янівська, Г. Костюк, П. Кравчук, С. Михіда, В. Марко, Л. Мороз, В. Панченко, Л. Танюк та ін.), проблема «Винниченко-

драматург і театр» у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві й досі комплексно не досліджена, зокрема в аспекті концепції «чесності з собою», яку особливо виразно репрезентує п'єса «Гріх».

Мета статті – на матеріалі драми В. Винниченка «Гріх» визначити особливості драматургічного втілення автором концепції «чесності з собою» шляхом цілісного літературознавчо-мистецького аналізу та в аспекті розкриття образу головної героїні Марії, її екзистенційного сприйняття буття, внутрішнього конфлікту в «межовій ситуації», що не дають змогу почувати себе в гармонії з власним «Я».

На початку ХХ ст. Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр необхідно європеїзувати: надати йому філософської глибини, гостроти морально-етичних колізій, динамізувати дію. Створені в такому переконанні, його п'єси посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру» Леся Курбаса, стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру імені І. Франка. Вони були популярними не лише в тогочасній Україні, але й за її межами. Особливим успіхом користувались у глядача вистави за драмами В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Базар», «Брехня» в Росії (Москва) і в західноєвропейських країнах: Німеччині (Берлін), Чехії (Прага), Італії (Рим) та ін. У тематичному спектрі письменника –

дослідження людської особистості, морально-психологічних випробовувань внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого «Я», проблеми кохання та спадковості, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, стосунків між чоловіком та жінкою, питання моралі. Художня інтерпретація цих тем і морально-етичні проблеми були новаторськими в українській літературі початку ХХ ст. Драматургія В. Винниченка з перших творів («Дисгармонія», 1906; «Великий Молох», «Щаблі життя», 1907) вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, символізмом, «новими горизонтами» й «обріями», що дають змогу глядачеві проникати в глибини підсвідомості.

Драматургу властиві і мистецький, і філософський способи осягнення світу, антропоцентричне й екзистенційне сприйняття буття, переживання його як людського «буття-у-світі». Він сповідував постулат про самоцінність людської особистості, її права на індивідуальну неповторність, що екстраполювалося на українську націю («Бути українцем – це значить бути постійно в стані доказування свого права на існування»), рідний народ і людство в цілому.

Вихований на краях зразках сучасної йому європейської літератури (розмаїття тем, конфліктів, образів, способів моделювання сюжетів та ін.) і театрального мистецтва, не відкидаючи досвіду своїх попередників, В. Винниченко прагнув до розширення обсервації різних сфер життя та верств суспільства, а відтак – до розширення можливостей реалізму, до неореалізму як синтетичної стильової течії, закоріненої в поєднанні документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення в дійсність та ліричну стихію.

Прийшовши в літературу на зламі двох культурно-стильових епох й акумулювавши у своїй творчості найприкметніші ознаки перехідного часу, В. Винниченко сприяв переорієнтації українського письменства на нові, модерні форми й засоби зображення. Специфіку художнього мислення митця визначили і динамічні літературно-культурні та суспільно-політичні процеси, і спрямування майстрів слова « нової школи » на гуманістичний смисл змалювання характерів через сферу людської душі – духовного та емоційного досвіду героїв. В. Винниченко «володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному «самовираженню» характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні – на рівні інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки та вчинки інших» [2, с. 485]. При цьому він тяжів до експериментального типу

творчості (Д. Овсянко-Куликовський розділив художню творчість на «експериментальну» та «спостережницьку»), основою якого є досвід (експериментальний тип творчості дає змогу досить об'єктивно осягати дійсність, на відміну від спостережницького, де важко уникнути упередженості автора). Для своїх персонажів В. Винниченко створює ситуацію морального експерименту. Здійснюючи лабораторний аналіз «під мікроскопом», автор висвітлює підсвідомі першопричини їхньої поведінки, гру інстинктів і т. ін., які тлумачить у моралізаторському дусі. Зображально-виражальну систему творення героїв та концепцію «чесності з собою» у творчості митця представляє класична схема «проблема – конфлікт – характер».

Яскравим прикладом такої побудови драми є п'єса «Гріх». Головна тема драми – нікчемність боротьби української інтелігенції проти російського самодержавства початку ХХ ст. Для В. Винниченка – борця за самостійність України – було вкрай важливо створити драму, яка б підбурювала «ситий світ» інтелігенції до рішучих кроків у подоланні більшовицької навали, яка на той час почала криваві розправи над «зайвими системами» людьми. Я. Савченко у праці «П'ятнадцять років театру імені Івана Франка» (1935) зазначає: «З української буржуазної драматургії франківці ставлять п'єси Винниченка, контрреволюційного націоналіста, натхненника провокації і дворушництва, організатора інтервенції проти Радянського Союзу: «Гріх», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Брехня». Це свідчило про непереборні націоналістичні пережитки в самому колективі на початковому етапі діяльності театру, виявляло брак класової пильності в нього та примиренське ставлення до впливів націоналізму» [6, с. 8]. Суспільство було готове до сприйняття нової драми, де письменник художньо звертає увагу на гострі соціально-політичні й моральні проблеми свого часу.

В українській літературі та в театральному мистецтві перша третина ХХ ст. ознаменувалася втіленням екзистенційної проблематики. Художні твори В. Винниченка наочно ілюструють психологічно-соціальний екзистенціалізм: він переважно базується на проблемах буття героя, який перебуває на краю своїх переконань, що не дозволяють почувати себе в гармонії зі своїм власним «Я». Саме в такі умови поставлена головна героїня п'єси «Гріх» Марія. У цілому ж моральний світ персонажів кардинально різноплановий. Це світ, де вища релігійна мораль водночас відтворюється на різних соціально-побутових площинах: «Поїдь на фронт, і ти переконаєшся зразу. Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що всім печерним монахам і тіточкам не відмолить за мільйони літ. Лежить собі, наприклад, чоловік в рівчаку,

держить у руках рушницю й «пах-пах» – убиває собі людей. Всяка ж тіточка тобі скаже, що вбивати – страшний гріх. Мужні герої обдирають ранених товаришів, добивають їх, крадуть у мертвих, гризуться за крадене...» [1, с. 484]. Звертаючи увагу на екзистенційні чинники у творчому доробку В. Винниченка, сучасний літературознавець Ю. Ковалів слушно відзначив: «письменника завжди бентежила проблема достеменного людського існування, знеціненого механічною цивілізацією з її часто фальшивими орієнтирами, що привносить загострене чуття безглузлого життя, породжує метафізичний страх, а відтак зумовлює пригломшлене прозріння онтологічної справжності, потреби невідчужуваної свободи» [3, с. 107].

Уперше драма «Гріх» з'явилася на сцені Молодого театру в 1919 р. (прем'єра – 1 лютого) в інтерпретації Г. Юри, який уважав, що за силою потужності розвитку драматичної дії та майстерності композиційного ряду «Гріх» став чи не найкращою драмою В. Винниченка. Надзавданням вистави стала думка про те, що навіть незначний гріх (Марія прикурює з лампадки) приводить до великого гріха зради своїх однодумців, а відтак – і до зради самого себе, що є основною особливістю концепції «чесності із самим собою». Головна героїня Марія дає згоду подавати інформацію про діяльність підпільної друкарні взамін на звільнення близьких їй людей із в'язниці.

В. Винниченко, на противагу щирому почуттю любові та намаганням врятувати коханого від розправи жандармерії, ставить питання честі та чесності із собою: чи здатна Марія прийняти пропозицію від Сталинського стати провокатором і в умовах боротьби за самостійність підступно доносити, власне, на того, заради кого й погодилася на умови зрадництва? Підтвердженням цьому є репліка жандарма-підполковника після затримання всіх членів підпільної організації: «Кажу ще раз: Друкарню я все одно, так чи сяк, знайду. Я заморю вас голодом, доведу до самогубства, доведу до справжнього зрадництва слабших із вас, а своєї жандармської честі я не дам на поругу. У кожного своя честь, дорога моя. Так чи не розумніше, не альтруїстичніше прийняти не великий, майже зовсім не винний гріх і тим самим позбавити от страждання, хвороб, смерті й великих гріхів...» [1, с. 508]. Має рацію С. Михида, коли до найголовніших досягнень Винниченка-драматурга відносить «синтез зовнішньоподієвого та внутрішньопсихологічного (одного або кількох) конфліктів, що, з одного боку, сприяло розкриттю глибин духовного життя персонажів, а з іншого – породжувало високий рівень сценічності творів» [5, с. 181].

Автор значну увагу приділяє «оголеним» формам конфліктів, що найвиразніше

проглядаються в діалогах Марії та Сталинського. Це антагоністичне протистояння двох принципів: «чесності із собою», що нізачо не дозволяє прийняти підступні умови «спокусливого сатани» Сталинського зрадити своїм упередженням і власному я; порочного почуття кохання до чужого чоловіка, до якого головна героїня відчуває пристрасть. Такі слова Сталинського вперше порушують внутрішній конфлікт Марії, зокрема в розумінні гріха як явища недуховного. У художньому тлумаченні В. Винниченка зрада – це гріх, а зрадник обов'язково мусить бути покараний, що є аксіомою. Саме ця аксіома визначила подальші думки і вчинки Марії. Влучною є відповідь Марії Олені Карпівні на те, що під час чергового зібрання, які відбувалися в домі Чоботарів, учасники почали співати в страсний четвер: «... Ні, Олено Карпівно, гріх є, тільки не це, дорога моя. (Раптом). Сказати вам, де є справжній, найстрашніший гріх? Сказати? (Показує на кімнату). Знаєте для чого вони там засідають і співають? Щоб одкрити отой гріх! Щоб спіймать справжнього страшного грішника. Мерзотника, від якого сіркою тхне. Який сам собі нігтями серце розриває...» [1, с. 515].

Водночас В. Винниченко ускладнює конфлікт, діючи за принципом нагнітання (що обов'язково захопить глядачів і вони будуть змушені перебувати в тривозі та напрузі). Прихід замаскованого підполковника Сталинського в будинок революціонерів-підпільників є безперечно подією, що доводить до кульмінаційної гостроти вирішення внутрішнього конфлікту Марії. «Ви – моя, зиронько, з голови до ніг, з душею, серцем, із тілом, тепер і навіки. Розумієте, хороша моя? Ви, навіть, померти без моєї згоди не можете. О, не дурно ж ви револьвер в столику тримаєте. Очевидячки, щоб застрелитися? Правда? А я от не дозволю застрелитися, і ви не застрелитесь» [1, с. 524], – ці слова Сталинського змушують кардинально поставитись до обставин, що склалися, і негайно прийняти рішення. Марія залишається наодинці сама із собою; вона виражає основну філософію Винниченківської драми: будь-яка зрада – це гріх, незалежно від висоти мети, задля якої ти згоджуєшся на неї. Героїня віддає листа Іванові, де описано весь шлях від запеклої революціонерки до мерзеної зрадниці, який немає прощення ні на цьому, ні на тому світі. Розв'язкою конфлікту і фінальною сценою твору є прийняття фатуму долі. Проте гордовита натура Марії не дає їй змоги прийняти весь шквал критики і, подібно вчинку монаха з її розповідей, вона має розкаюватись у печері двадцять літ. Тому героїня зводить рахунки з життям, випиваючи слоїк з ядом.

Пластично-просторове рішення вистави було створено завдяки чіткому задуму Г. Юри, зокрема реалізовано конкретно-проникливе сценічне

втілення: «постановку було здійснено в реалістичному плані, з наголошенням соціальних і психологічних моментів» [9, с. 174]. Художник вистави С. Гречаний забезпечив надзвичайно реалістичну картину подій, чим викликав таку оцінку Г. Юри: «На сцені була правдиво відтворена обстановка вітальні в квартирі революціонерки Марії: прості меблі, скромне оздоблення. За вікнами видно верхівки дерев». У такий спосіб підкреслювалося, що дія відбувається на другому поверсі міського будинку. Достовірно передавалися й атмосфера жандармської облави, звуки фургонів, що під'їжджали, сюрчки поліцаїв, тупіт солдатських чобіт на сходах і по брукувці. Скупо за деталями, але цілком правдиво передавалася й обстановка камери слідчого [9, с. 174].

Завдяки такому реалістичному відтворенню запропонованих обставин актори прекрасно «вжилися в роль» і правдиво діяли в ситуативних моментах вистави. Збереглася єдина рецензія А. Ніковського, надрукована в газеті «Нова Рада» за 5 лютого, у якій ідеться про те, що «артисти «Молодого театру» прекрасно впоралися зі своїм завданням, утворивши повний ансамбль, дали цілий ряд художніх із тонким смаком змальованих типів» [8]. Власне, підпільна друкарня і стала головним методом боротьби даної сім'ї з існуючим політичним режимом в Україні. Нікчемність такої боротьби полягала в неготовності тогочасної інтелігенції протистояти політичній машині, що принесла ту «нову» мораль, згідно з якою нищість, зрада та меркантильні інтереси заповнили терени нашого суспільства, які й до теперішнього часу міцно вкорінились у нашому менталітеті. Найбільш вдалим з цього приводу є думка Я. Мамонтова: «мораль, статеві стосунки, суспільна та політична боротьба, творчість з різних боків і в різних аспектах, коротко кажучи, – все те (за винятком хіба релігійних питань), що найбільше цікавило та шокувало інтелігенцію на початку ХХ століття» [4, с. 25]. Враховуючи значущість такого твердження, наголосимо, що питання моралі, а

надто проблеми «нової» моралі, сьогодні не втратили своєї актуальності.

Отже, заглиблення у «світ винниченкових образів та ідей» (Г. Костюк), дає підстави стверджувати: митець своєю творчістю відгукнувся на необхідність оновлення репертуару українського театру, що переживав на той час своєрідну кризу жанру, виступивши проти етнографічно-побутової заангажованості вітчизняної драматургії, чим виводив її зі стану обмеженості та провінційності на широкі шляхи оновлення. Суголосні культурно-мистецькій ситуації першої третини ХХ ст., п'єси В. Винниченка увійшли в культурне сьогодення незалежної України, інтригуючи сучасних читачів і глядачів художніми експериментами в царині людської моралі, спонукаючи їх до пошуку істини й гармонії в незатишному світі та розвиваючи вітчизняне театральне мистецтво, чим визначають перспективи наших подальших досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / Володимир Кирилович Винниченко. – Київ : Мистецтво, 1991. – 629 с.
2. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – Кн. 1. : 1910–1930-ті роки. – Київ : Либідь, 1993. – 782 с.
3. Ковалів Ю. І. Подія та синдром В. Винниченка / Юрій Іванович Ковалів // Скрипторій. – Біла Церква : Буква, 2004. – 172 с.
4. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) / Яків Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 177–203.
5. Михіда С. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Михіда. – Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
6. Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Івана Франка / Яків Савченко. – К., 1935. – 93 с.
7. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нідре») / Юрій Смолич // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – С. 118.
8. Федір Б. «Гріх» В. Винниченка / Борис Федір // Нова рада. – 1919. – 5 лют.
9. Юра Г. Молодий театр / Гнат Юра // Молодий театр. – К., 1991.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сорока Марина Василівна – аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв.

Наукові інтереси: українське театральне мистецтво ХХ–ХХІ ст., драматургія Володимира Винниченка.

УДК 821.161.2-32.09

СВОЕРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ЗОБРАЖЕННЯ ХАРАКТЕРУ ОСОБИСТОСТІ В Оповіданні ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЗІНА»

Альона ТАРАНЕНКО (Дніпропетровськ)

У статті на матеріалі оповідання «Зіна» класика української літератури Володимира Кириловича Винниченка проаналізовано своєрідність художнього розкриття характеру героя, акцентовано на амбівалентності зображених типів, зосереджено увагу на виразних засобах психологічного інструментарію. Зауважено, що неоднозначність характерів (зокрема, і в оповіданні «Зіна») продиктовано багатогранністю внутрішнього світу самого письменника-новатора, який нерідко не сприймав усталених норм і правил, мав свою чітко виражену філософсько-етичну позицію. З'ясовано, що невичерпність Винниченкової оригінальності під час характеротворення в обраному для аналізу творі розкрито крізь призму цінності неповторної жіночої особистості, в образі якої поєднано зовнішню красу

й внутрішнє мудре, вольове, активне, самодостатнє «Я», що увиразнено в портретних характеристиках, голосових інтонаціях, сміхові тощо.

Ключові слова: характер, тип, особистість, внутрішній світ, портретна характеристика.

Твори несправедливо забутого й забороненого в другій половині минулого сторіччя Володимира Кириловича Винниченка останнім часом усе частіше з'являються на сторінках вітчизняних періодичних видань, фахових наукових книгах, викликаючи інтерес як у фахівців історії, теорії літератури, так і в читачів, які прагнуть доторкнутися до вічних істин, амбівалентного сприйняття й трактування законів життя неординарним письменником, тонким знавцем жіночої психології.

Закоріненість Винниченкового почерку в філософію екзистенціалізму, реалізму, неоромантизму, психологізму тощо, політематичність і багатопроblemність, оригінальність стилістики його мистецького доробку неодноразово підкреслювали О. Бажан, А. Горбань, О. Гнідан, Т. Гундорова, А. Гурбанська, Л. Дем'янівська, М. Жулинський, Н. Заверталюк, Л. Золотюк, Г. Костюк, І. Кошова, В. Марко, Л. Мацевко-Бекерська, Л. Мороз, М. Наєнко, В. Нарівська, В. Панченко, Б. Пастух, С. Присяжнюк, Г. Сиваченко, В. Хархун, Н. Шумило та інші дослідники. Обране для аналізу оповідання В. Винниченка «Зіна» фахівці (зокрема, О. Бажан, О. Головій, О. Гнідан, Л. Мацевко-Бекерська, В. Панченко та ін.) зазвичай згадують або в контексті осмислення стилістики «малої» прози митця в цілому, або в порівняльному ракурсі, розглядаючи особливості вияву жіночого «Я» на матеріалі низки творів письменників.

Науковці переконані, що в «малій прозі Винниченка тісно переплелися українська і європейська традиції, що і зумовило значною мірою своєрідність як стилю, так і проблематики її. Винниченко значно більше «драматизував» свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи тим самим жанр реалістичного оповідання» [2, с. 86]. Маючи бездоганний смак у всьому, В. Винниченко «...збагачує малий жанр як формою, так і змістом...» [2, с. 89], глибоко й оригінально осмислює дійсність, чітко й точно увиразнює психологію персонажів і характер зокрема. Письменника насамперед цікавила людина з усіма своїми внутрішніми й зовнішніми болями, переживаннями, відчуттями, суперечностями, автентичними концепціями життя-буття. Саме багатозаровість внутрішнього «Я» людини, неоднорідність її психічної організації викликала зацікавлення митця і спонукала його вдосконалювати від твору до твору власний тип особистості, критерії осмислення її духовного світу.

Неоднозначність характерів (зокрема, і в оповіданні «Зіна») продиктовано багатогранністю внутрішнього світу самого В. Винниченка, який

нерідко не сприймав послідовності, загальноприйнятих норм і правил, мав усталену філософсько-етичну позицію. Будучи глибоко педантичним, своєрідним ідеологом-бунтарем, виразним оригіналом по житті, митець намагався відтінити й характери своїх героїв новими барвами, апробуючи полярні полюси моральних цінностей та життєвих принципів у цілому.

Поліконфліктність і варіативність людського «Я» виразно виявлена в оповіданні «Зіна», у якому переважають не так події, як увага до внутрішнього світу зображених героїв, їхнього морально-психологічного стану. У центрі твору – два діаметрально протилежні персонажі, одвічні опозиційні полюси – чоловік і жінка; досить класична й актуальна ситуація і для третього тисячоліття. Розробляючи характери героїв, В. Винниченко наділив автентичними чоловічими рисами жінку – Зіну, увиразнивши таким чином тип сильної й самовпевненої особистості, яка перебрала на себе маскулітні акценти. Маючи «зовсім чужу душу» [1, с. 50] як для жінки, вона вперто йде й завжди досягає поставленої мети, протестує проти усталених правил і штампів, не схиляє голову перед високими чинами, майже весь час маскує своє «Я», приховує свої переживання, має розвинену інтуїцію тощо. Окремі риси Зіни («...дівчина щоранку влітала до мене (наратора – уточнення наше – А. Т.) в кімнату, нашвидку струсувала мою руку, бризкала в усі кутки сміхом та словами, хапала мене за рукав і з такою хапливістю витягала на вулицю, ніби в тому будинку починалась пожежа...» [1, с. 51]) асоціативно спроектовуємо й на самого письменника, для якого, як відомо, «спокій був ворогом». Портретні деталі підкреслюють не стільки зовнішню вроду дівчини («...здивовано піднімала свої густі брови, коли щось робилось не так, як хотілось їй...» [1, с. 51], «...зеленкуваті очі її, як дивний кришталі, блискають при поворотах усякими кольорами...» [1, с. 53], «...очі лукаво-лукаво сміялись...» [1, с. 54] та ін.), стільки означають її життєве кредо, стійку позицію: «...буде так, як вона собі знає...» [1, с. 52]. Подеколи в авторських характеристиках (зокрема, в епізоді про страйк робітників) оприявлено навмисно сховане жіноче «Я» – глибоко вразливе, ніжне й турботливо-співчутливе: «...сміх її був якийсь... звичайний, яким сміються усі люди. А в лиці тривога й неспокій...» [1, с. 56], «Зіна прудко бігала своїми стемнілими очима й була бліда. Губи часто покусувала...» [1, с. 56], «Зіна стала ще блідішою. Родима плямочка біля носа стала дуже виразною...» [1, с. 56] та ін. Така межова ситуація сколихнула досі впевнену й рішучу дівчину. Але це тимчасовий стан, який слугував своєрідним трампліном думок-виходів героїні, аби вирушити

на порятунок ув'язненого обранця Антипа, одягнувши звичну маску самовпевненого оратора-поводиря, який достеменно вивчив психологію мас і знає, що зробити-сказати, аби здобути бажане: «Зіна раптом шарпнулася вперед. ...озирнулася вона, хитнувши до оратора. І лице було надзвичайно бліде, а очі блискучі, чудні. І ніби біль якийсь почувся мені в них, гострий та різкий...» [1, с. 58]. Тут виразно прочитується діалектика стану героїні: від природного страху перед натовпом робітників, деякої невпевненості в тому, чи зможе вона щось змінити, до звичної для неї рішучості, уміння опанувати себе, докласти зусиль, аби було так, як потрібно лише їй. Упоравшись із хвилюванням, Зіна стає сама собою: стоячи на трибуні, «...склала понаполеонівські руки на грудях, підвела голову вгору і звисока мовчки дивилася вниз. Волосся буйно-золотистими хвилями бігло під заломлений капелюх, очі одсвічували чимсь натхненним, але спокійним і рішучим, на губах знайомий лукавий усміх...» [1, с. 58–59]. Жести, рухи, постава, вираз обличчя, як «вікна, через які спостерігачі заглядають» [3, с. 63] у душу, підкреслюють точність прийнятих рішень, самовпевненість дівчини, яка знає, що робить і переконана в результативності своїх дій та вчинків. На миттєві вагання вказує лише маленька деталь – «заломлений капелюх».

«Один із найдавніших сигналів про душу» [4, с. 89] – очі – найчастіше використовує В. Винниченко в оповіданні для означення духовного світу героїв, зокрема Зіни. Саме ця художня деталь «промовляє щось вагоме про душевний порух героя, про властивості його характеру чи про авторське до нього ставлення» [Там само, с. 109]. В. Фащенко свого часу слушно спостеріг, що «одноманітність “три очей”» [5, с. 208] нерідко унаочнює «прагнення уникнути зайвих “мук слова”»: простіше дати традиційну ознаку, що недвозначно виявляє авторське ставлення до героя, ніж відшукати точні чи метафоричні слова для розкриття характерного, неповторного в особистості...» [Там само, с. 209]. В аналізованому оповіданні В. Винниченка емоційно-відчуттєвий стан героїні відтворено крізь призму портретних акцентів: «...вона (Зіна – уточнення наше – А. Т.) стояла мовчки, непорушне, і тільки брови її стали підніматись угору, очі поширяться і робитись лукаво-здивованими. І разом з тим хвилинками ті очі темніли чимсь сильним, задержаним всередині. Немов всередині у ній кипіло щось велике, вогневе, але вона його здержувала і тільки лукаво посміхалася, знаючи про його...» [1, с. 59].

Зіна – уособлення професіонала-оратора, людини, яку чують; упевненість у своїх намірах відтінено за допомогою гіпнотичного голосу («...коротко, майже суворо кинула Зіна...»

[1, с. 57], «...здивовано заговорила...» [1, с. 59], «...весело-лютим голосом промовила...» [1, с. 60]) або його відсутності – мовчання, «мовою» очей («В манежі зірвалася ціла буря. Справжня буря. ...вона (буря – уточнення наше – А. Т.) йшла не з слів, а з очей. З її очей і з того, що ховалось за очима. Воно з очей сідало на слова й на крилах їх перелітало в уха й очі маси, і маса вже горіла, маса вже забула себе, вже сміялась з того, що не зможе ніби перемогти...» [1, с. 60]). Такі прийоми в різних ситуаціях набувають полярних відтінків, уводячи навколишніх у своєрідний стан трансю, що допомагає Зіні реалізувати власні амбіції, бажання. Голос, сміх, вираз обличчя, очей, міміка організують тих, хто поряд, змушують їх бути гнучкими, слухняними.

Наратор – чоловік-оповідач – відмінний від Зіни образ у творі. У його характері проступають риси майже безхарактерного, непоказного, тьмяного, деякою мірою відчуженого, «мовчазного й зайвого» [2, с. 53] персонажа. Розкриваючи тип «мамаліги» [1, с. 54], В. Винниченко актуалізував не лише тенденційність власної епохи, а й запрограмував якоюсь мірою викривлений світ чоловіків наступних поколінь. Цей образ допомагає певною мірою відтінити центральний персонаж – Зіну, стиль її мислення й світоусвідомлення.

Підсумовуючи, зазначимо, що внутрішньо психологічний трамплін Винниченкових героїв закорінений в індивідуально-авторське сприйняття й осмислення навколишнього світу, його письменницьку естетику, стилістику життя. Невичерпність Винниченкової оригінальності під час характеротворення в оповіданні «Зіна» розкрито крізь призму цінності особи – жінки. В образі Зіни поєднано зовнішню красу й внутрішнє мудре, вольове, активне, самодостатнє «Я», що увиразнено в портретних характеристиках, голосових інтонаціях, сміхові тощо. Головна героїня – це неординарна особистість із власною філософією життя, світосприйняттям і самоусвідомленням.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Зіна / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані твори : Оповідання. Повість. Романи / [передм. Л. С. Дем'янівської]. – К. : Грамота, 2005. – С. 50 – 60.
2. Гнідан О. Д. Володимир Винниченко : життя, діяльність, творчість : навч. посібн. / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. – К. : «Четверта хвиля», 1996. – 256 с.
3. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис. – [2-е вид., доп.] / Микола Пилипович Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
4. Фащенко В. В. Видима мова душі / Василь Васильович Фащенко // Фащенко В. В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії. – О. : Маяк, 2005. – С. 89 – 109.
5. Фащенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів. Роздуми про зображення людини в сучасній радянській прозі / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1977. – 251 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тараненко Альона Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури

Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Наукові інтереси: проблеми вітчизняного літературного процесу XX століття.

УДК 811.161.2'373.7

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРІЙ»)

Наталія УСТЕНКО (Кіровоград)

Для творів В. Винниченка характерне поєднання філософсько-концептуальної тематики та нових для української літератури першої половини XX століття художніх жанрів. Ідеям гармонійного облаштування суспільства, подолання соціальної нерівності, утвердження людини як найвищої цінності автор письменник надає авантюрно-пригодницьких, утопічних або детективних форм творів. Таким зокрема є роман «Лепрозорій». Якнайповнішому втіленню думки автора, відображенню індивідуальних рис персонажів сприяють фразеологічні одиниці, які функціонують у творі як в узуальному, так і в оказіональному вигляді. Письменник вдається до різних способів трансформацій ФО: порушення граматичної форми, використання одиниць із розширеним чи усіченим компонентним складом, подвійна актуалізація фразеологізмів, розгорнута метафора. У статті аналізуються одиниці, які функціонують у перших розділах роману. Виразні картини оповіді, створювані за допомогою фразеологічних одиниць, наснажені яскравими образами, окреслюють основну міжособистісну інтригу, створюють емоційне тло, готують читача до сприйняття концептуальної складової роману.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, фразеологізм, узуальний, оказіональний, подвійна актуалізація, поширення/усічення компонентного складу фразеологізму, порушення граматичної структури, розгорнута метафора, емоційно-експресивне наснаження.

Творчість Володимира Винниченка-романіста завжди привертала до себе увагу нестандартним поєднанням філософсько-концептуальної тематики, проблематики та жанровим втіленням у нових для української художньої літератури першої половини XX століття художніх форм. До невідповідності гасел і практики, взаємозв'язку політики й етики додалася розірваність спільноти напередодні світових соціальних струсів. І чи не найповніше їх відображення знаходимо у романі «Лепрозорій», написаного у трагічні для Винниченка роки еміграції. У ньому яскраво й фактурно подано спроби пошуку суспільної гармонії та напружену трагіку боротьби за неї, що й лягло в основу Винниченкових засторог від тоталітарних режимів (комунізму й фашизму), які нівелюють і спотворюють людську особистість, роздумів щодо побудови суспільства на засадах ідей конкордизму і людського щастя, коли світова гармонія замінить дизгармонію [2, с. 193].

«Лепрозорій» – романізоване втілення етико-філософської концепції Винниченка (конкордизму), суть якої полягала у виробленні «системи лікування та реорганізації сил сучасного людського організму (чи то індивідуального, чи то колективного), сил і фізичних, і психічних, системи, базованої на рівновазі та погодженні тих сил». [4, с. 376]

Про концептуально-філософське осмислення роману «Лепрозорій» (на основі опрацювання машинопису) мова йшла у працях С. Погорілого, Г. Костюка, В. Панченка, О. Гнідан, Л. Дем'янівської. Проте дослідження лінгвальних, художніх особливостей твору лише починають привертати увагу дослідників, оскільки окреме його видання здійснено нещодавно, 2011 року.

Зокрема не були предметом дослідження узуальні й оказіональні фразеологізми мови роману. Мета нашої статті – дослідити трансформовані ФО, розглянути їх структурно-семантичні різновиди, функціональні особливості та притаманну письменнику своєрідність введення в контекст фразеологічних одиниць.

Роман вирізняється захоплюючим детективним сюжетом, палкими пристрастями, які розгортаються на тлі політичного життя Франції в передчутті нової війни. Водночас у «Лепрозорії» чи не вперше в тогочасній світовій літературі показано розгул тоталітаризму в СРСР. Ця тема порушувалася хіба що в «Поверненні з СРСР» А. Жіда (1936), що свого часу викликало сенсацію в Європі та світі. [4, с. 376].

Та оскільки роман не може базуватися лише філософськими або ідеологічними абстракціями, йому потрібні і розвиток сюжету, і яскравість характерів, і виразна мова [4, с. 377]. Для «Лепрозорія», як й інших романів В. Винниченка, притаманна кінематографічність стилю, про що свідчить і бурхлива продвійність, і контрастна зміна планів, і пильна увага до дрібної деталі, і яскравість сцен та динамізм оповіді [2, с. 197], що повною мірою виявляємо на прикладі численних фразеологічних одиниць. Зупинимось докладніше на першій частині роману, яка, власне, покликана і дати відлік розвитку сюжету, й охарактеризувати саму героїню – Івонну Вольвен персонажа-наратора, *alterego* самого Володимира Винниченка. Одним із дієвих мовних засобів для цього виступають фразеологічні одиниці, які для посилення виразності автор використовує в узуальному та оказіональному вигляді.

Письменник вдається до різних способів трансформацій ФО: порушення граматичної форми; використання одиниць із розширеним чи усіченим компонентним складом, а також із заміненними відповідно до вимог контексту компонентами; характерною є подвійна актуалізація фразеологізмів, фразеологічний натяк та розгорнута метафора. Характер і частота авторських видозмін залежать від структурно-семантичних і стилістичних параметрів фразеологізмів, від їх жанрової належності та ідейно-художніх авторських настанов, і від індивідуальної схильності автора до використання прийомів текстуального засвоєння ФО [5, с. 229].

Для мови роману В. Винниченка характерним різновидом семантичної трансформації фразеологізмів є подвійна актуалізація, коли компоненти ФО реалізуються в прямому значенні, а також поєднання в близькому контексті фразеологізму та вільного словосполучення, що створює виразне асоціативне тло викладу. Характерним для цієї частини є поєднання кількох різновидів структурно-семантичних трансформацій, наприклад: «Але, коли бувала то чи на вулиці, чи в кіно, чи будь-де, я неодмінно «ловила рибку». Так про себе я зву *полювання за чоловічими поглядами*. Бо, справді, *лови чоловічих поглядів* дуже подібне до ловів риби вудкою, а надто палянгротом. (Палянгрот – це вудка без вудилища, з довгою ниткою... Нитка тримається просто в пальцях і пальці почувають, як риба клює на другому кінці нитки.) *Погляд*, мов нитка, *закинеш його і слідкуєш: вхопить рибка чи ні*. Одні чоловіки хапають одразу, інші – за другим разом, але рідко буває, щоб яка-небудь *рибка не клюнула в мене*. І почуття від ловів поглядів таке саме, як од ловів риби: так само хвилюєшся і завмираєш, коли бачиш, що *за твій погляд уже зачепилося двоє очей і не відриваються* – можеш тягти їх за собою, куди заманеться.» [1, с. 6]. Окреслюється сама «здобич» дівчини, спосіб полювання, емоційний стан ловця. Поєднуються різні способи трансформацій ФО: поширення компонентного складу (чиї саме погляди цікавлять Івонну), на що схожий (відповідно, так і називається) спосіб полювання, якого емоційно-психологічного стану в результаті цього набуває сам рибалка. Порівняємо: ловити погляд – зустрічатися з ким-небудь поглядом, дивитися в очі, намагаючись привернути до себе його увагу [ФСУМ, 446], клоннути на приманку – піддаватися на обман, навмисне підготовлений ким-небудь з підступними намірами [ФСУМ, с. 382], ловити рибку – мати користь, вигоду з чого-небудь [ФСУМ, с. 447], не відривати очей (погляду) – весь час, уважно, пильно дивитися на кого-небудь [ФСУМ, с. 125].

Підвищують рівень вираження мовної експресії контаміновані фразеологічні одиниці:

«Спішу попередити: я нікуди свою чоловічу здобич не тягла, я її зараз же випускала на волю, мені досить *було ввіймати її й трошки потримати на гачку*. (Одна моя приятелька-городянка, яка ніколи не ловила палянгротом риби в морі, коли раз поїхала зі мною на лови, зізналася, що від кльову, а надто від витягання риби, вона мала відчуття сласности, подібної до сексуальної)» [1, с. 6] Пор.: ловитися (попадатися і т. ін.) на гачок (на вудочку) – занадто довірливо ставлячись до кого-, чого-небудь, давати, дозволяти себе ошукати [ФСУМ, с. 447], ловити рибку – мати коримть, вигоду з чого-небудь; наживатися [ФСУМ, с. 447], ловити погляд – зустрічатися з ким-небудь поглядом, привертати до себе увагу; помічати, відчувати, як хтось дивиться на кого-небудь, розглядає його [ФСУМ, с. 446]. Контамінований фразеологізм у близькому контексті поєднується з безпосереднім описом рибалки та враженнями (слід підкреслити, жіночими) від неї, і, відповідно, нашаровується на вільне словосполучення.

Використання одиниць із розширеним компонентним складом дозволяє створити яскраве полотно оповіді, сповнене відчутною «мефістофелівською» іронією, коли самих «жертв» ловів їхня доля не пригнічувала і не викликала заперечень, адже «Головна прикрість [від ловлі поглядів – У. Н.] полягала в тому, що чоловіки ніколи не хотіли *відчиплятися з гачка*. Вони конче *прагнули бути ввійманими, засмаженими і з'їденими мною*. І коли я цього не робила, вони дуже сердились, ображались... а часом то й самогубством мені загрожували.» [1, с. 7]. Пор.: відчепитися з гачка – урятуватися від небезпеки (смерті) [ФСУМ, с. 127]; не піддатися сторонньому впливу. Граматична трансформація поєднується з розгорнутою метафорою, а далі заміна компонентів фразеологічних одиниць призводить до розвитку зміни напрямку дії, зміщення понять «мисливець – жертва»: «Я не знаю, чи так само трапляється й з іншими жінками. І головне: чи так само їм *трудно відчиплятися від ввійманої риби*. *«Мої» чоловіки* запевняли мене, що вони вже *не могли, хоч і щиро прагнули, відчепитися від мого гачка...*» [1, с. 7].

Компонент «чоловік» автор-Івонна повсякчас замінює на «рибка», потім здійснює диференціацію на «бубирів» та «щупаків», а «погляд» – на «гачок», створюючи цілісні образи. Через погляд-гачок здійснюється пошук (цікавої людини, достойного супротивника, когось важливого для місії Івонн): «Я думаю все ж таки, що коли б тільки заради цих компліментів я *закидала свої гачки*, то після одного випадку, коли *одна рибка обійшлася мені занадто дорого*, я б мусила зовсім припинити цей «спорт». Але я й після цього не припинила...» [1, с. 8]; «Але... незважаючи на місію..., я все ж таки не губила

звички *закидати гачки*..., походжаючи пероном у юрбі, я *швидко водила по ній гачком*, вибираючи найцікавішу «рибку» [1, с. 9]. Порівняємо: кидати /кинути оком (очима, погляд, зір і т. ін.) – час від часу дивитися, поглядати на кого-небудь; роздивлятися навколо; звертати увагу на кого-небудь, цікавитися кимось, залицятися до когось [ФСУМ, с. 370]

Увагу Івонни привертало цікаві чоловіки. «Впіймати якогось бубиря-юнака не становило жодної складності: не встигнеш *мазнути по ньому гачком*, як він уже жадібно вчепився, – тягни його, куди хочеш, за собою» [1, с. 9]; «Куди цікавіше ловити якогось поважного дорослого щупака. Які ж вони спочатку обережні, які страшенно серйозні, ці щупаки! Як вони зовсім *не звертають ніяковісінької уваги на жодні гачки*... Здається, *нізащо не клюне*... Ах ти ж, *старе луб'я*! І яке хвилювання, яка радість, який тріумф, коли, нарешті, *не витримає і клюне*. І з якою зловтіхою тоді *його водиш, тягнеш, мучиш і... викидаєш у воду*. (Та зате які вони причепливі, які настійні, які цупкі ці старі щупаки! Ой-ой-ой! Куди важче *відчепитися від них, ніж од бубирів*)» [1, с. 9]. Уведення в текст викладу поширених варіантів фразеологізмів, вигуківих одиниць увиразнює його, емоційно-експресивно наснажує.

Численні повтори підвищують емоційну напругу оповіді, увиразнюють контекст: «За третьою зустріччю він уже чекав мого погляду і зараз же *вп'явся в нього*, хоча певності й жадібності ще не вчувалося, рибка ще сумнівалася... І *погляд то вгризався в гачок, то підстрибував, то знову швидко вертався й накидався*» [1, с. 11]; «Але за четвертою зустріччю *рибка була вже цілковито моя. Вхопивши гачок, вона вже не відривалася, не випускала його ні на мить*... І *я гачка теж не відривала*, мені, зізнаюсь, було приємно... це злиття поглядів...» [1, с. 11]; «Рибка» моя не з'являлася... Я вже рішила: ні, очевидно, мій гачок для цієї поважної «риби» виявився не привабливий і не міцний – *досить легко зірвалася і зникла*.» [1, с. 15].

Використання кількох ФО поряд концентрує оповідь, дозволяє швидше перейти до ідейної частини викладу: «Звичайно, я й сама, коли, бува, станеться знайомство, *гачка більше не вживаю*... Бо це є вже знайомство, це є вже стосунки з людиною, а не з «рибкою». Чоловіки, правда, переважно цього не розуміли й *чекали гачка далі, ловили кожний мій погляд, чіплялись за нього і сумували або сердилися, коли я відмовляла їм у ньому*» [1, с. 16]. Повторення, функціонування зузальних та okazіональних одиниць у близькому контексті є характерною особливістю стилю Володимира Винниченка.

«Я тільки ментами скоса зиркала в його бік... Я немов щоразу схоплювала моментальну

фотографію, в одну секунду проявляла її, друкувала й зараз же могла розглядати її, скільки хотіла... Бо мені все ж таки хотілося перевірити: невже ж мій *гачок не зробив на «рибку» ніякої дії?*... Леле! «Рибка» поводитись так, наче ніколи *на гачку в мене не висіла*, наче *не була до нього так при'ята*, що навіть тачки не почула за собою» [1, с. 25]. «А... чого ж не виявляє того, що повинна виявляти всяка порядна «рибка», *яка повисіла на гачку?* Чи для неї оця пляшка і ці тарелі з їжею цікавіші за всяких рибалок з їхніми гачками? В кожному разі до пляшки й до тарелі він так прип'явся, *наче на п'ятьох гачках висів*. А на мене ніякісінької уваги!» [1, с. 26] – фразеологічний натяк та розгорнута метафора створюють широке психологічне полотно оповіді, до іронії додається ще й роздратування від втрати самого «рибалки», коли цілком можливо помінятися зі «здобиччю» місцями, адже такий досвід в Івонни був. «Фред – син аптекаря. Розуміється, був «рибкою». Але *відчиплятися з гачка не хотів*. Правда, я й сама не дуже хотіла скидати. Загалом, треба чесно зізнатися: коли «рибка» з гачка не хоче злізати, то частіш за все через те, що сама рибалка свідомо чи несвідомо не хоче її скидати. І був уже час, коли я *сама почала ловитися на свій гачок і з легким холодком у грудях* вчашати до дансінгу...» [1, с. 38–39]

Передчуття не зраджують героїню, повторення фразеологічних одиниць створюють цілісний завершений образ і дають поштовх до переходу на новий шабель оповіді: «А сталося те, що я вперше за свою «рибальську» практику *сама опинилась немовби в ролі «рибки*... Це вперше мій довгий, невідривний погляд був не «рибальством», а... чимсь новим для мене.» [1, с. 43]

У фіналі роману також є рибалки, проте за емоційною наснаженістю картина цілком протилежна. Зникло піднесення, експресія, зображення цілком реалістичне, проте запитання залишає враження відкритого фіналу, запрошення долучитися до іншого життя: «Пам'ятаю, на мості Сени я зупинилась і, дивлячись на скоцюрблені, нещасні постаті рибалок з вудками, подумала: на переліт у ракеті на Місяць з ризиком на дев'яносто відсотків знайти смерть знаходяться сотні бажаючих. Невже ж на пошуки виходу з прокажельні не знайдеться десятків охочих з певністю на дев'яносто відсотків знайти життя і щастя?» [1, с. 371]

Окремі мовні явища більш помітні в друкованому тексті, оскільки в ньому саме на деталях довше затримується читачева увага, вони мають „більше шансів на естетичне осмислення й соціальну оцінку” [7, с. 141]. З огляду на складність та неоднозначність трактування нової концепції, пошуків довершеного її втілення в

художньому слові важливим, на нашу думку, є вивчення особливостей функціонування в романі узуальних й оказіональних фразеологічних одиниць як таких, що сприяють максимальному втіленню задуму, якнайповнішому усвідомленню ідей автора, створенню широких асоціативно-образних полотен.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Лепрозорій: роман / Володимир Винниченко; [післямова Галини Сиваченко]. – К.: Знання, 2011. – 382 с.
2. Гнідан О. Д., Демянівська Л. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість: навч. посіб. для студ.-філол. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
3. Демський М. Т. Українські фраземи й особливості їх творення. – Львів – Краків – Париж: Просвіта, 1994. – 62 с.
4. Сиваченко Г. «Лепрозорій» у контексті історії та долі // Винниченко В. Лепрозорій: роман / Володимир Винниченко; післямова Галини Сиваченко. – К.: Знання, 2011. – С. 373–382.

5. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологія сучасної української мови: навч. посіб. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
6. Устенко Н. Фразеологічні одиниці у структурі драматичних творів В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Між двох сил») // Наукові записки. – Випуск 81 (1). – Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 4 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – С. 152–155.
7. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови: монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
8. ФСУМ – Фразеологічний словник української мови / [уклад.: В. М. Білоноженко та ін.] – К.: Наук. думка, 1999. – 984 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Устенко Наталія Володимирівна – методист навчально-методичного відділу КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: фразеологія української мови, лінгвістика тексту.

УДК 821.161.2-312.6

«ФІГУРИ СТРАХУ» В КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЗОВАНОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Дар'я ФУГАЛЕВИЧ (Кіровоград)

У статті розглянуто психопоетику творчості В. Винниченка з погляду класичного психоаналізу, а саме «фігури страху» в контексті міфологізованої біографії письменника. У науковий обіг введена Фройдівська теорія функціонування психіки в термінах її структурної (Воно, Я, Над Я) та топічної (несвідоме, підсвідоме, свідоме) організації певною мірою пояснює наявність відповідної проблематики. Йдеться про такі форми страху персонажів як відчуття «безпорадності» (Наталія «Брехня»), «розчарування» (Маруся «Базар»), «тяжкої провини» (Михайлюк «Записки кирпатого Мефістофеля»), «втрати близької людини» (Рита «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), «страху смерті» (юнак «Момент»), які нерідко виступають міфологізацією образу самого автора.

Подібні художні проєкції розглядаються як своєрідний катарсис чи техніку ізотерапії «пляму страху». Адже для того, щоб страх перестав диктувати порядок життя людини, потрібно його «намалювати», об'єктивізувати, облагородити художньо-естетичним аспектом.

Ключові слова: психічні інстанції (Воно, Я, Над Я), едіпів комплекс, психопоетика, «фігури страху», міфологізована біографія, герой, сюжет, текст.

Найважливіший чинник загадковості й незбагненності психопоетики творчості В. Винниченка спрямований передусім на реконструювання міфологізованої біографії письменника, розкриття і тлумачення символічної мови авторового несвідомого. З погляду класичного психоаналізу одним із основних його аспектів дослідження є «фігури страху». Себто виникнення тих образів і символів у художньому просторі тексту, що були спричинені відчуттям страху самого митця і загрози його Его – функції підтримування рівноваги в системі психіки.

Утім, «проблема авторської маски, – як зауважує С. Михіда, – обов'язково виникає при аналізі того чи іншого тексту» [5, с. 107]. До того ж притримуючись думки М. Бахтіна, дослідник слушно запевняє, що шлях від «частково зображеного, показаного, який входить у твір як його частина» до «чистого автора», цілком можливий [5, с. 107–108]. Адже дескриптивне несвідоме, означуване З. Фройдом поняттям «Воно», недоступне нашій свідомості. Відповідна психічна інстанція людини є репрезентантом основних її інстинктів і потягів, які у творчому

процесі можуть метаморфізуватися під дією якихось страхів, що виникли в результаті заборони первинних бажань авторитарним «Над-Я».

Ця Фройдівська теорія функціонування психіки в термінах її структурної (Воно, Я, Над-Я) та топічної (несвідоме, підсвідоме, свідоме) організації [див.: 9] певною мірою пояснює наявність «фігури страху» в контексті міфологізованої біографії В. Винниченка. Мова іде про такі форми страху персонажів як відчуття «безпорадності» (Наталія «Брехня»), «розчарування» (Маруся «Базар»), «тяжкої провини» (Михайлюк «Записки кирпатого Мефістофеля»), «втрати близької людини» (Рита «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), «страху смерті» (юнак «Момент»), які нерідко виступають міфологізацією образу самого автора.

Подібні художні проєкції можна розглядати як своєрідний катарсис чи техніку ізотерапії «пляму страху». Адже для того, щоб страх перестав диктувати порядок життя людини, потрібно його «намалювати», об'єктивізувати, облагородити художньо-естетичним аспектом. Наприклад, «страх перед батьківською

відповідальністю», сімейними обов'язками, які можуть стати бар'єром для творчого процесу, зокрема в образах Василя Кривенка («Memento»), Корнія Каневича («Чорна Пантера і Білий Медвідь»).

Це авторові герої-двійники, в образах яких Винниченко відтворив реальні переживання своєї сімейної трагедії. Йдеться про коханку Людмилу Гольдмерштейн – матері позашлюбного, небажаного сина письменника, що в силу певних обставин помер у тримісячному віці, а також про його законну дружину Розалію Лівшиць, яка внаслідок тяжкої операції (позаматкова вагітність) не могла більше мати дітей [див.: 4].

Таким чином «комплекс батьківства» у творчості Винниченка часто супроводжувався зі страхом смерті і тяжкої провини. Звідси – «фігури страху» в контексті міфологізованої біографії митця, як ось у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», де кохана Біла Шапочка дуже схожа на Розалію Винниченка, а Клавдія нагадує скривджену долею Людмилу Гольдмерштейн.

Страх втрати дитини і почуття провини набирають у творі цікавих сюжетно-діалогічних метаморфоз. Приміром, коли Клавдія дорікає Михайлюку: «*Ти не хочеш мати зі мною дітей, бо я недостойна цього; ти не можеш лишити в моїх руках свою дитину, бо я недостойна цього. О, я це давно добре розумію! Але ти це хочеш відняти дитину? Так?*» [2, с. 183]. Відповідне сум'яття, докір героїні марковане авторовим бажанням мати дитину власне з коханою жінкою, а не з жінкою миттєвих захоплень. Тут постає екзистенційна проблема любові і пристрастей людини, спричинена проблематикою едіпового комплексу.

З цього приводу слушно зауважив В. Панченко: «Письменник так буде сюжети своїх творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері, протиставивши їй силу інших почуттів, бажань, вольових установок» [6, с. 190]. Звісно, йдеться про певні потреби творчого процесу в житті людини, яка ставить собі мету «осідлати Пегаса». Відтак образи жінок у творчості В. Винниченка постають, то як об'єкти високої потреби душі, то як об'єкти нижчих інстинктів плоті авторового Я.

Едіпальні інфантильні проекції можна простежити і в «Щоденниках» письменника. «Про що думати? Про Марусю? Їй жалітися? І зараз же згадується, як я молився до Рози в той час, як вона вовтузилась по хаті, тяжко дихаючи... Коли б у мене була К., я б пожалівся їй. Я б пригорнувся до її теплих люблячих грудей. Але нема вже К., є Р-я. Так, Р-я, яка боїться мене і бреше, щоб не зостатись самотньою» [3, с. 105], – писав В. Винниченко.

Ці реальні жіночі фігури неусвідомленого страху митця перед відповідальністю батьківства набирають дивовижних метаморфоз у контексті

антропологічної проблематики його творчості. Наприклад, у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка образ Сніжинки виступає «фатальною музою» художника-Корнія. Це вона його переконує: «*Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горіщечки, коліски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей. А замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили дасте тому, що вічно, що вище м'яса! Так-так, Медведю, гарний і бідний! Краса вічна. Ну, подумайте самі об'єктивно, холодно: не правду я кажу? (...) Я думала, що в вас велика сила і ви дасте щось надзвичайне. А що ви дали досі? Нічого. Декілька малюнків, які зараз же й продали, бо у Лесика пелюшок не було, бо Лесику було холодно і треба було дров купити, бо Рита ослабла, і треба було касторки купувати, ба.. А! Феї Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, коли хоче не малюнки дати, а красу, велику й вічну. От що, мій Медведю! Сім'я – це дикі, темні інстинкти, це звіряче, а краса – в чисто людському. Чуєте, Медведю?» [1, с. 292-293].*

Автор відтворює парадокс феномену творчого процесу, що містить у собі так звані елементи «неронізму», морального індивідуалізму. Для митця потреба творити означає більше, ніж реалії життя. З цього приводу можна пригадати слова К.-Г. Юнга, який зазначив, що найглибші осяги творчих зусиль людини межують із колективним неусвідомленим, непізнаними психічними процесами. Відтак від величезної душевної напруги виникає внутрішній страх, що інстинктивно веде до реалізації образу мандали.

Яскравим прикладом для розуміння феномену творчого поривання письменника є слова І. Франка, який із захопленням сказав про В. Винниченка: «І відкіля ти такий узявся? (...) Серед млявої тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблянової та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життє...» [8, с. 139].

Таким чином, творчий процес Винниченка, з одного боку, можна розглядати як реалізацію мандали – колективного патерна душевного порядку, магічного кола чи центру самоствердження, а з другого, – як «фігури страху», що обезсилюють Его письменника. «Я був хворобливо вразливий на образи», – характеризував себе Андрій Халепа з роману

«Хочу!» В. Винниченка. Літературознавці, зокрема В. Панченко, визначали цю рису характеру і в самому письменнику, розкриваючи його надмірну душевну вразливість й егоцентризм, які виявлялися ще в дитинстві митця.

«Про те, як солодко бути «найменшеньким», таким собі «царем і богом» якому всі догоджають, Винниченко пізніше напише в оповіданні «Віють вітри, віють буйні...» Там є цікавий момент, – зауважував В. Панченко, – майже інстинктивного змагання двох дітей – шестилітнього Гриня і дев'ятилітньої сироти Саньки-Рябухи – за верховенство, за право тримати у своїй владі іншого» [7, с. 11].

Із прагненням вищих ідеалів інколи Винниченкові герої готові були переступити через своїх близьких: сина, матір, люблячу жінку (Василь Кривенко («Memento»), Корній Каневич («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), Мирон Купченко («Чесність з собою»), Вадим Стельмашенко («По-свій») та ін. Таким чином, автор «уживається» в уявний образ і ситуацію завдяки «фігурам страху», які у творчому процесі виступають як індифікація його реального Я і художньої форми.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Вибрані п'єси / [упоряд. М. Жулинський]. – К.: «Мистецтво», 1991. – 605 с.

2. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля: роман / Володимир Винниченко // Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єси. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 3 – 203. – (Серія: «Українська література»).

3. Винниченко В. Щоденник (1911–1920); [упоряд., вступ. ст., прм. Г. Костока]. – Едмонтон-Нью-Йорк: Вид-во КІУС і Комісії УВАН (США) для вивчення публікації спадщини Винниченка, 1980. – Т. 1. – 500 с.

4. Миронець Н. Володимир Винниченко: таємниці кохання. Хронологія інтимів. Документальна розповідь. – К.: Ярослав Вал, 2013. – 251 с.

5. Михида С. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника. – Кіровоград: «Поліграф – Терція», 2012. – 352 с.

6. Панченко В. Будинок з химерами (Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті) / Володимир Панченко. – Кіровоград: КДПУ ім. Володимира Винниченка 1998. – 272 с.

7. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / Володимир Панченко. – Київ: Твім інтер, 2004. – 288 с.

8. Франко І. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко. Краса і сила (Київ: Вид-во «Вік», 1906) / Іван Франко // ЛНВ. – 1907. – Т. 38. – Кн. 4. – С. 139.

9. Холдер А. Фрейдівська теорія психического апарату // Алекс Холдер // Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т. – Москва: ЗАО МГ Менеджмент, 1998. – Т. 1. – С. 226–265.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА:

Фугалевич Дар'я Олегівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ імені Володимира Винниченка.
Наукові інтереси: література доби модернізму, творчість Володимира Винниченка.

УДК 821.161.2-94.09

МРІЯ ПРО «ПОВОРОТ НА УКРАЇНУ» В «ЩОДЕННИКУ» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: БАЖАНЕ Й ДІЙСНЕ

Вікторія ЧЕРНЕЦЬКА (Олександрія)

Статтю присвячено «справі повороту на Україну» – акції, яку хотів здійснити В. Винниченко, проживаючи за кордоном. При цьому автор нотаток звертався за допомогою в розв'язанні цього питання до різних людей: Х. Раковського, М. Глуценка, О. Бадана, О. Севрюка, М. Скрипника тощо. З кожним із них він був добре знайомий, із деякими працював в уряді УНР та Директорії, вів переговори щодо друкування своїх творів, обмінювався політичними поглядами.

Життя поза українським суспільством було для В. Винниченка моральними тортурами.

Проте автора дари́уша постійно переслідують внутрішні протиріччя: їхати чи не їхати в Україну. З одного боку, бажання повернутися на рідну землю повністю заповнює його, а з іншого – він розуміє політичні обставини життя в Україні, де влада належить диктатурі, провідною ознакою якої є терор. Письменник бачив, що для повернення на батьківщину доведеться підкоритися системі й мовчати. Однак, В. Винниченко, який усе своє життя жив активно, твердо знав, що вже не стане інертним, мовчазним, пасивним.

Таким чином, усі спроби повернутися в Україну, не випрадалися через низку суттєвих чинників: соціальних-політичних, і згодом – особистих.

Ключові слова: поворот, протиріччя, реалізувати, усвідомлювати.

Наукові дослідження в царині винниченкознавства останніми десятиліттями суттєво актуалізувалися. Об'єктом уваги Л. Гнідан, Т. Гундорової, В. Гуменюка, Л. Дем'янівської, М. Жулинського, С. Кульчицького, В. Марка, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Г. Сиваченко, В. Солдатенка, П. Федченка, В. Хархун та багатьох інших дослідників стали драматургія, епічний,

живописний доробок митця, його публіцистика тощо.

Вагоме місце в наукових розвідках займають мемуари, які сприяють з'ясуванню суттєвих подробиць життя письменника, його творчої діяльності, особливостей психосвіту. Однак говорити про повноту вивчення всього щоденника говорити зарано як через відсутність повного видання записів, так і через безмір проблем, порушених у них митцем.

Тож актуальність нашої розвідки зумовлена необхідністю ґрунтовнішого аналізу тих друкованих щоденникових нотаток В. Винниченка, які стосувалися реалізації однієї з найвагоміших його мрій – хоч коли-небудь повернутися на рідну землю.

Важливими для психоавтобіографічного дослідження особистісних інтенцій В. Винниченка, на нашу думку, є щоденникові записи, які проливають світло на «справу повороту на Україну» – акцію, яку хотів здійснити В. Винниченко, проживаючи за кордоном. При цьому він звертався за допомогою в розв'язанні цього питання до різних людей: Х. Раковського, М. Глуценка, О. Бадана, О. Севрюка, М. Скрипника тощо. З кожним із названих діячів В. Винниченко був добре знайомий, із деякими працював в уряді УНР та Директорії, вів переговори щодо друкування своїх творів, обмінювався політичними поглядами.

Жодна людина не зможе жити поза колективом, а за словами В. Винниченка, надто тоді, коли вона свідомого інстинкту, коли знає розумом цей закон буття [8, с. 106]. Автор «Щоденника» не мислить ні себе, ні свою творчість, ні своє призначення без зв'язку з батьківщиною, з тим «Іванищем», до якого В. Винниченко часто з образою буде звертатися і словом, і думкою: «Я ось де! Я в тюрмі, хлопці! Яка ж то нація, що допускає, що її найбільший письменник чистив помийні ями, копав землю і тим займав решту свого життя. Вийшов, отже, на українську пенсію» [8, с. 105].

Життя поза українським суспільством стало для В. Винниченка моральними тортурами: він жив з Україною в серці і ніколи не переривав з нею внутрішніх зв'язків, коли б не конкордизм, він готовий був піти на смерть, бо «бути викиненим з нації – цього, здається, ще ніхто не досягав. З товариства, з партії, з класу, навіть з держави, це – було, але з нації [...] це тільки ми, українці, подумались до цього» [8, с. 107].

Письменник, як тільки з'являвся привід, заводив розмову про повернення на рідну землю. У «Щоденнику» є записи, датовані різними роками, у яких йдеться про неодноразове намагання повернутися в Україну, наприклад, у 1925 році він звертається до представників російського уряду за кордоном у справі повернення на батьківщину: «Лист до Бадана. (В справі переговорів з приводу повороту на Україну. Мій песимістичний погляд: розходження настільки великі, що порозуміння неможливо. Українізація (справжня) тісно пов'язана з економічними і політичними питаннями. Централізація і диктатура Політбюро РКП є ті причини, які унеможливають усамостійнення політики і фінансів на Україні. Справа не в посаді для мене, а в загальних поступках)» [2, с. 517].

В. Винниченко з прикрістю констатує у своєму нотатнику той гіркий факт, що нічим він не був і не є корисним українській нації, вона байдужа до нього, інакше прийняла б його цінності, але вони їй чужі, незрозумілі, нецікаві та непотрібні. Як висновок до цього є запис за 24 червня 1938 року: «І таким чином, викидання (про вилучення його з нації – Ч. В.) мене пройде непомітно й безшумно. І так закінчиться існування людини, яка сорок років гадала, що вона служить своєму колективі і що служба її має в собі якісь цінності для нього» [8, с. 106].

Проте В. Винниченко постійно переслідують внутрішні протиріччя: їхати чи не їхати в Україну. З одного боку – бажання повернутися на рідну землю повністю заповнює його: «Страшно плетугу, як павук, нитки відносин з Україною, але Чека акуратно рве їх і даремно я чекаю відповіді» [4, с. 157], а з іншого – «Занадто чорною малює опозиція пануючу більшість [...]. А що коли в компартії вже ніяким соціалізмом не пахне» [4, с. 157], бо «все менше й менше стає імпульсів їхати на Україну. З більшовицького червоного яйця на очах вилуплюється фашизм [...] А тому їхати тепер немає ніякого сенсу» [4, с. 154]. А дізнавшись у листі від грузинських комуністів, що намагалися вести переговори в справі повороту його на Україну, про негативне ставлення до нього українських політиків (В. Чубаря, М. Скрипника, В. Затонського, що були представниками більшовицького табору), письменник занотує в «Щоденнику»: «Вернутись не можу, бо мій поворот – не бажаний [...], («він нам не потрібний»)» [5, с. 71].

Листування В. Винниченка з М. Скрипником, про яке знаходимо відомості в «Щоденнику», проливає світло на їхні переговори про повернення подружжя Винниченків в Україну. В. Винниченко довго не одержує відповіді від М. Скрипника і у своєму нотатнику подає такий запис: «Не відповідає Скрипник. Думаю, що не з своєї волі, а з наказу ЦК. Цікаво, які причини такого виразного небажання пустити мене на Україну? Недовір'я? [...] Вони мають змогу після першого підозріння і вислати мене, і сховати так, що ніхто не знайде. Чи, може, бояться того вражіння, яке на мене повинна справити радянська дійсність? Чи бояться взагалі моєї появи» [5, с. 76–77].

Відшукуючи всі потенційні можливості для переговорів щодо повернення в Україну, В. Винниченко звертався за допомогою до свого давнього знайомого – художника М. Глуценка. Однак клопотання М. Глуценка в радянському консульстві про сприяння і дозвіл повернутися Винниченкам на батьківщину було відхилене.

Письменник знає, що для повернення на батьківщину доведеться «поводитись чемно, слухняно, «патріотично», а «перед поворотом треба буде «припасть к стопам» і дати обіцяння

заціпити уста, заплющити очі, заткнути вуха і блаженно посміхатись» [18, с. 88]. І як тільки тісно перегукуються ці щоденникові записи з рядками П. Тичини, коли для життя на рідній землі потрібно буде «поцілувати пантофлю папи». Проте, відкидаючи таке рабське упокорення, В. Винниченко зауважує, що все життя своє досі прожив активно, ще з наймолодших років юнацтва був бунтарем, вже активно підходив до явищ життя, що всі подальші роки прожив у революції, себто в діяльності для суспільства. То чому ж тепер раптом він стане інертним, мовчазним, пасивним» [6, с. 73].

Після таких невтішних переговорів тепер йому тільки й залишалося марити про рідну Україну, лише в мріях «дихнути її життям на всі груди» [5, с. 71]. Тому під час другої світової війни у 1942 році В. Винниченкові залишається просто фантазувати про те, як «ми приїдемо на Україну. Приїдемо неначе з того світу, після двадцяти трьох – чотирьох років «смерти». Воскреснемо і подивимось, що сталося з тією частиною хворої планети, яку ми покинули хоч теж у гарячці революції, але все ж таки не в пароксизмі війни. Від самої уяви стає трудно дихати» [12, с. 63].

Дізнавшись із листування та цілої низки українських газетних видань про вилучення своїх праць із продажу, бібліотек та читалень, нищення та заборону їх видавництва, бо він «поставлений «поза законом» і оголошений «ворогом народу», а також «не має «совпашпорта», позбавлений прав українського громадянства» [1, с. 213], В. Винниченко зауважив у своєму «Щоденнику»: «Так звані «комуністи» викидають мою працю з України, яку редакція вид-ва (про видавництво «Рух», яке взялося друкувати твори В. Винниченка в Україні. – Ч. В.) «в захваті» читала. За те, що я люблю свій край, свою дійсно робітничо-селянську Україну, за те, що люблю її чесно й любові своєї не продаю за розкоші, за лакомства нещасні, за це я позбавлений жити на ній, за це навіть праці своєї ніде примістити не можу. **Чи так, дійсно, будується соціалізм? Ох, Москва, Москва! Щоб ти не затіяла будувати, але все в тебе виходить тюрма (Курсив наш. – Ч. В.)**» [4, с. 154].

Отже, усі намагання В. Винниченка повернутися на Батьківщину, бути корисним своєму народу і своїй нації не справилися через ряд досить суттєвих причин: у першу чергу – соціально-політичних, а потім – уже й особистих. В. Винниченко, з його занадто правдивою натурою, яка поклала в основу принцип «чесності з собою», був «небезпечний» для того суспільного середовища, частиною якого стала Україна. Тож і довелося «українській душі»

доживати відміряний їй час на чужій землі, несучи в серці безмірну любов до своєї Вітчизни.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Щоденник. – Т. 1: 1911–1920 / Володимир Винниченко; [ред., вступ. ст. Г. Костюк]. – Едмонтон – Нью-Йорк: Канад. ін-т укр. студій Альберт. ун-ту, 1980. – 498 с.
2. Винниченко В. Щоденник. – Т. 2: 1921–1925 / Володимир Винниченко; [ред., вступ. ст. Г. Костюк]. – Едмонтон – Нью-Йорк: Канад. ін-т Укр. студій Альберт. ун-ту, 1983. – 700 с.
3. Винниченко В. Щоденник. – Т. 3: 1926–1928 / Володимир Винниченко; [ред. Г. Костюк; вступне слово С. Гальченка; передм. М. Жулинського]. – Київ – Едмонтон – Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. – 624 с.
4. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] // Київська старовина. – № 3. – 2000. – С. 153 – 156.
5. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 62 – 83.
6. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2000. – № 5. – С. 50 – 76.
7. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2000. – № 6. – С. 81 – 102.
8. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 1. – С. 91–117;
9. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 2. – С. 63–80.
10. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 3. – С. 9–25.
11. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 4. – С. 91–103.
12. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 5. – С. 59–74.
13. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2001. – № 6. – С. 144–153.
14. Винниченко В. К. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – 2002. – № 1. – С. 93–102.
15. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – № 2. – 2002. – С. 93 – 102.
16. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – № 3. – 2002. – С. 117 – 124.
17. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – № 4. – 2002. – С. 88 – 92.
18. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко; [публ. і прим. Г. Сиваченко] / В. К. Винниченко // Київська старовина. – № 5. – 2002. – С. 88 – 109.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чернецька Вікторія Миколаївна – кандидат філологічних наук, начальник управління культури і туризму Олександрійської міської ради.

Наукові інтереси: творча спадщина Володимира Винниченка, мемуаристика та документалістика

УДК 826.16/.2 (477.65): 82.091

«ТАЛІСМАН» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЮРЕМНОГО ДОСВІДУ

Тетяна ЯРОВЕНКО (Харків)

У статті робиться спроба простежити реалізацію опосередкованого й безпосереднього особистого пенітенціарного досвіду В. Винниченка в контексті симбіозу мистецької художності й тенденції письменника до традиційних національних постулатів свідомого служіння творчості народу з відповідним виконанням літературою функції соціального педагога. У площині зацікавлень автора перебуває в'язнична тематика, яка потребує аналізу життя і творчості В. Винниченка з урахуванням зазначених вище вагомих складників його досвіду: опосередкованого (спостереження, лектура, фольклор, тюремні міфи, революційні ортодоксально-фанатичні «легенди» на зразок терористів-народовольців, кримінальні контакти або оточення тощо) і безпосередньо набутого (кілька ув'язнень, враховуючи нетривалі арешти, психологічний стан очікування арешту, світосприймання крізь призму ув'язнення, втечі й підпілля, еміграція/вигнання як форма ізоляції від суспільства і т. ін.). Для цього розглядаються факти місцевого характеру, використані науковцями в реконструкції психологічного портрета юнацького періоду формування особистості письменника, його політичної біографії в контексті революційної боротьби в Російській імперії.

Ключові слова: жанр, кульмінація, образ, пенітенціарний досвід, суїцид, художність.

Відсторонено-об'єктивне змалювання В. Винниченком типажів різноманітних суспільних верств, і зокрема декласованих або кримінальних елементів, викликало до життя порівняння «український Горький» та осуд певних читацьких кіл за те, що митець змушує і його, читача, «бачити світ і людей їх очима» (І. Франко). Сучасники наголошували на пильній увазі письменника до суб'єктивно-емоційного плану зображуваного, яке, будучи складовою соціально-історичного контексту, виступало інструментарієм психологічного дослідження образу-персонажа. Власне, проникнення в психологію з метою пізнання особистісних якостей героя і є світоглядно-естетичною практикою В. Винниченка, який, за визначенням Лесі Українки, аналізував натовп, розкладаючи його на особистості, чим поглиблював і загострював його психологію. Думку поетеси конкретизував І. Кончіц, акцентуючи увагу на психологічній глибині дослідження письменником внутрішнього світу персонажів, що дорівнювала глибині Ф. Достоевського.

У 80-х рр. минулого століття на материковій Україні мала проза В. Винниченка як найбільш яскрава демонстрація художніх здобутків письменника потрапляє в площину зацікавлень багатьох дослідників, серед яких насамперед: О. Брайко, О. Гнідан, Л. Дем'янівська, І. Денисюк, І. Дзевєрін, Л. Йолкіна, О. Ковальчук, Л. Мацевко, В. Панченко. Розмаїття новелістики письменника за жанровим визначенням поєднується в цілісну систему спільними «ідейно-проблемними настановами» (Л. Рева). Змальовуючи цілу панораму українського «низового» життя, письменник створює конфліктність явищ і героїв, породжених новими історичними обставинами: сюжети вихоплюються практично з реальної дійсності, іншими словами, письменник особисто «проживає» літературний матеріал. Загалом же твори прозаїка, за класифікацією В. Панченка, групуються за двома основними

характеристиками: соціально-психологічні оповідання й оповідання з ослабленою соціальною колізією, але посиленним психологічним завданням. При цьому необхідно зауважити, що поетика короткого жанру в обох випадках зберігає стабільні прикмети, серед яких, по-перше, динамічна фабула; по-друге, здебільшого трагічні фінали; по-третє, карколомні повороти життєвих доль і, нарешті, парадоксальність метаморфоз [9, с. 232–234]. Окрім цього, І. Денисюк загострює погляд на контрасті як провідній жанрово-композиційній засаді монтажу зображуваних явищ і творення характерів у новелістиці письменника.

Метою нашого розгляду могли б стати зазначені вище прикмети й стильові особливості Винниченкових творів, проте нами обрано досить складну тюремну площину, яка потребує аналізу життя і творчості письменника з урахуванням принаймні двох вагомих складників його особистого досвіду: опосередкованого – визначимо його як зовнішній (спостереження, національна й світова лектура зазначеної тематики, фольклор, тюремні міфи, революційні ортодоксально-фанатичні «легенди» на зразок терористів-народовольців, кримінальні контакти або оточення тощо) і безпосередньо набутого – у поєднанні зовнішнього і внутрішнього (кілька ув'язнень, враховуючи нетривалі арешти, психологічний стан очікування арешту, світосприймання крізь призму ув'язнення, втечі й підпілля, еміграція / вигнання як форма ізоляції від суспільства і т. ін.). Мотив ув'язнення присутній у спадщині В. Винниченка і на побутовому рівні (січневий запис 1943 року в «Щоденнику» про Закуток: «...наша мила старенька тюрма сьогодні така зворушлива...»), і на власне художньому, наприклад, герої «Мохноногого» були в заслання (Афанасій Павлович), можуть бути випущені під грошову заставу (хвора на сухоти Галя), перебувають під загрозою арешту за махінації з векселями (Базіль і Суховій). Вищезазначене актуалізує порушене питання, але, враховуючи

обсяги статті, зосереджуємо увагу лише на суто «тюремному» оповіданні «Талісман», у якому розглядаються окремі характерні деталі, а також кульмінаційний момент «метаморфози» головного героя – старости Піні.

Англійський дослідник В. Карночан обирає в якості мотто до своєї статті «Літературні твори про ув'язнення» постулат Т. Адорно з його праці «Відданість»: «Не існує ані матеріального змісту, ані формальної категорії художньої творчості – хоч яким загадковим чином вони були б змінені або й невідомі самому творцю – які б не брали початок в емпіричній реальності, з якої мистецтво виривається на волю» [8, с. 514]. Літературознавець акцентує увагу саме на останньому складникові тези. На думку вченого, образний вислів Адорно «мистецтво виривається на волю» викликає безпосередні асоціації «з темою в'язниці, що (у широкому значенні) посідає значне місце в культурі, яка розуміє художню творчість як повік-віки повторювану людиною дію звільнення від будь-яких обмежень» [8, с. 515]; до того ж, «з точки зору повсякденного життя свобода завжди є лише риторичною фігурою, тоді як в'язниця виступає важливим тлом» [8, с. 514]. Окрім цього, В. Карночан наголошує, що всякий перелік форм і місць ув'язнення, котрі постають об'єктами зображення, залишає, однак, поза увагою значно вагомішу «метафоричну форму, яка охоплює будь-які обмеження дій людини» [8, с. 515]. Тому сюжетну основу творів тюремної тематики передусім становлять ідеї спротиву/боротьби ув'язнених; їм притаманна «спільна надія на досягнення вищості, що полягає у подоланні обмежень чи деградації – як шляхом тренування розуму, так і завдяки втручанням провидіння» [8, с. 516]. І навіть бажання не бути вільним, яке також неодноразово ставало темою художнього зображення в сенсі алегоричного «тлумачення покори чи екзистенціальної байдужості» [8, с. 516], може стати просто «звичайним проявом вищості» [8, с. 516]. Усі ці зауваги фокусуються безпосередньо на об'єкті нашого дослідження.

Формування уявлень про тюрму/ув'язнення як реального обмеження «дій людини» почалося ще в дитинстві В. Винниченка, що засвідчують реконструйований психопортрет письменника та його безпосередній творчий доробок («Намисто» з низкою оповідань поза збіркою). Очевидно, передусім слід говорити про Єлисаветградську «географію» досвіду митця. Ареал дитячого світу В. Винниченка – це насамперед район Бикового або Грецьке поселення, вулиця Солдатська, у кінці якої на фортечній площі розташовувався «Єлисаветинський тюремний замок»: «Находился он в квартале от церкви, ближе к Ингулу, слева от Знаменской церкви» [6, с. 277]. Таке сусідство, імовірно, надавало дітлахам можливість

спостерігати зовнішні тюремні прояви, наприклад, етапування засуджених. Ще одна тюрма – елисаветградська «боргова яма», переведена 1905 року до розряду «політичних», візуалізується в «Темній силі» (1906) як «похмурий двоповерховий будинок з рядами заготованих вікон», сіра і брудна «домовина» [1, с. 383–393]. Наступна територія – землянки й мазанки Чечори (з молдавської – «лахміття»). Через Чечорську балку пролягав шлях до Глинища або Босяцького провалля – місця скупчення потенційного контингенту «тюремного замку» – місцевого соціально небезпечного «дна», відчуженого соціумом економічно й територіально. Можливо, у той час також мала поширення романтична легенда про підземний лаз із фортеці до Злодійської балки, де гуртувалися дезертири й гайдамаки (Ю. Матівос) [6, с. 266–267]. Саме в цьому, топографічно локалізованому, просторі відбувається ініціація маленьких героїв В. Винниченка і формується його «комплекс бешкетника» (В. Марко, С. Михида, В. Панченко, О. Гольник, С. Присяжнюк та ін.).

Заслуговує на увагу припущення, що в гімназійний період В. Винниченко знайомиться з історією та легендами місцевого народовольчого руху: перші політичні арешти 1884 року, перебування заарештованих в елисаветградській «несправжній тюрмі» (М. Тарковська) перед етапуванням до Москви й на заслання, безмежна тупість жандармського штабе-капітана Дремлюги на прізвисько Халамидник, який, наприклад, дозволив етапованим узяти з собою твори К. Маркса: «В Часовой башне в «Бутырской академии» в Москве товарищи удивлялись, почему в партии так много экземпляров «Капитала», и все привезены елисаветградцами» [6, с. 278] (утім, подібні прорахунки допускалися не лише в Бутирці: так, у 1894 році в'язням Шліссельбургу дозволили «виписати» II і III том «Капітала», що важко логічно обґрунтувати [3, с. 274]). У спогадах М. Тарковської є ще й така цікава деталь: «В Бутырках елисаветградцам удалось добиться «Конституции», то есть ослаблений в тюремном режиме, в частности, им было разрешено переходить из Часовой башни в Северную, где содержались их земляки» (курсив наш – Т. Я.) [6, с. 279]. Губернський тюремний інспектор доповідав про такі «вольності» політичних, як «покупка ими складчину огромного самовара и распивание чая, а также общение между собой. Однако были «вольности» и другие, а именно сношение с товарищами на свободе и получение от них литературы» [3, с. 312]. Аналогічний тюремний уклад формує достовірне тло реальних подій, на які опирається сюжет «Талісмана» навіть у незначних деталях: «Не сміялись також із того, що Піня в певні години, коли по конституції камери установлено було «тиша», чіплявся до тих,

хто порушував цей пункт» (курсив наш – Т. Я.) [1, с. 676]. Виховну роль народовольців наголошував О. Тарковський в «Очерке революционного движения 80-х годов в городе Елисаветграде»: «...готовность членов этой партии жертвовать всем и идти на смерть ради идеи освобождения, имела большое воспитательное значение. Недаром в обществе создались разные революционные легенды, где героями являлись члены партии «Народная воля». Словом, «Народная воля» очистила путь для новых революционных поколений» (Єлисавет. – № 9). Нагадаємо, що автор статті був однокласником Є. Чикаленка, тому його революційна діяльність, Одеська тюрма з відомим листом до В. Гюго і 5-річне заслання в Іркутську губернію могли бути предметом обговорення останнього з В. Винниченком. Щодо тюрмного зовнішнього досвіду елисаветградського періоду необхідно також враховувати родинний контакт письменника з дядьком, який у Новомиргороді працював наглядачем тамтешньої в'язниці.

Під кінець XIX ст. чимало українських соціалістів зрозуміли, що, ігноруючи національне питання, соціалізм лишатиметься суспільним рухом зі слабким місцевим корінням. У січні 1900 р. виникла політична сила, яка планувала поєднати боротьбу за національні права із соціальною революцією. РУП, яку заснували в Харкові Д. Антонович, М. Русов, Л. Мацієвич, Б. Мартос та інші, мала місцеві організації, проводила масштабну видавничу і культурно-просвітницьку роботу. До 1902 р. її кредо виражала брошура М. Міхновського «Самостійна Україна». Поступово в партії розгорнулася дискусія про співвідношення боротьби за національне і соціальне визволення. М. Міхновський засновує УНП, яка послідовно обстоювала ідею державної самостійності України. У 1903 р. РУП перейшла на соціал-демократичні позиції. Тоді ж відкололася група на чолі з Б. Ярошевським, що проголосила себе УСП. Інша частина, керівне ядро якої утворили В. Винниченко, С. Петлюра та М. Порш, у грудні 1904 р. трансформувалася в УСДРП, яка добивалася автономії України і вважала можливим об'єднання з РСДРП на федеративних засадах. У січні 1905 р. ще одна частина діячів партії на чолі з М. Меленевським заснувала УСДС, яка досить швидко приєдналася до російських меншовиків на правах автономної організації. Активні контакти спілчани підтримували з бундівцями – членами єврейського робітничого союзу. Загалом євреї відрізнялися значною політичною активністю. Крім марксистського Бунду, їх ідейно згуртовували націонал-сіоністи. Намагаючись, як і українці, вибороти собі культурну автономію, євреї в багатьох питаннях сприяли українському рухові (до речі, революційні настрої, які вирували

серед єврейської молоді елисаветградського «гетто», виявилися й у бунтарській позі молодого письменника). Усі зазначені нами революційні процеси в художній формі втілюється В. Винниченком у відносно впорядкованому хаотичному житті політичного відділення «Талісмана». Відносно *впорядкованому* – тому що примусово і тільки в периметрі в'язниці, *хаотичному* – тому що при уважному прочитанні Винниченкова камера нагадує суспільну міні-модель реальної політичної боротьби і навіть класових розшарувань (іронічне – «аристократи», «спеціаліст по аграрному питанню»).

Розглянуті вище життєві обставини засвідчують моральну готовність В. Винниченка пройти випробування позбавленням волі. Така нагода не забарилася: як відомо, письменник з 1902 по 1907 рр. ув'язнювався тричі – у «Косому капонірі» і Лук'янівській тюрмі. За цей час революціонер збагатив свій досвід довготривалим перебуванням у замкненому просторі, який стимулював до створення багатьох мистецьких шедеврів, імітаціями божевілля й самогубства, колоритним арештантським і наглядацьким типажем, легендами й реальними розповідями про втечі тощо.

В'язничний письменницький доробок В. Винниченка в літературній практиці не виняток: тюрму як місце для літературної діяльності засвідчують *всесвітньовідомі* твори Боеція («Розрада від філософії», 524 р.), Д. Беньяна («Незглибиме милосердя», 1666 р. і «Шлях палігрима», 1678 р.), О. Вайлда («De Profundis», 1897 р.), А. Грамші («Тюремні зошити», 1929 – 1935 рр.) та ін.; у Петропавлівській фортеці з'явився відомий поетичний цикл Т. Шевченка, Максим Горький працював над п'єсою «Діти сонця», а про створення оповідання В. Короленка «Чудная» у Вишневолоцькій тюрмі залишилися такі документальні свідчення: «...рассказ [...] был прочитан автором в общей камере в присутствии всех заключённых и произвёл на них сильнейшее впечатление» [3, с. 307]. Можливість літературної/наукової праці в ув'язненні постає також безпосередньо у творах В. Винниченка: наприклад, на питання Трохима, чи вже написано «Курс торгової філософії», Цінність Маркович відповідає: «Ні, ще не написав. Ще не написав. Часу нема. От як ще трохи повозюсь з такими організаціями, як ваша, та *попаду в тюрму*, отоді вже напишу, неодмінно напишу» [2, с. 91].

Щодо легенд про втечі, то принаймні дві з них були достеменно відомі В. Винниченку. Першими ефектно «вирвалися» на волю 1877 року в'язні Лук'янівки І. Бохановський, Л. Дейч і Я. Стефанович. Народникам загрожувала смертна кара; товариші з-за ґрат шляхом підкупу і хитрощів вивели їх, попередньо переодягнених у жандармські мундири, за тюремну браму і кінним

екіпажем вивезли на берег Дніпра, звідки втікачі попливли в Кременчук. Не менш гучну втечу організували в 1902 році більшовики М. Бауман, М. Литвинов (Волох), О. П'ятницький (Таршис) із групою «іскрівців». Продумана до найдрібніших деталей, втеча ретельно готувалась. Насамперед було налагоджено контакт з однопартійцями на волі (явки, бланки паспортів, маршрути, значна сума грошей, снодійні препарати тощо). Під носом у наглядців змовники одержали якорець-«кішку», з розідраних простирадл виготовили драбину, тривалий час привчали сторожу до пізніх прогулянок з будівництвом «живих» акробатичних пірамід біля в'язничного муру, до гучних пияток з калатанням у бляшанки, що легко сплутувалося б із гуланням черевиків по жерсті зовнішньої стіни. 31 серпня змовники напоїли наглядців вином зі снодійним і здійснили втечу так, як і запланували.

Обидві історичні втечі підтверджують своєю деталізацією майже документалізм фабули й сюжету «Талісмана». Утім, подібне твердження не може бути абсолютним, тому що у творах зазначеної тематики нерідко стираються навіть хисткі межі між власним досвідом в'язнів і художнім вимислом. У нашому випадку певний документалізм наявний, незважаючи на силове поле емоційної «присутності» автора (розповідь в оповіданні ведеться від першої особи і зміни настрою особливо відчутні в саркастичних, іронічних, співчутливих і безпристрасних характеристиках персонажів), за винятком підкопу, який, зважаючи на архітектурний тип в'язниці та її статус, який аж надто нагадує Лук'янівку часів генерала Новицького (під локальними корпусами підвальної приміщення, етапна пересилка, політичне відділення з його «вольностями», його роздільне з «уголовними» утримання тощо), у реальному житті був нездійсненним. По-перше, неконтрольоване безладне переміщення засуджених неминує призвело б до провалу задуманого: спокуса зрадою – невід'ємний складник жандармської служби і, до речі, зазвичай виправданий, досить згадати регулярне інформування тюремної адміністрації ув'язненим Л. Мирським про підготовку до втечі С. Нечаєва, що в результаті викликало арешти більше 40 причетних до змови жандармських унтер-офіцерів та охоронців Олексіївського рavelіну і смерть самого Нечаєва [3, с. 189–199]; по-друге, лаз, змальований В. Винниченком, скидається швидше на тунель і виглядає фантастичним за умови таємного виконання земляних робіт. Підкоп (як і в «Базарі») необхідний письменнику для створення тієї екстремальної ситуації, яка щонайповніше розкриє внутрішню суть персонажів, а відтак і авторське змістове надзавдання. З іншого боку, він може бути ще й тим «романтичним відсвітом» доробку митця, про який говорить В. Панченко.

Замкнений простір «Талісмана» надає усім без винятку героям (нагадаємо, представникам різних політичних сил) лише одну спільну умову існування – в'язничну камеру з її конституцією, тому кожен образ, незважаючи на «готовий» авторський виклад, зазнає певних метаморфоз у процесі головного завдання – підготовки до втечі з тюрми. Усе, що не стосується підкопу, стає загальним тлом і потребує дії: накопичення сцен експериментального становлення Піні як старости в контексті загостреної проблеми «влада/маса», «колектив/особистість» поступово набирає ознак ретардації, аж поки в камері не запахло «чимсь серйозним і тяжким» [1, с. 681]. Тому підкоп зазнає переміщення із сюжетної периферії в центр оповіді й розвитку характерів персонажів: письменник вдається до експлозивного творення форс-мажору, у якому й з'являється кульмінаційна, поворотна/невідворотна точка – майже стовідсоткова ймовірність моральної розв'язки, яка у Винниченковому характеротворенні виконує функцію лакмусового папірця: випробування смертельним ризиком витримують не всі. Зупинимося на двох версіях трактування участі у фінальному дійстві головного героя оповідання.

С. Михида, цитуючи авторську характеристику Піні («Він робив враження людини, яка прислухається до процесу всередині себе – і при тому до такого процесу, котрого сам не розуміє» [1, с. 673]), вважає, що загибель головного героя, за задумом В. Винниченка, є наслідком «неможливості самоідентифікації єврея як представника окремої нації» [7, с. 49]. Логіка викладу вченого виглядає так: «Головний герой твору, який давно втратив національну гордість, поняття національної честі й пристосувався до знущань моральних та фізичних, волею обставин [...] стає господарем становища. Та роль керівника не може відродити втрачене. Гіпертрофоване почуття власної значущості стає крилатою кроною, яку разом зі стовбуром відрізали від кореня і поставили у воду. Результат? – запитує С. Михида. – Відповідний. Розв'язкою новели є смерть головного героя» [7, с. 49]. Якщо С. Михида акцентує національність Піні і неспроможність (?) його самоідентифікації, то О. Гнідан і Л. Дем'янівська взагалі уникають питання національності, зосередившись на величі народженого у «бідній селянській родині» (?) персонажа: «І ось цей «найменший», «найслабший» чоловік на очах виростає до розмірів Гуллівера, коли в ньому пробуджується почуття людської гідності, з'являються умови й ситуації для його підтримки. «Найпоследнійший» – стає першим; «найбідніший», як з'ясувалося, володів таким безцінним багатством, якого вистачило на всіх товаришів-союзників; «найслабший» дістає силу Самсона;

«найбоязливіший» – здійснює героїчний вчинок – ціною власного життя здобуває волю для інших» [5, с. 131]. При цьому жодної згадки про пряму авторську характеристику: «По національності він жид» [1, с. 668]; характеристику іншими персонажами: «жидівська голова, чого ви хочете» [1, с. 676]; анекдотична імітація єврейського акценту Залетаєвим тощо.

Обидві версії мають право на існування, проте з певними застереженнями. Передусім, на наш погляд, і каскад метаморфоз, і смерть Піні насправді є складниками і водночас виявом його самоідентифікації. Щодо цитованого С. Михидою уривку, то внутрішній процес Піні в першу ніч після обрання на посаду якраз і є початком реалізації його людської суті й суспільного призначення в координатах *влада – громада – відповідальність*. Це саме той час, коли «малообразований робітник» [1, с. 672], якому «жестяной майстер» «відкручував од голови вухо» [1, с. 668] (разючий образ людини-речі, зняряддя праці), коли «гоїше їнгеле», якому «мазали губи салом» [1, с. 668] (приниження релігійне) і «цькували по вулицях собаками» [1, с. 668] (образок колективного вияву антисемітизму), коли уполісджений навіть «уголовними» арештант з *нічого* став раптом *усім*. Для досягнення цього людського вияву Піні аж до останнього виваженого кроку (саме «кроку», а не «героїчного вчинку») необхідно розглянути фінал твору як ситуацію *альтруїстичного самогубства*.

По-перше, зясуємо, якою в контексті революційного руху була суїцидна ситуація в Російській імперії кінця XIX – початку XX століття? У цей період серед ув'язнених революціонерів (у тюрмах, на етапах і каторгах) періодично спалахують справжні епідемії *протестних* самогубств – інколи надзвичайно жорстоких. Наприклад, за свідченням М. Гернета, «применение телесных наказаний вызывали со стороны политических заключённых массовые протесты и самоубийства. [...] В Кутомарской тюрьме Нерчинской каторги после введения нового режима для политических заключённых была применена порка, несколько человек отравились, а когда яд, вызвавший страшные мучения, не приводил к смерти, трое перерезали себе вены и умерли, а один умер от отравления» [4, с. 31]. На волі ж активно практикується дієвий у своїй жорстокості різновид альтруїстичного самогубства – терористичний акт, коли гинуть одразу жертва і виконавець: «Народоволец Гриневицкий, подорвавший себя вместе с Александром Освободителем; эсер Каляев, бросивший бомбу между собой и великим князем Сергеем Александровичем (правда, бомбист не умер от ран, а был подлечен и уже потом повешен); анархисты, взорвавшие дачу Столыпина на Аптекарском острове, – вот лишь самые

громкие из убийств/самоубийств этого типа» [10, с. 217]. Отже, альтруїстичний суїцид в оточенні В. Винниченка не був новиною.

По-друге, яким було ставлення автора до самогубства як однієї з головних моральних проблем людства? Тут необхідно врахувати знання В. Винниченком поглядів на самогубство Ф. Достоєвського (образи Кирилова, Ставрогіна, Свидригайлова, Смердякова та ін.), А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, З. Фройда, можливо, письменнику була відома теорія суїцидальної мотивації Е. Дюркгейма, викладена в праці «Самогубство» (1897 р.) тощо. І, безперечно, сучасний літературний процес, адже повз В. Винниченка не могла пройти не поміченою сумнівна слава, наприклад, «співців смерті» Андрєєва чи Арцибашева. Імовірно, осмислені суїциди героїв українського письменника певною мірою заперечували «модну» вакханалію літературних самогубств на зразок всуціль «самогубного» роману Арцибашева «У последней черты».

По-третє, яким було ставлення героїв до найбільш ризикованого для «обранця» завдання? Усі, крім Піні, сподіваються, що жеребок витягне хтось інший, але не він. Лише староста своїм проханням попроситися з рідними виказує всю серйозність сприйняття ним трагічної невідворотності ситуації.

Отже, на відміну від переконаних революціонерів, Піня виявляється найбільш підготовленим морально до останнього в житті рішення. Наголосимо, підготовленим у будь-якому випадку з жеребкуванням. Тому не зовсім точно в запропонованому контексті порівняння О. Гнідан і Л. Дем'янівської герої В. Винниченка з біблійним Самсоном, усе ж постає підтвердженням нашої версії, адже осліплений і позбавлений своєї чудодійної сили Самсон також вдається до альтруїстичного самогубства, яке, до речі, Біблія аніскільки не засуджує: «И сказал Самсон: умри, душа моя, вместе с Филистимлянами! И упёрся всею силою, и обрушил дом на владельцев и на весь народ, бывший в нём. И было умерших, которых умертвил Самсон при смерти своей, более, нежели сколько умертвил он в жизни своей» (Суд. XIV, 30).

І наостанок: чи ставив перед собою В. Винниченко певну мету в процесі створення «тюремних» творів? Цитований вище В. Карночан узагальнює свої спостереження над літературою про ув'язнення так: «Боецій пропонує поради *мудрості й терпіння*; Беньян – *зручності милосердя і героїзм спасіння*; Вайлд пропонує *розраду [...] в стражданні*; а Грамші – в *усвідомленні й просвітницькому опорі*» [8, с. 537] (курсив наш – Т. Я.). Віддаючи належне майстерності Винниченка-письменника, зауважимо його декларативний погляд на

призначення літератури: революціонер-практик він і творчістю своєю прагнув втручатися в життя, щоб змінювати його, тому ніколи не акцентував увагу на самоцінності мистецтва. Літератор у цьому питанні стояв на позиціях народників: творчість є свідомим служінням народу, а література має виконувати функції соціального педагога [9, 123–124]. Окрім цього, після публікації літературний твір нерідко «живе» власним життям. Яскравим прикладом на підтвердження останньої тези є досліджене кіровоградським краєзнавцем В. Боськом зізнання М. Хрущова про вирішальний вплив оповідання В. Винниченка «Талісман» на формування його переконань і життєвих принципів [6, 302–303]. Очільник ЦК КПРС двічі звертався до сюжету й головного героя твору у виступах на нараді представників комуністичних і робітничих партій (у викладі Ф. Бурлацького) та перед радянською творчою інтелігенцією (стенограма в газеті «Бульвар», № 27 за 2002 р.). Оприлюднення стенограм дозволило В. Боськові висловити припущення про роль В. Винниченка як одного з безпосередніх натхненників історичної події 1956 року.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко [упоряд., авт. прим. Федченко П., авт. передм. І. Дзевєрін] – К. : Дніпро, 1989. – 732 с.

2. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / В. К. Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.

3. Гернет М. История царской тюрьмы: В 5-и томах / Михаил Гернет. – М. : Государственное издательство юридической литературы, 1961. – Т. 3. – 430 с.

4. Гернет М. История царской тюрьмы: В 5-и томах / Михаил Гернет. – М. : Государственное издательство юридической литературы, 1961. – Т. 4. – 302 с.

5. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко : Життя. Діяльність. Творчість / Олена Гнідан, Людмила Дем'янівська. – К., 1996 – 256 с.

6. Коротка історія злочинів та покарань : Дайджест-конспект із документальним та літературно-художнім супроводом. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2011. – 448 с.

7. Михіда С. Єврейське питання в творчості Володимира Винниченка / Сергій Михіда // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. – Вип. 27. – С. 47–60.

8. Оксфордська історія в'язниць : практика покарання в західному суспільстві / [за ред. Н. Морріса та Д. Дж. Ротмена : пер. з англ.]. – К. : Всесвіт, 2009. – 560 с.

9. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1997. – 272 с.

10. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Григорий Чхартишвили. – М. : Захаров, 2006. – 464 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Яровенко Тетяна Сергіївна – кандидат філологічних наук, викладач української літератури Харківського медичного коледжу Харківського національного медичного університету.

Наукові інтереси: історія української літератури, літературне краєзнавство.

АНОТАЦІЇ

GRIGORIY KLOCHEK. THE COMPLETENESS OF COMPREHENSION OF THE THEME/IDEA/PROBLEM AS THE FACTOR OF THE INTEGRITY OF THE CREATIVE WORK

The main message of the article is in the proposition argumentation of the fact that literary work integrity depends on the degree of completeness of its basic subject/idea/problem realization. The subject (idea/problem) realization itself is explained by the degree of its artistic expression which makes its further development inappropriate, the one which gives the work «extra weight» and thus damages its integrity, and therefore, its artistic merit. There is the regularity observed that the true means the integral, and the integral means the systemic. From the point of view of Receptive Poetics, the comprehension of the systemic integral, and therefore, genuinely true meaning is happening like a discovery (realization) of artistically comprehended phenomenon inner connections. In addition, this process is characterized by the infinity, constant immersion and constant feeling of thought flow correctness. Such process of «meaning infinite depth» discovery is accompanied by the occurrence of aesthetic emotions.

Using the analysis of the poem «Meni Odnakovo, chy Budu...» («It Doesn't Matter if I Will...») by Taras Shevchenko, it has been proved that if a work of art covers the essence of the subject/idea/problem and this essence being encoded in the image-bearing body of the work as a system, this work acquires the «meaning infinite depth», which possesses magnetic force. What is meant here is a peculiar information density, the decoding of which requires serious intellectual effort, the effort, which is accompanied by the discovery of meanings, and therefore by the aesthetic energy discharge.

Using the analysis of the poem «Vas Tak Nikhto Ne Lyubyt. Ya Odyn» («No One Loves You So. Me – the Only One») by Mykola Vinhranovsky there has been modelled an interpretative dialogue between the recipient and the text of the so-called «open literary work» (Umberto Eco), noted for its complicated associativity which presupposes a variety of decodings, provokes interpretations, ambiguous in their meaning. It has been proved that no matter which degree of openness for various interpretations a text may offer, it can be only realized as the work of art in the process of perception, if it generates the main, aesthetic energy charged meaning. The meaning must be complete and this completeness is the result of focused functioning of each and every component of the artistic work body. That refers to the meaning energy concentration law, where the energy is directed to generation of the main artistic work meaning. The work can be considered complete, and thus integral, only on condition that the main meaning has been formed in the process of the literary work flow.

Key words: work of literature integrity, receptive poetics, open literary work, artistic meaning decoding, subtext, text associativity, artistic energy.

VASYL MARKO. THE FACETS OF THE WORD ARE THE FACETS OF ART WORLD. ANALYTICAL STUDIOS

The paper under consideration is devoted to the conceptual and stylistic analysis of poems «The Funeral of My Friend» («Pohoron druga») by P. Tychna, «The Bird Cherry after the Rain» («Cheremshyna pislya doschu») and «Good Evening, Acacia, My Lady» («Senorita acacia, dobry vechir») by M. Vinhranovsky and of P. Zahrebelny's novel «Julia, or an Invitation for the Suicide» («Julia, abo zaproshennya do samovyvstvva»). The peculiarities of the artistic world are also studied.

The poem «The Funeral of My Friend» is original according to its genre signs and predefined genre-creating factors. The lyric mastering of the material prevails in the poem. The ideas and experience of the lyric hero are organically included into the structure of the poem. The lyrical hero comprehends philosophical ideas of the tragic epoch.

The main fervor of the verse «The bird cherry after the rain» is love for beauty, to life, wise understanding of his flow, value of minute and memory as unique bases of spiritual equilibrium of the world and man.

The artistic maintenance of M. Vinhranovsky's verse «Good Evening, Acacia, My Lady» is substantially removed from the direct meaning of the details. The poet created the character of the embarrassed, even confused soul.

The state of epy lyric hero is caused by the casual meeting with an old acquaintance. He cannot at once understand the situation and find corresponding tone of the conversation. That's why he addressed to the tree as if it were his sweetheart.

The artistic searches of P. Zahrebelny are accumulated in the genre as a result of the activation of external and internal genre-creating factors. He is a master of original genre varieties: «The Miracle» is a novel-hypothesis about the architect of the temple, «Me, Bohdan» is a novel-monologue about the creator of the Cossack state. The novel «Julia, or an invitation for the suicide» is in some ways traditional for the writer, and by some other signs is close to post-modernism.

Key words: aesthetic communication, spiritual experience, rhythm, beauty, spiritual balance, inner monologue, acting, genre, genre variety

VOLODYMYR PANCHENKO. TARAS SHEVCHENKO'S POEM «CAUCASUS»: THE POLEMICS WITH OLEXANDR PUSHKIN

The topic «Shevchenko vs Pushkin» has been virtually beyond the realm of scientific research so far. The article clarifies the essence of the colonialist discourse by Olexandr Pushkin and the anti-imperial discourse by Taras Shevchenko. The author views the poem by O. Pushkin «Kavkazskiy plennik» («The Prisoner of the Caucasus»), the poems «Klevetnikam Rossiyi» («To the Slanderers of Russia»), «Borodinskaya Godovshchina» («Borodino's Anniversary») as well as the poem by T. Shevchenko «Kavkaz» («the Caucasus»). The hypothesis of the open, direct polemics of the Ukrainian poet with the Russian one has been grounded. The thought about the substantial complexity of Shevchenko's dialogue with Pushkin has been argued in the article. With its acuteness and adherence to principles it resembled a distance duel at times.

Key words: Shevchenko, Pushkin, colonialist discourse, anti-imperial discourse, satire, sarcasm, polemics.

VASYL' PAKHARENKO. GENIUS AND TALENT AS OPPOSITION FORMS OF DISPLAYING HUMAN SPIRIT

The comparative analysis of defining features of Geniuses and talented individualities is based on the wide range of the Ukrainian and foreign humanitarian studios; dialectic connection of both psychological attitudes is observed in Vasylyl Pakharenko's article «Genius and Talent as opposite forms of human psyche revelation».

The author considers talent a highly developed capability to the kind of human activity (observation, imagination, fantasy, tenacious memory, looseness of associations, intuition, flexibility of thinking, tendency to the aesthetic experiences, relevant education, education, public inquiries etc.). The above features are inherent also to Genius. But the Genius and Talent are opposite categories; they correlate as content and form; the nature of Talent is functional and organic, ontological and universal one of Genius.

Then we should differentiate interrelated but distinct concepts such as genius (complex of the psychic features that enable the emergence of Genius) and Genius (realized phenomenon), so also talent and Talent. Genius is born as a result of the full revelation and combination of genius and talent. But in practice such coincidences are rare. More frequently in the minds of different people or even one person the struggle between genius and talent is going. This situation generates a long series of opposition. So typical for Genius is metaphorical model of thinking and metonymic one for Talent; Genius is a demiurge of myths, whereas Talent tends to demythologization; freedom is the ideal for Genius, Talent adapts to the need; the urge to create is inspiration for Genius and hard work for Talent; Genius retains spiritual childishness throughout life, and Talent tends to adulthood; Genius is the energetic phenomenon and Talent is the intelligent one; Genius builds on the total, general and Talent on the partial.

Ideally Genius and Talent are interconnected, together create and objectify new qualities of being, but really there is often opposition between them (accented by Alexander Pushkin the *Mozart-Salieri conflict*).

Key words: Genius, Talent, psyche, mythologization, demythologization, inspiration, introvert, extravert, universalism, freedom, need, Romanticism, Realism.

PETRO IVANYSHYN. OVER THE VOLUME OF SKUNTS

The author defines main features of the interpretation and the reception of Petro Skunts' creative personality through personal readers' research experience in this article. The life and creative work of the Ukrainian poet are considered integrally in hermeneutic perspective as the unitary significant volume. The author, though fragmentary, but concentrates on the main aspects of Petro Skunts' artistic system: its evolution, its man formation, its nation formation, its aesthetic, its state formation. The mnemonic autobiographical contexts are widely drawn. It is pointed out that P. Skunts' poetry was given for the formation of the national consciousness of the readers: the students, the intellectuals, the community etc. and for other rhetorical effects particularly in Soviet times of occupational Russian communist regime ruling. It often turned over the conceptions of Soviet Ukrainians about themselves and the world, many people were changed from «malorosy» into Ukrainians. Especially when the poem «On the boundary of epochs» is mentioned. (1968) The popularity of the poets poetry in the surrounding of postcolonial Ukrainian students in 1990th is marked. The complicated evolution of poet's consciousness and social conception of the world: from imperial communist-Russian patriotism – through national communism of «shistdesiatnytstvo» – to the follower of Shevchenko's national idea (Ukrainian nationalism) is followed. For the author the main feature of his creative work in literary criticism was the defining of the theoretical aspect which explained the mechanism of creation of lyrical hero's national originality and led this deep, national, original creative work in to wide world methodological and literal contexts.

Keywords: sense, poetry, national consciousness, natsiotsentryzm, shistdesiatnytstvo, cosmopolitanism, marginality, imperial patriotism, national idea, freedom.

VITALINA KIZILOVA. GENRE INCLUSIONS IN THE PROSE FOR AND ABOUT CHILDREN: TYPOLOGY, FUNCTIONS

Vitalina Kizylova. Genre inclusions in prose for and about children: typology, functions.

The article defines the genre variants of incorporated texts and their functions in prose for and about children. It is stressed that the genre-inclusion can fulfill cognitive and informative function (inserted drawn inclusions in the narrative-fairy tale by Vsevolod Nestayko «In the Country of Sunny Bunnies», legends in the novel by Galyna Pahutyak «The Kingdom», the narrative by Yarema Goian «A Secret of Lesyk's Violin»); underline aesthetic, moral and ethical potential of the work, intensify the main narrative component (Vsevolod Nestayko «The Stranger from the Country of Sunny Bunnies»). In the narrative by Borys Kharchuk «Pea Miracle» the inserted tales act as a method of explanation of the deep social and philosophic content, encoded in allegories, conventional and fantastical images, symbols, which have a parable nature. The inserted tales are subordinate to the expression of the author's world view and philosophic conception, therefore they direct the reader's attention at some national and political, aesthetic problems, intensify the main narrative component. In the narrative by Borys Komar «Vaksha» the incorporated texts have constructive significance both for the disclosure of the main character's nature and for the intensification of young reader's attention, ideological and semantic loading of the narrative, decoding the gist of the story.

The inserted text structures can act as a tool of the psychological representation of the characters. This element of literary techniques is successfully used by Volodymyr Vynnychenko in his short story «The Winds are blowing, violently blowing...» that is a part of the cycle «The Necklace»; it also differs with the profundity of the psychological research of the child's world. Due to well-considered author's moves in reader's reception, the incorporated texts are apprehended as the artistic whole with the main text, they also intensify the main narrative component. In total with other psychological means of the character's creation the inserted narrative structures effectively solve artistic tasks, they are subordinate to the representation of the characters' psychological states, their inner world, modes and behavior, feelings, and they also diversify the characters' emotions and allow the author to set off the individuality.

Key words: literature for and about children, genre, incorporating text, prose, narration, fairy tale, psychologism.

OLGA ALEKSEENKO. THE ARTISTIC WORLD AS THE DEFINING TYPICAL SIGN OF THE HISTORICAL PROSE

The author of the article investigates the main components of the figurative world of historical pieces of writing and interaction of these components. The key definitions of the concept «figurative world» are analyzed and this category itself is proved to be important one for historical novel. The world in this type of fiction is a result of close-to-life modeling and active transformation of history simultaneously. The writer creates the inner world of his fiction according to his own idea of past reality. The writer picks up only certain items from the past, stretches or shortens them, brings in them specific connotation and expression, thus creates his own closed system with its specific laws and logic. The author of the article proves the statement, that the figurative world of the piece of fiction is one of the ways to influence the reader aesthetically. Also the author investigates the concept of structure of figurative world. The figurative world of the piece of fiction is a finalized and structured system of images, designed inside of specific borders. This system lives according to its own laws and principles, exists in its own space and time, has specific social and material medium, its own psychology and ethic, that's why these dimensions are important categories in literary analysis. It is a methodical mistake to appreciate the piece of art in only one aspect, as well as to analyze all the aspects separately, without recognition of their connections and interaction. We can comprehend the whole picture of the world, the author has created, only through the complex investigation of all its aspects.

In the article the author investigates the figurative world in the short story by Yurii Kosach «The Evening at Rozumovskiy», in particular, the chronotope as one of its structure-forming factors. Also the author analyses the writer used to form in recipient's mind the illusion of presence in the figurative world of the short story. Also informativity is treated as one of important characteristics of the figured world in this piece of writing, and its esthetic and educative value is treated as parameters, depending on this informativity.

Keywords: figurative world, historical prose, illusion of presence, figurative informativity, chronotope, visualization, the integrity of sense and form.

BURYAK OLENA. THE POETICS OF BORIS HARCHUK'S STORY «PLANETNIK»

The paper deals with the ideological philosophical meanings, syncretic genre nature of Boris Kharchuk's philosophical story «Planetnyk» – an original work that is being studied in the school course of Ukrainian literature in the seventh grade.

In the story the features of a legend and a parable are organically combines at the level of content and form.

The features of a legend detect particularly through the form of presentation of the major part of artistic information, it presents as a legend – the old woman Elena Buliga's narration about Planetnyk. The development of the plot completes with variable interchange – mysterious boy's disappearance. In this way characteristic for the legend method is used, that provides the philosophical sound to idea.

The author models legendary type of hero, giving him extraordinary abilities: he has a special mission to protect the beauty, understands the language of animals, plants, can impact on nature. The name Planetnyk makes the exclusivity of character more expressive.

The features of a parable express primarily by didactic idea and direct way its artistic incarnation through old Kapush's lessons – allegorical image, which embodies the wisdom of nature.

Genre syncretism of B. Kharchuk's story is a combination of features of a legend and a parable and harmonically detects through the shaped tandem Planetnyk – Kapush, presented with realistic fiction (legend) and allegorical (parable) images that reflect key issue of the story «human and nature», indicating parity legendary and parable beginning of the tale.

The main problems of the story are determined. They are the key philosophical problem of life sense that is connected with the problem of a human and nature, by which the ways of its solution offer, touching upon the importance the idea of the necessity of harmonious human interaction with nature as its special creative element.

Deals with the spiritual evolution of the protagonist through his rethinking his purpose on earth, the place and role in nature.

Key words: genre, legend, parable, story, composition, plot, artistic image.

OKSANA VECHIRKO. THE MOTIVE OF «DIVISION INTO TWO» IN THE CREATIVE WORK OF M.HVYLJOVIY (ON THE BASIS OF THE STORY «I (ROMANCE)»)

The article focuses on the work of the Ukrainian author Mykola Khvyliovyi, whose prose became the mirror and the conceptualization of the new state of a human in crisis, who unveiled the marginality of the human spiritual nature, easily succumbing to corrosion, depending upon the situation.

The article looks in the matter of dissociative identity disorder phenomenon in terms of Freud's psychoanalysis, who used to find creative receptions in the literature of the early 20th century, in particular, the content and types of the category of ambivalence were considered. A lot of attention was paid to the analysis of the destructive and ambivalent state of a human forced to make a choice. The research subject of the article is the work of the famous Ukrainian writer M. Khvyliovyi, who tried to understand the psychological mechanism, which allowed a human living in fear, and explored victim and torturer mentality.

Going behind the artistic world of Mykola Khvyliovyi, the author of the article analyses the poetics of the character creation on the basis of the novella «Me (Romance)», emphasizing, that the story name and the dedication to it is of the utmost importance for understanding the dissociative identity disorder phenomenon.

The composition of the piece looks quite interesting in terms of the matter under inquiry, since the novella has three composition centers. The first one is private and related to tragic events in the life of the protagonist. The tragic story of the mother and the son is cued into the background - the story of the national tragedy, describing the fratricidal war between the Versaillais and insurgents, who belonged to the same nation. And, finally, the author enters panhuman level: the story-teller sees the image of the Mother of God.

The research of the poetics of character creation is the important aspect of the article, since characters of M. Khvyliovyi act in crisis, sometimes even in tragic situations, which is reflected in chaotic, torn and broken interior monologs; symbols (dead road); such literary device as «emotional surge» – fast, dynamic change of emotional, will and cognitive states of the protagonist. The analysis of the mental states of the protagonist allowed exploring the nature of his life formula: «I am a chekist, but I am also a human».

The protagonist of M. Khvyliovyi is fanatically devoted to the commune, he is neurotically demonstrates his «iron ego», he is automatic and, simultaneously, down in his subconsciousness he feels fear for his inhuman fellows in arms and his kind mother. And even deeper than that, there is a little ray of contrition in his soul, but he does not realize it. He is a great sinner.

Key words: psychological analysis, inherent contradiction, subconsciousness, dichotomous, ambivalence, destructive state, character psychology in work of art.

OKSANA GOLNYK. THE TRIANGLE OF VOLODYMYR ESHKILEV: THE STRATEGY OF MYSTICISM OF THE NOVEL «ALL ANGLES OF THE TRIANGLE»

The paper clarified the nature of genre work V. Yeshkilyeva «All the angles of a triangle,» features his compositions and symbolic code image system by which the author sells its mystical and esoteric concept of the world.

«All the angles of a triangle» V. Yeshkilyeva – one of the works of author metaromanu the spiritual dimension, spiritual and mystical nature of Ukraine towards his comprehension that makes everyone who has an intimate connection with the land. For this author plunges readers into the world of mystical knowledge, represented through specific «code» – a system of symbols, emblems and signs that reveal the secret. One of the ideologically important for the author is convinced that the world is in a constant battle forces of Light and Chaos. Guarding Light Keepers are the prophets that prevent Darkness prevail either physical or metaphysical dimensions. One of these is the Light Keepers Ukrainian G. Skovoroda - intellectual and mystic, the father of the national philosophy, the author of the original doctrine.

Novel V. Yeshkilyeva «All the angles of a triangle» can hardly be called a literary biography or kvazibiohrafyeyu rather deal with the history of Ukrainian spiritual path of mysticism submitted Secret history means: through decoding images and symbols skovorodinskaya philosophy and emblems and signs Masonic doctrine. Their deployment supplement explanation function creation story, while intriguing detective and adventure only make a story more dynamic. Clash of the mystical and adventurous in the novel is a kind of reflection of the dialectic profane and the sacred. Thus, the events espionage and wandering life G. Skovoroda hidden spiritual events of his dedication, his mystical path to enlightenment; detective for life events with hidden Vyhlyarnoho idea of continuity treasurer's tradition in Ukraine, mystical service to the Fatherland, which for centuries overcomes alchemical way splitting and segregation Carnot-Crome from Navny.

Key words: cryptohistory, metaroman, intertextuality, mystical and esoteric strategy, emblems, symbols, composition.

TADEUZ KARABOVICH. THE PUBLICATIONS OF NEW-YORK GROUP IN THE MONTHLY MAGAZINE «CONTEMPORANEITY» IN 1971–1990

The years of 1971 to 1990 in the history of the New York Group of Ukrainian émigré poets were the period of individual searching and lack of common ideas. The publications of their literary works in that period constituted a complicated discourse in the Ukrainian émigré press that included their attempts to publish their works in the Suchasnist' journal that came to be a platform for alternative literature.

Key words: the New York Group, poetry, the Suchasnist' journal, translations, culture, emigration.

OLGA KOZIJ. THE PROBLEMS OF WOMEN EMANCIPATION IN VOLODYMYR VYNNICHENKO'S CREATIVE WORKS

The article is devoted to the women's question in V. Vynnychenko's plays according to the gender point of view.

Female characters can be observed in all works of Volodymyr Vynnychenko. They have the considerable semantic meaning and are shown in dynamics as the author studies the process of the development of their characters and their life position. In addition, the plays of V. Vynnychenko had epochal value as they changed the picture of withstand norms of conduct and moral values.

Interesting from point of the researcher is a problem of female characters in works of V. Vynnychenko. Exactly this problem absorbed all the basic lines, advantages and defects, as well as persuasions, moments of happiness and tragedies of the author himself. Working on the turn of two centuries V. Vynnychenko became one of not so numerous male writers who tried to have a look into the depths of a female soul.

V. Vynnychenko examines female patriarchal consciousness as a condition when natural aspiration is suppressed by public convention. The problem of female emancipation in V. Vynnychenko's works is only partly solved in favour of the representatives of weaker gender. A woman tries to puzzle the society by certain acts. But at first, these actions do not always coincide with her desires and that is why it brings to the internal disharmony and at second, the society does not enable her to be at the same time a mother and a personality. At last women are dependent upon men according to the social rules.

Key words: female characters, gender, emancipation, development, inner world.

ALLA KOLESNYK. THE PROBLEM «PARENTS AND CHILDREN» IN THE CONTEXT OF JEWISH DISCOURSE IN IVAN FRANKO'S PROSE

In the article the Ivan Franko author's perception of Jewish problematics is analyzed on the material of Franko's prose, where the problem of «parents and children» as a sphere of human relations and an important part of Jewish existence in the society of Galicia is highlighted in the reflection of all-mankind values.

The study of Jewish problematics in the artistic heritage of Ivan Franko, which illuminates the sphere of human relationships and the Jewish existence in Galicia, is an important aspect of modern Franko science in Ukraine.

In the article the representation of upbringing in Jewish families, the tutor's attitude to orphans, environment and family influence on the formation of personality, reflected in Franko's prose (novels «Pies With Bilberries», «To The Light», «Gava», «Boa Constrictor») are studied. It is traced that the central objects of the depiction become national Jewish features in a relationship.

The writer, depicting Jewish family relations, compares them with the relevant relations in Ukrainian families, which is based on his own observations and memories of childhood (article «My Friends The Jews»).

In the context of Jewish discourse and understanding of the universal problem of «parents and children» the contradiction of moral and ethical content in a relationship of Jews depicted by Ivan Franko was found.

In particular, in the analyzed novels the contrasting examples of children's upbringing appear: positive educational guidance and negative situations, inappropriate to generally accepted moral standards of parenting, that turns natural abilities into a means of gaining wealth and contributes to the emergence in society of speculators, indifferent to people and the consequences of their own activities (novel «Pies With Bilberries»).

Franko renders the attitude of Jews to orphans, emphasizing such positive aspects as care and benevolence (for example, relationship of Itzik with small Herman in the novel «Boa Constrictor») and revealing hostility (on example of Yosko's life from the novel «To The Light!»).

In disclosing of the problem of «parents and children» the character of Herman Goldkremer (novels «Boa Constrictor» and «Borislav Laughs») becomes the most important one. During his life several family conflicts is created and decisive meaning gets the conflict with his son attempting to murder him for the money.

Key words: Jewish problem, artistic prose, Ivan Franko, all-mankind values, the problem of «parents and children».

MARIYA LAVRUSENKO. THE ARTISTIC DOMINANTS OF THE COLLECTION OF DOKIYA GUMENNA «GRANDCHILDREN OF A HUNDRED YEARS OLD ZAPOROZHIAN COSSACK»

In the article the problem of studying Ukrainian diasporic literature is raised; problematic and thematic peculiarities of Dokia Humenna's short stories collection «Grandchildren of hundred-year-old Zaporozhian» are stated; story «Grandchildren of hundred-year-old Zaporozhian» is analyzed in details.

It is noted, that an electronic library of the Institute of Journalism and Mass Communication of Classic Private University (Zaporozhye), which operates in partnership with the National Academy of Sciences of Ukraine (diasporiana.org.ua.) plays an important role in promoting exile literature. Thanks to it, Ukrainian reader has the opportunity to be introduced to a collection of short stories by Dokia Humenna «Grandchildren of hundred-year-old Zaporozhian», which tells about the life of fellow countrymen in exile in the US.

In this collection D. Humenna raises the question of being, relevant to immigrants: accommodation to the strange world, human stoicism in difficult situations, continuity of national traditions and so on. The problem of preserving the national identity of people in exile is permeating for all the works of the book. An adventure short story «Grandchildren of hundred-year-old Zaporozhian», for example, convinces the reader that the people, who had the glorious Cossack past, can not be deprived of state. The plot of the work is artistic-publicistic story about the events of the civil war of 1920s, the fate of chieftain Jakiv Shepel, who fought for Ukraine's right for statehood. Depicting the image of this chieftain, D. Humenna emphasizes that the love of his native land, the protection of its freedom were swaddled by his environment - the ancestors-Cossacks.

The story of Jakiv Shepel is embroidered by Ukrainian immigrants' reflections about him and inglorious fate of the motherland. Fellow countrymen in exile images characteristic proves that national genetic code is not destroyed by breaking off with the motherland, it is destroyed by indifference to the fate of their land.

Keywords: diasporic literature, Dokia Humenna, short story, the problem of continuity of national traditions, the problem of historical memory, Jakiv Shepel, artistic-publicistic style.

SVITLANA MAKSYMCHYK-MAKARENKO. THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE BIBLE TOPICS IN THE LITERARY CREATIVE WORK OF OLEXANDR DOVZHENKO

The role of Holy Scripture in Oleksandr Dovzhenko's life and in the life of his family is analyzed in the article. Special attention is given to the role of Virgin in their ideology. The impact made by the bible stories on creating women images in the film stories «Ukraine in the flame» («Ukrayina u vohni»), «Charmed Desna» («Zacharovana Desna»), «Mother» («Maty») is determined.

Biblical Christian themes in Dovzhenko's film stories and stories are not vivid. But, nevertheless, there is something that proves the fact that he knew the Bible well. Moreover, he used the biblical images to describe his literary heroines' portraits.

The image of mother takes one of the most honorable places in the writer's works, whom he compares with the image of God-mother close to everyone.

Mother in Dovzhenko's literary works is always given a central organizing family strength. The powerful mother's influence on writer's personality is reflected not only in his literary works, but also in diaries and epistolary heritage. The diversity of parent images and the variety of their psycho-emotional experiences prove this.

The writer pays particular attention to the theme of maternal suffering that represents the Virgin suffering at her Son crucified on the cross and suffering mother who lost twelve of the fourteen children.

The problem of lost or unrealized motherhood is revealed by Dovzhenko on the basis of the images of all those mothers who lost their beloved sons on the battlefield.

The important place among Dovzhenko's women image is given to Mariya Stoyan from the story «Mother» («Maty») who somewhat resembles the biblical Raav.

Life stories of biblical Raav and Dovzhenko's heroine are much in common. Only the end is different. Having saved the scouts from persecution and death, Raav managed to save their lives and her own. Maria Stoyan had quite a different fate.

She shared the bitter fate of those whom tried to save. It is a good example of Dovzhenko's creative skills in rethinking the biblical themes in his literary works.

No less interesting in terms of comparison with biblical characters is another woman image of Dovzhenko heritage - the image of Chrystya Khutirna («Ukraine in the flame»). The story of heroine's hard life resembles the way to Christ, to the spiritual purification of former whore Mary Magdalene.

Dovzhenko's Chrystya Khutirna like Mary Magdalene didn't follow righteous way of life, and therefore she had to be punished, what she was already mentally prepared for. However, Chrystya like her biblical predecessor was lucky to meet a kind of messiah in the decisive moment. If Jesus Christ was Mary Magdalene's messiah, the guerrilla group commander Lavrin Zaporozhets' was Chrystya's one. It was he who managed to find the right words for her, which, in fact, turned her back to life, filled it with new content - a thirst for revenge. It was exactly the medicine that saved dozens of souls lost in the whirlwinds of life.

The faith in man, in winning the best human virtues and hence in the divine in every person is observed in Oleksandr Dovzhenko's literary heritage. His creativity is the embodiment of hopes and aspirations for resurrection of human values, the return of people's spiritual heritage which was distorted for many centuries by the indifference, treachery and baseness.

Keywords: religious images, Bible, Virgin, Raav, Mariya Magdalina.

OLGA MANOYLOVA. THE SEMIOTICS OF MOON'S SHAPE IN LINA KOSTENKO'S POETRY

The images of the sun and the moon always had a more semiotic status than other phenomena of nature. These are images-archetypes, signs, which hold both mythological ideas about the structure of the Universe and cultural codes of the whole nation. These heavenly bodies have come the poetic tradition, have become the main calendar and ritual symbols in the Ukrainians' life, and they have been the most used characters in the festival rituals and in the folk literature.

Different scholars (V. Shelest, S. Barabash, O. Bilous-Kapkova, etc.) investigated the solar and space philosophy and L. Kostenko's poetry. But researchers just stated the images of the sun and the moon in the rhymes, emphasizing the special energy of these images in the poetess' artistic world. Alongside critics focused attention on the specific character of the symbolization of the landscape images, the historyosophy, the mythologize, and the folk-poetic intention in L. Kostenko's works that form the absolutely unique Ukrainian model of the world. And the images of the sun and the moon are an important part of this model.

This paper is an attempt to analyze the image of the moon in L. Kostenko's poetic world in such books of poems as «Wandering of the Heart», «Poems», «Originality», «Garden of Unthawed Sculptures», «Selected Works», and to examine the variations of meaning of the image of the moon, according to author's intention, using traditional, receptive and semiotic ways to the analysis of works of art.

L. Kostenko's poetic imagination composes the whole paradigm of wonderful and marvelous images of the moon. Some of them are not substantive: they are completely or almost completely devoid of substantiality, their artistic characteristics are created with some other methods: personification, periphrasis, defamiliarization, and their combinations.

Objective re-thinking of the image of the moon, based on metaphorical transformation, anthro- and zoomorphize, defamiliarization in their different combinations, forms visual images on the poetic level and sign situations on the receptive level.

The moon is not just a landscape or scenery detail of poetic reflections, but it creates sense, mood, and energetic of a verse, and artistic subjects in its basis bring many-valued, conceptual and energetic loaded artistic images.

Key words: semiotics, sign, code, portrait, semiotic analysis of literary works.

YANA PARCHETA. THE CATEGORY «CREATIVE PERSONALITY» IN MEGATEXT OF GRIGOR TJUTJUNNYK

Psycho-poetical model of work analyse, and it is actively used terminology of literary criticism. This article explores the main approaches to the study of the phenomenon of the creative person, identified some of its properties. The proposed exploration of an example Grigor Tyutyunnyk's megatext impact of the scheme features of creative personality of the writer, which is an important structural component of psychopoetyky, poetry in his works. The features of the creative personality and singled out its main features, namely, risk appetite, excessive vulnerability, observation, tenacious memory, independent judgments and estimates high efficiency. Analyse of individual works of art writer made it possible to trace the impact properties of the creative person Gr. Tyutyunnyk artistry in his works. With Grigor Tyutyunnyk's megatext outlined features of creative personality inherent writer, including independence, pride, integrity, sharpness, impulsiveness, but at the same time impulsivity and excessive shyness. Determined that the listed features of creative personality characteristic not only to the Gr. Tyutyunnyk, but the heroes of his works.

The article detailed analysis fiction writer who, in my opinion, has psychoautobiographical character. These author attributes the story: «Offbeat», «Mild», «John Silver», «Sieve, sieve ...», «Wild». Determined that some of the characters' stories Gr. Tyutyunnyk has some similarities with the author in describing the clothes.

Determined that an observation and a desire for freedom writer served as an incentive to create works of art of extraordinary images such as student Oles («Offbeat»), which is demonstrating freedom and independence in the classroom instead of drawing pot painted beautiful woodpecker which saw in the woods. It was found that the search for justice Gr. Tyutyunnyk transformed into specific traits of the main image of John («John Silver»). For truth and justice desire writer often suffered in life. Similarly risky persistent John, who suffered injustice and falsehood as difficult as Gr. Tyutyunnyk in everyday life.

An analysis of Gr. Tyutyunnyk's megatext show that these individual features of the creative personality of the writer are as impulsivity, originality, observation, high sensitivity, emotions, the presence of figurative and emotional memory, embodied in the poetics of his works. It is noted that for the full reconstruction and analysis of psychostructure writer's works

that have psychoautobiographical orientation, it should be used all possible research methodology of art and learn writer's megatext.

Key words: psycholpoetics, megatekst, psyhostructure, creative person.

Natalka Petrychuk. SUGESTIVNIST AS ONE OF THE MAIN MEANS OF EXPRESSION OF SUBTEXT IN GRIGORIY GUSEYNOV'S ARTISTIC-DOCUMENTARY BIOGRAPHY «GOOD'S SEEDS»

In modern Ukrainian literature artistic and documentary prose, which already has its new terminological designation as «literature of fact» increasingly begins to form. That is why the research of poetics of literature of fact is particularly relevant.

Art of words by Hryhoriy Huseynov as the author of artistic and documentary narrative is the ability to suggest subtext meanings with the help of virtuously contemplated factual material composition. These meanings are charged with fugitive emotions, which is able to arouse thoughts. This feature makes multivolume Hryhoriy Huseynov's investigation «Lord's grains» a phenomenon of national literature of fact. This remarkable work, which is honored by Shevchenko Prize, is highly informative, based on rich factual-documentary material which got highly artistic treatment. Thanks to this, this masterpiece creates its own high artistry, whose origins lie in finely lined subtext area. In the article the term «suggestion» is enlighten which means hint, prompt. Ways of suggestive influence, typical for artistic style of Gregory Huseynov are analyzed. In order to consider in details the technology of suggestive influence creation, the object of study was narrowed – examination of the development of a single storyline related to the history of the park «Funny Bokovenki». In facts, which Hryhoriy Huseynov gives, lies the hidden meaning, which is always boil over in the subtext of multivolume and constantly by some influxes suggests into reader's consciousness, or even subconscious. Such suggestion tools as facts stringing, dottance in their submission, unobtrusiveness and focus on generating the same meaning are investigated.

Keywords: Hryhoriy Guseynov, «Lord's grains» subtext, suggestion, literature of fact, poetics of literature of fact.

VALENTYNA RYBALCHENKO. «WHO GOES AHEAD, THE ONE ALWAYS WANDERS»: TO THE CONCEPT OF PERSON IN THE TRAGEDY BY GETE «FAUST»

In the article, based on the analysis of the original text and the Ukrainian and Russian translations, there has been considered the embodiment of the moral-aesthetic position of Goethe, his conception of a human in the tragedy «Faust».

Due to a great number of translations of the work, the Ukrainian reader can at maximum extent come close to achieving Goethe's understanding of a human's place in the world. The comparative analysis of the original and its translations into congenerous languages become an additional source of interpretation. The focus of the author – is the final of the tragedy, the fifth action of the second part. The main character of the work is in the thrall of dreams about the future happy life that he will arrange for the people at the seaside, having won a piece of a land from the sea. The author emphasizes upon the negative changes in behavior and worldviews of Faust, who completely relies on Mephisto: the main character is annoyed with the church bells, Baucis and Philemon, who do not want forced happiness. In the analyzed translations of M. Lukash, B. Pasternak and word for word translation by N. Voronkova, it is traced the relationship of Faust with evil spirit on the lexical level, it is confirmed infernal, apocalyptic character of his activity: human wounds bled, crying sounded at night, ardent heat went into the sea. The author considers it to be symbolic that Faust, who, having believed in his own infallibility, got rid of any doubts about the correctness of his actions, lost his vision. The gloom that envelops the main character, is the evidence of not only his physical blindness, but above all it is an indicator of his soul blindness. Blind Faust represents Humanity which, having forgotten about the soul, blind with thirst for power, maintains its own greatness conceitedly, deceptively seeing shovels clank of the lemurs, digging a grave for him, for implementation and embodiment of his intentions.

It has been confirmed the idea of artificial straightening, varnishing of the image of Faust by the Soviet Study of Literature and one-sided negative interpretation of it by the post-Soviet criticism. It has been highlighted the complexity and ambiguity of the image of Faust. The author believes that the main thing in Goethe's worldview and creativity – is upholding of the values of human life, denying any extra-target that justifies the sacrifices for the sake of the ideological dogma.

The image of Faust helps to come to the opinion that only by means of mind, with the help of objective knowledge it is impossible to understand the meaning of a human being on the Earth. The higher truth can be learnt only by wisdom, which includes irrational knowledge and faith.

A prominent place in the ethical system of Goethe has not been occupied so much by glorifying of a man, but how much by faith in one's mercy, power of love, which is able to revive the soul.

Keywords: comparative, the author's position, interpretation, original, worldviews, ethics, logic, artist, cliché.

SVITLANA ROZMARITSA. THE APPEARANCE OF CHARACTER IN THE STORY OF P. KAPELGORODSKIY «FOREFATHER-YAVTUCH» (THE SPECIFIC OF CREATION OF CHARACTER)

In this article we try to characterize the image of the main character of the story «Grandfather Yavtuh» by P. Kapelhorodskiy, the Ukrainian writer, whose artistic heritage was formed and developed in the context of Ukrainian literature of the early twentieth century, but currently is insufficiently studied. Like most creative works of that time, the short stories of Kapelhorodskiy require reassessment according to modern approaches and methodologies.

In the article is determined the author's individual techniques of depicting a character, we find out the specifics of character creation. We emphasize that the object of the writer's art observation in the story «Grandfather Yavtuh» is a man in a turning point of its social and individual life, difficult moral choice when mostly strength of character and philosophical convictions are revealed. An important role in revealing the psychology of the character, his inner «I» in the story is played by the so-called external parts of inner life (gestures, facial expressions) that highlight the internal state of the character, encase psychological processes. However, the most significant load has an internal speech of the character, which is reproduced in two forms - monologue and improper direct speech that enhance the tonal structure of a creative work depict a reality through individual perception, deeper reproduce an associative and emotional world of the character.

In conclusion, Philip Kapelhorodskyi realistically reproduces the tragedy of the Ukrainian village and appeals to the ethical attitudes of characters, asserts an absolute and eternal values of life being and moral principles that can not be rejected by any situation. The foundation of the tradition that is observed on the genre, compositional, and narrative levels of the story «Grandfather Yavtuh», is supplemented by psychologism, neo-romantic attention to turning points of life, impressionist intonation of inner world of character.

Keywords: short story, artistic image, method, character, sorcerer, character creation, inner speech

LYUBOV SLIVKA. THE COMPREHENSION OF WOMEN'S FREEDOM IN THE CREATIVE WORKS OF OLENA TELIGA

The problem of woman's freedom in O. Teliha's works is analyzed in this article. For O. Teliha the main type of freedom creation becomes national-liberation struggle, which in hermeneutic sense turns every separate person and the whole nation to their own historical way, renews organic mode of existence, consolidates own, rooted in motherland essence. There is implicated, metaphoric and symbolized in neo-romantic sense, understanding of woman's freedom in lyrics. The notional, freedom creative aspects of woman's being are revealed and characterized. The author not only sympathizes with executed nationalists but the most important thing for her becomes the symbolization of heroic death and that matter, for which the revolutionaries died. This death, in her (O. Teliha) opinion, inflames national-liberation struggle, induces to proceeding the rank of young heroes and their names are the symbols of Ukrainian liberty. The problem of person's dignity and freedom is the central in O. Teliha's works. The author, through main and secondary ideas of the works, shows that the real freedom of a young Ukrainian person – a man and a woman, – their normal, sanguineous life is possible only through participation in national-liberation struggle for the liberation of the motherland. Because a person can be really free within the limits of, – which T. Shevchenko called «our motherland», – the territory of independent Ukraine. For O. Teliha the freedom of a woman, of a person was connected with the freedom of nation, with national-liberation struggle.

Keywords: woman's freedom, national-liberation struggle, organic mode of existence, motherland, essence, woman's freedom, the notional aspects, woman's being, nation, liberation, participation, main and secondary ideas, nationalist, revolutionary, hero.

OLEG TARAN, LILIYA SUSOL. LINA KOSTENKO'S POETRY «LIDIYA KOYDULA IN FOREIGN LAND»: NEOBAROQUE DISCOURSE

In this article the writings of Lina Kostenko in the semiosphere context of Neobaroque are considered. Lina Kostenko has defined her creative presence in the discourse of national and world poetry (from the ancient and up to modern times) the extensive specificity of Ukrainian national identity.

Her attentively-critical reading, on the one hand, the Ukrainian past (folklore, «Tale of Last Years», creative works of artists XVII–XVIII c.), and on the other hand – a bright example of high art in the world culture shows the openness of her artistic thinking, the ability to engage in great multicultural dialogue of cultures.

The desire to preserve internal space combines the art world of Kostenko with the representatives of Ukrainian Baroque I. Vyshenskyi, M. Smotrytskyi, H. Skovoroda and others.

One of the important factors of Baroque culture – is dramatic being of human life, nation, it is near to writings by Lina Kostenko. Especially it appears sharply when the poetess thinks about the fate of the nations that were suffered by imperial oppression, including Armenian and Estonian.

In the article the poetry «Lydiya Koidula in the Foreign Land» is presented as a research material illustrating cultures recalling, common problems of nations. Estonian poetess of mid-nineteenth century was an active factor of national awakening. The situation of self-sacrifice, devotion to her nation was in unison with Lina Kostenko spiritual aspirations.

The leading motive of the poetry is a moral imperative being in the universum of her unhappy nation. Loneliness of heroine – Lydiya Koidula is not only existential loneliness, but also it is – loneliness of people who are in the struggle for freedom.

A landmark images of poetry are: sea, loneliness, honesty, inner beauty, external (household) unattractiveness, bird, broken wings, ships, morning star etc. Their interpretation is made in the context of Baroque discourse.

Our Baroque-Neobaroque poetic thinking is marked by the ability to fill Ukrainian world with different organically absorbed sources from world's cultures preserving organically Ukrainian national identity.

Keywords: Lina Kostenko, Lydiya Koidula, Baroque, Neobaroque, multicultural, dialogue, national identity.

MARIYA FOKA. THE CREATIVE CONTACTS OF P. TYCHYNA WITH YU. MYKHAYLIV AND K. BILOKUR THROUGH PRISM OF SYNTHESIS OF ARTS

The paper deals with the investigation of the arts contacts between P. Tychyna, Yu. Mykhayliv, and K. Bilokur through the prism of the synthesis of the arts. P. Tychyna is recognized as an artist who masterfully combined word, music, and painting in his poetry. One of the ways of the elucidation is the research of the artists' direct and indirect influence on P. Tychyna's poetic style. In this paper the attention is concentrated on Yu. Mykhayliv's and K. Bilokur's impact.

Yu. Mykhayliv is a prominent representative of musical painting. In particular, music is provoked through the titles of his works («Music of Stars», «Music of Waterfalls», «Sonata of the Moon», etc.), through his painting technics (dynamics and rhythm of images, lines and colours), and through the using specific music methods and laws in the pictorial art. And arts contacts with Yu. Mykhayliv denotes P. Tychyna's style. For example, Yu. Mykhayliv's «Music of Stars» intercrosses with P. Tychyna's space motives. And this aspect is analyzed in detail in the paper.

K. Bilokur is an outstanding painter excelling in drawing flowers («Flowers in the Fog», «Wild Flowers», «Flowers in the Evening», «Decorative Flowers», etc.). Her pictures produce music effects on the associative level. And the close relationships in art between a painter and a poet observe through their works on the associative level. For example,

K. Bilokur's «Exuberant» suggests an obvious analogy with P. Tychyna's cyclus «In the Space Orchestra». The author of the paper examines the arts contacts between K. Bilokur and P. Tychyna.

Key words: P. Tychyna, Yu. Mykhayliv, K. Bilokur, synthesis of the arts, painting, musical painting.

IRYNA HOTSYANIVSKA. SATIRE AND THE MEANINGS OF IT'S EXPRESSION IN THE STORY «LUMERA» BY LES MARTOVYCH

The article is devoted to the poetics of Les Martovych's narrative «Lumera», in which satirical debunking of reality was manifested in discovering internal psychological nature of characters, as well as in comparison of negative aspects versus other life events.

Having examined the narrative «Lumera» as a qualitative new step of the artistic mastery, the author of the article emphasizes using irony, which stipulates certain intellectual and emotional writer's intent. Les Martovych's mastery is proved by the concrete examples of interweaving comical and dramatical. His ability to endow every character with something individual, his mastery in depiction the Kabanovych's father image as monumental satirical, ominous and frightful.

The important feature of Martovych's characters is the demonstration of their actions, intensions on the background of cardinal contradiction of the epoch and by such quality as the figure's attitude to the people. The writer's profound comprehension reality is consisted in it. The creation of the artistic character was not imagined by Les Martovych without the alert and thoughtful selection of such details, which would evidently expose different sides of the character's life. Such distinctive peculiarity of the writer's style as extensive support on stylistic traditions of the verbal national satire is noted in this article. Thus, the author tried to emphasize concise, acuity and aphoristic of expressions in his narrative manner. In conclusion we can state that the poetics of Les Martovych majority works is satirical and has typical qualities, which characterize satire as a special kind of literature and art.

Key words: stories, narrative, satire, humor, irony, sarcasm, grotesque, intonation, picture, psychology, character.

ANTONINA TSARUK. THE BORDER TIMESPACE OF CONFLICT

The category of chronotopos as one of the bearers of the conflict and transcendence in the tale «The Murder Noone Wanted to Know About» by A. Moroz is being investigated in the article. In the consideration of the question of the archetypes of the Ukrainian mentality and the locus of the landscape and the valueable choice of the characters in the situation of the boundary area the traditional role of the boundary space is emphasized in the formation of the personality's selfconsciousness.

The structure of the belles-lettres' space, the indices of which serve as the symbols of the vectors of life's choice, is being investigated. The poetics of the choice is encoded at the meeting point of the elements of the earth and water. The genre form of a detective conditioned the concentric structure of the plot. The place of the action is emphasized as the reminiscence of the sabbath of the instincts. The early spring is characterized as the boundary time for not only the changes in the nature (from the blooming of the snowdrops to the melting of the ice), but for the spiritual changes of the characters. The symbolic and metaphorical set of instruments of the character formation is being traced. The axiological meaning of the toponyms as one of the character formation's criteria is considered. The dominating features of the selfconsciousness, such as work, love, death, self-realization, are figured out.

The sources of the artistic energy of a literary work are being analyzed. The psychological changes of the main character, tied to the place of the crime, are being highlighted. The subtle psychological accents of the stereo performance of a person in a fit of passion are being quoted.

The article concludes that «the weight and measure» of the self-responsibility of a personality for his/her moral and value choice depends not just on «the voice of the place» of dwelling, but more on the emphatic connection with the environment and the selfconsciousness as a part of it. The boundary situations activate the search for the sense of life, stimulates the characters' «in-growing» into the memory of the generation and nation, which makes the boundary space sacral.

Key words: boundary situation, space, time, environment, search for the sense, selfconsciousness, moral and value choice.

OLEXANDRA TSEPA. POETICALLY CODED INDIVIDUAL EXPERIENCE OF ARTIST IN TARAS SHEVCHENKO'S «FATE. MUSE. GLORY»

Speech the question is in the article about the basic aspects of Shevchenko researches concerning to the triptych «Fate. Muse. Glory». Highlighted features of the literary interpretation of the motif of the artist within the art world poet.

The expediency of application of the triptych «Fate. Muse. Glory» of Taras Shevchenko concept of an integrated approach to the image of the author: need a proper generalization and systematization of disparate efforts of researchers; the need for a concept or methodology, which will represent a systematic approach to the theme of the artist and art in a separate text in the whole heritage of the poet.

Defined the concept of a comprehensive analysis of the image of the author that involves the study of using linguistic, literary, psychological tools artistically expressed the author's individual picture of the world: vision, comprehension, attitude to the environment and to their own «I» in it (interdependent images of the external and internal worlds).

Focus on the main aim of this article is to explore the triptych «Fate. Muse. Glory» of Taras Shevchenko in accordance with the «self-concept» poetically expressed system presentation author (the image itself, score yourself, expectations of yourself) as evidence acquired and the expected life experience.

Found that the author the image itself presents figures «poor», focused on his failure to, and I am the artist that deals exclusively with creative self-realization. In the process of determining the mental state and sensual palette of the above

images focused on the features artistically Express author: emotion, sensitiveness, the sincerity, the unique existential readiness for self-improvement.

Reasonably score yourself of the author from a position of status in society, creative treats, completeness Bohemian life. It is noted that the shape «poor» adds new nuances based Shevchenko back in the early works of folklore and romantic image, «I am miserable orphan-slave in a foreign land».

Came to the conclusion that poetically encoded copyright expectations of yourself convey hope to achieve a certain life and creative success, persistent desire to be the owner of eternal inspiration, influence of the spiritual aura of the society.

In the decoding, systematization and generalization of the personal experience of the author in the triptych «Fate. Muse. Glory» was expressive motive of the artist and art in poetic heritage Shevchenko last years of creativity as well as highlights some finishing touches presented in her image of the author.

Key words: artist and art, a systematic approach, the concept of an integrated approach, the image of the author, destiny, glory, muse, the image itself, score yourself, expectations of yourself.

IRYNA SHARA. THE CREATION OF CHARACTER FUNCTION OF PORTRAIT DETAILS IN THE SHORT STORY BY GRIGOR TJUTJUNNYK «THREE CUCKOOS WITH THE BOW»

We can definitely say that verbal art technology of depiction in Tyutyunnyk's prose absorbed the highest achievements of art expression in art reflection of person's appearance. That is why learning of the principles of depiction produced by the author is an urgent task of the science of literature. We should say about instruments of Tyutyunnyk's depiction as about a real, functioning system, which has already given considerable artistic result. But at the same time we must understand that it is deeply veiled and therefore the key to its secrets requires special methodological approaches. In the article the art of depiction is carried out by the «slow reading» of three fragments of Tyutyunnyk's story «Three Cuckoos with a bow». This is made possible to trace the artistic details of the operation created psychological portraits of the characters. The writer sought to achieve the artistic success in revealing character through thoughtful filigree portrait details. There are not many of them but each of them marked dense information content, the decoding of which by the recipient is the process of learning the characters. Particular importance writer provides to eyes. For example, impressive Tyutyunnyk's art of depiction of Mykhaylo's look when he was already arrested and sent to prison. His farewell glance and his eyes «are not burning, but hugging – so sad. It's like he looks through the fog». This detail is incredible of semantic density. It expresses love, despair, tenderness, anxiety, unbearable emotional pain that clouds the mind. The conclusion about the principle of focusing which is to varying degrees that the writer makes expressive of visual appearance of his characters. In the story the portrait of Martha, as the main character, is the most detailed, which is a carrier and a leading exponent of the meaning of the work – «the love of the Almighty». On the background – the portrait of Mykhaylo, which converge to form the main semantic line of the work.

Key words: verbal portrait, artistic detail, Grigir Tyutyunnyk, art of depiction, principle of focusing, method of slow reading of the text.

TETIANA YAROVENKO. SONNETS BY YAR SLAVUTICH: CANON, POETICS, ARTIST

Until now sonnets of Yar Slavutich attract researchers with thematic diversity and richness of pictorial arsenal. Sonnet responded with its canonical author's identity of Yar Slavutich. Approved in early days, significant by volumes (estimated by I. Nemchenko – 264 samples of classical form) sonnets extensively continued to function along with other works of the mature author, since this genre according to V. Prosalovaya «is specially designed for poets of clear thinking for expression of nonrandom, well considered on the scales of mind feelings». That is a poet of «a clear, perfect shape,» as defined by S. Pinchuk appears in the sonnet genre of Yar Slavutich. I. Kachurovsky refers to high professionalism of Yar Slavutich, G. Avrahov stresses the high skill of the author that gives reason «to believe Yar Slavutich to be an *untutored sonnet writer.*» The investigator substantiates his allegation by *harmony* of his sonnet image creation – the «most» «condensed» (to explosive), reasonably measured to the canonical restraint of architectonics, sanctified by age-old tradition of Western European and purely Ukrainian sonnet». We take note of organic coherence of all codified strophe creation parameters with free pulsation of key word image aimed at the final result of maintained opinion, formal density of which «almost doesn't cause to verbal hustle» as sonnets appear «as the most aesthetically capable to create the great view». Yar Slavutich uses elongated lines with differences of rhymed «combinations in quatrains and triplets (always five «standard» rhymes) *is a sovereign sign namely of the Ukrainian sonnet.*» The vast thematic palette of Yar Slavutich's sonnets is investigated by scientists also in several areas. For example, a series of «Zaporozhtsi» K. Volynsky considers from two perspectives: firstly, as verification by the poet of a successful possession of strictly normative, chased sonnet genre, and secondly, safely label semantic conceptuality that in terms of anti-Ukrainian policy aimed at suppression of any manifestations of national identity arose as «an expression of unequivocal civic courage, Ukrainian patriotism». Overall the sonnets of Yar Slavutich underline evolutionary movement of the master increasingly: from the typical description (often based on biographical) with predominance of public emotions and simple means of expression to mature lyrical and philosophical reflection. Sonnet served poet in different periods of his life as an exponent of intimate feelings and reception means of social processes, rather canonical genre served as a «form of plans implementation» of writer, scientist and public figure.

Key words: accentuation, versification, gradation, tone painting, sonnet, subject.

MARIANNA SHTOGRIN. PERCEPTION OF URBANISTIC CHRONOTOPE AS AN INITIATION MODEL IN THE NOVEL “LOVE IN BAROQUE STYLE” BY VOLODYMYR DANILENKO AND “CITY WITH CHIMERAS” BY OLES ILCHENKO

In this article the author considers urbanistic chronotope as an initiation model in the contemporary Ukrainian literature. The attention is focused on the novels of Volodymyr Danylenko “Love in Baroque style” and Oles Ilchenko “City with chimeras”. The researcher appeals to the urban myth of Kyiv and its architectural chronotope as a separate initiation model. The attention is paid to the binary structure of the plot, its archetype nature, counterbalance between good and evil, constant

confrontation between sacral and infernal. Mystique triangle in the architecture, the task of which is to ruin sacral heart of the city – Saint Sophia Cathedral, is analyzed. Initiation for the right to be “destined” not only cool architects is well-defined in the image of both architects. In the images of Vladyslav Horodetskyi and Valerii Koliadevych the power of talent given by God that struggles with evil is presented. The myth of Kyiv can be traced in the context of a struggle, actualizing not only Christian paradigms, but heathen beliefs as well. The prefiguration of the image of Death which serves as deconstruct of erotic-masculine discourse taking over functions of fate can be traced in both novels. Thus, concept-image of Constructor is presented as supertemporal and beyond any confession rising through the feeling of beauty and harmony as embodiment of grace of god. Antagonism of sacral and infernal in the novels of Oles Ilchenko and Volodymyr Danylenko is cross-cutting, being defined by a traditional binary structure of the plot. Character-creator (architect) confronts the dark forces, winning in this fight not only the right to his own talent and its implementation, but as a true warrior of light deconstructs a surrounding time-space that can change a whole cosmogony. The texts of both novels encode the time-space of the plots, transforming Kyiv into the place of initiation trials for their own creators.

Keywords: urbanism, infernal, sacral, chronotope, initiation model, intertext.

VASYL MARKO. THE DYNAMICS OF TALENT. Book review: Bondar Vasyl. The stone against depression: the book of prose. – K.: Yaroslaviv Val, 2013. – 384 p.

The book review is devoted to the new book «A stone of melancholy» by V. Bondar. The book impresses not only with new works but with new style also. The reviewer emphasizes that the book mainly tends to modernism according to personal image of the world and life.

VASYL MARKO. THE ARTISTIC TEXT THROUGH THE PRISM OF NARRATION. Book review: Tkachyk O. M. Narrative principals of M. Yatskiv prose. Monograph. – Ternopil: Medobori, 2013. – 276 p.

The book review is devoted to the analysis of O. Tkachuk's monograph. The book deals with M. Yatskiv's creative work. The reviewer emphasizes that O. Tkachuk studies the ways of narration and interprets the aesthetic phenomenon of freedom.



Serhii MYKHYYDA. IRONICALLY- SARCASTIC INTERMEZZO: V.VYNNYCHENKO AND M.KOTSIBYNSKYI OUT IN THE COUNTRY

The article deals with artistic variants of anti-urban esthetics: the first one is infused with pathos of admiring of psycho-relaxing potential in the rural idyll «Intermezzo» by M. Kotsyubynskiy, the second is full of life-giving energy of resistance to the force of nature, full of colors, movement, sounds and thirst for life. The problem of literary impacts, borrowings, allusions, reminiscences and intertextuality has been considered. Particular attention is paid to the problem of parody. Psycho-poetic approach enables identification of the sources of irony and personal relationship influence on artistic counterpart. The essence of pseudo-patriotism, pseudo-nationalism, pseudoelitism is investigated.

Ironically sarcastic attitude of V. Vynnychenko to his predecessors and contemporaries has been attested in the letters to Ye. Chykalenko and works of art, particularly in the first printed story «Power and Beauty» (where the writer openly teases the creative manner and peculiarities in the approach of imageforming and creating a psychological portrait in the realistic discourse) demonstrating instead, his own vision of a new poetics.

In the story «Close to nature» his irony turns into sarcasm (at micro and macroimages) and pathos that penetrates the novel «Intermezzo» by M. Kotsyubynskiy. Under the hand of the satirist, some «patriots»' service to the community is refuted and gets point-blank signs of unnaturalness. Under a careful reading of both works the skill of parody creates the illusion of inverted mirror or a parallel reality in which live those who position themselves as elite of the nation. In this sense, the article takes relevance not only in literary but in social and political context as well.

Key-words: intercontextuality, irony, naturalness, pseudo-patriotism, impressionism.

Nadiya MYRONETS. VOLODYMYR VYNNYCHENKO – YURII TYSHCHENKO: THE EPISTOLARY DISCUSSION OF THE ESSENCE OF THE BOLSHEVIST POWER STRUCTURE IN UKRAINE IN THE EARLY 1930-S.

The correspondence between V. Vynnychenko and Y. Tyshchenko during the March 1933 – the March 1934 in which the authors expressed different attitudes to the policy of the Russian Bolsheviks in Ukraine, which led to the Russification, massive repressions and Holodomor is considered in the article. The correspondence shows that the essence of contemporary Bolshevik regime in Ukraine was more adequately assessed by pragmatist Tyshchenko than by theorist Vynnychenko. They were both socialists and Vynnychenko during the writing of letters considered himself as a communist, and they did not dispersed in the belief that the best social and national problems of workers are to decide with the building of socialism. But the real socialism, and the Bolshevik policy of that time, according to the Tyshchenko, had nothing to do with socialism, because it brought to the Russification, political repressions, peasants mass deaths from starvation, etc. Vynnychenko insisted that despite the obvious difficulties, the party politics aimed at building of socialism and the faster and better socialist system will be built, the sooner the need for those terrible stresses and sacrifices that Ukraine are experiencing disappears. That's why he called on to support the Soviet regime in Ukraine, to help her in building the socialist system. Vynnychenko repeatedly reiterated that if the party will depart on the correct policy aimed at building socialism, he will fight with it.

Tyshchenko was sure that this time is long overdue; he cited examples of Russification, political repressions, starvation, Ukrainian full dependence on the Moscow policies, etc. Vynnychenko insisted on the fact that he doesn't see any threat of Russification, while the Ukrainian school exists. He reacted with disbelief to other arguments of Tyshchenko. Both panelists remained in their positions. The end of this discussion brought the publication of Vynnychenko's pamphlet «For what Ukraine?»

Key words: Y. Tyshchenko, correspondence, Bolshevik regime, political terror, starvation.

Antonina HURBANSKA. SHORT PROSE DRAMATURGIC DISCOURSE OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO

In this article dramaturgic peculiarities of V. Vynnychenko's short stories "Moment", "Winds are blowing, blowing furiously...", etc., organic combination of the epic, dramatic and lyric basis in these short stories, psychologism and experimental way to the creative work are studied in the context of modern literary tendencies: the writer puts his characters in the situation of moral experiment; carrying out a laboratory analysis "under a microscope", the author highlights subconscious primary causes of their behavior, game of instincts, etc. This research is carried out on the basis of persuasions: 1. the essence of every art is shown up in the most obvious way in dramatic art works; 2. one of the main features of dramatic art is a conflict collision of emotive mental states and strong personalities; 3. dramaturgy of V. Vynnychenko's artistic thinking is one of his multifaceted talent disclosures, and in prose in particular.

Figurative-expressive system of heroes creation in the artist's short stories is presented by a classic scheme "problem – conflict – character". A basic form of the short story content expression is dialogues: they express characters' difficult mental states, contain a significant psychological implication. Synthesizing external event conflicts with internal psychological ones, inactivity of external event plot, the prose writer compensated by internally psychological tension.

As V. Vynnychenko's short stories are built on a dialogue, they can be examined as dramatic works as well. The dialogues of the characters are marked by skilful language individualization that expresses their characters. Organically complementing the remarks of the heroes, short author's catchwords, recreate the vibrations of the characters' psychological state, highlight their motions, poses, gestures, intonations, express the psychological implication as good as possible. The writer widely used symbolist aesthetics (the titles of works, images-symbols, etc.), unfolding the classic scheme "problem – conflict – character" in the spirit of the epoch stylish tendencies, and in neorealism stylish flow, headed by him, in particular.

Key words: Volodymyr Vynnychenko, short story, dramaturgic discourse, problem, conflict, character, psychologism, dialogue.

Yanina BABCHENKO. SIMBOLISM TRADITIONS IN V. K. VUNNYCHENKO'S DRAMA (BASED ON PLAYS «BLACK PANTHER AND WHITE BEAR» AND «LIES»)

The article deals with the analysis of the implementing and evolving traditions of symbolism in V. Vynnychenko's dramaturgy, based on the plays «Black Panther and White Bear» and «Lies». V. Vynnychenko's plays were created in the spirit of modern European aesthetics with the regard to the new human character formation in the early twentieth century. Various scientific interpretations of the term «symbol» and the early and late symbolism peculiarities in the European drama have been considered. The attempt to create a new, modernist type of artistic thinking has been considered to be the essential feature of the aesthetics of symbolism.

V. Vynnychenko has been noted to take a unique place in the history of the Ukrainian drama: his dramas by their content and form are representing national innovative drama that has developed in the spirit of the latest trends in the European drama – the plays of G. Ibsen, A. Chekhov, M. Maeterlinck, K. Hauptmann and others.

V. Vynnychenko's imaginative achievements in the disclosure of the man's inner world, his moral values and human relationships with the means of metaphorisation have been considered. The play «Black Panther and White Bear» has been holistically considered as a symbol – the world of the human mentality, where the «biological» and the «ideal» are fighting violently: the symbolism of the play is seen in the characters' names and the associative play of colours. The metaphor of the title and the symbolism of colors (black and white) contrastively express the reality: the black panther lives mainly in the Tropics, and the white bear – in the Arctic climate. The essence of this comparison: the meanness of life on the Earth – the spiritual height. The drama «Lies» has been analyzed in the context of the author's symbolist expression of his ideas concerning the happiness philosophy as the sense and purpose of human existence. The image of Natalia Pavlovna has been considered in the perception of the main characters, for each of them she is a certain symbol, which is realized by gradation: 1 Love – pity (Andrew); 2 Love – passion (Tos); 3 Love – unrealized, explosion (Ivan). The Lie, as a symbol, is a means to find or achieve happiness.

The symbolist (metaphoric) means of the reality and human behavior portraying, in the struggle for the affirmation of the «I», used in V. Vynnychenko's plays, have defined innovation in the Ukrainian literature of the early twentieth century.

Key words: V. Vynnychenko, drama, play, theatrical art, symbol, symbolism, traditions, psychological drama, image, conflict.

MARYNA VARDANIAN. THE IMAGE OF EUROPE AND OF THE «ALIEN» IN THE CREATIVE RECEPTION OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO AS AN EXPATRIATE

The paper investigates the image of Europe in V. Vynnychenko's reception. Three novels by V. Vynnychenko of his «french period» are considered – «The Deposits of Gold», «The Leprosarium», «The New Commander», where he gives a generalized vision of Europe as «The Other» but at the same time close to Ukraine – «The Self». It was important for V. Vynnychenko not just to depict a foreign country, but to express his own world-view which was also inherent to the society of that time. Therefore, the image of Europe arising from the vision of an «outlander» is unfolding in various aspects: Europa – national, Europe – cultural, Europe – international, Europe – social, Europe – political.

It is shown that V. Vynnychenko's attitude towards Europe is paradoxical. On the one hand, he criticized its social and political order, but on the other hand, he admired its culture, traditions and history; he described Europe as ill society and

Europeans as unhappy people, but at the same time he expressed the unwillingness of emigrants to leave it and considered Ukraine to be an European country; he spoke about internationalization and westernization of Europe, but delineated extensively national characters of the French people.

Thus, for V. Vynnychenko Europe was The Other / The Self. He was looking for his place in it. Therefore he appealed to Europeans with his re-organizational projects. He predicted for Europe the uprising of European Union, the prototype of which was by V. Vynnychenko an idea of European Federation, and for Ukraine – integration into Europe and equal position among European countries.

Key words: reception, imagological discourse, national character, «outlander», The Other / The Self, France / Ukraine.

OKSANA VECHIRKO. THE PSYCHOLOGY OF CHARACTER IN THE CREATIVE WORK OF V. VYNNYCHENKO AND M. KHVYLOVYI

This article covers the works of Ukrainian writers, Volodymyr Vynnychenko and Mykola Khvyliovyi, persons, who made a great contribution to the development of Ukrainian state in the twenties of the last century. Their prose has become a true reflection and understanding of the new human status against the backdrop of crisis. The subject of artistic research in the article were the novel «Sentymentalna Istoriia» («The Sentimental Story») of M. Khvyliovyi and the novella «Moment» («The moment») of V. Vynnychenko, which are addressed to the «eternal» theme of love. The important aspect of our research is to analyze the poetics of character creation. When studying female characters, the writers evince great interest in the irrational unconscious processes of the woman psychology. Love in Vynnychenko's works is devoid of any erotic, the most important thing is the spiritual fusion of characters, events unfold against the backdrop of existential situation, the two lovers are on the brink of life and death, dramatics of narrative situations deepens greatly. Less dramatic story appears in the novel of M. Khvyliovyi «Sentymentalna Istoriia», but mental states of his heroine are represented mainly by negative emotions, the joy of life that filled her soul soon was lost. The works of both writers are deeply psychological; their analysis suggests the system of specific techniques and means of psychological representation by each author. Their prose became a truthful reflection and comprehension of the new state of man. Volodymyr Vynnychenko and Mykola Khvylovy bravely declared about themselves as innovators enriching traditions of world literature with distinctive word.

Key words: psychological analysis, crisis situations, mental conditions, irrational processes, character psychology in work of art.

LARISA GUTSUL. SYMBOLS OF THE YELLOW COLOR IN THE SMALL PROSE BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO

This article deals with investigate of symbolic of yellow color in Volodymyr Vynnychenko's compositions. Their functional loading, semantics and place in the compositions' adjectives are set for mark the yellow color. It focuses that the color palette in V. Vynnychenko's works of fictions has important ideological burden and powerful emotional impact on the reader. Outlines the conceptual group of yellow color in the small prose by Volodymyr Vynnychenko. A color image of *yellow* is created not only with appropriate adjective, but other lexical and grammatical categories: nouns, some groups of verbs, participles, gerunds, impersonal forms of adverbs. Numerous groups of author's prose are complex of color that convey the richness of color shades, express the degree of intensity and brightness of color. Established that coloristic adjectives make broad linguistic synonymous ranks in the writer's creation. Proved that token *yellow*, used Vynnychenko, has broad compatibility and is used as a live (the color of parts of the human body, clothes, hair, colors of flora objects) and figuratively. In Vynnychenko's texts tokens denoting yellow, that takes figuratively, have a positive semantics meaning: the color of peace and perfection of nature, color, ripeness, unknown, color, comfort, celebration, childhood. Most often they are used in landscapes and portraits characteristics. The author provides to this paint an opposite values – a symbol of disease, hunger, death, anxiety, premonition of evil, horror, dead nature. The system of figures of speech in V. Vynnychenko's works describes the combination of traditional and individual copyright credit poetic speech.

The conclusion is that adjectives denoting yellow are used in a variety of contexts both in the literal and figurative (usually) have some sense and meaning.

Key words: coloristic adjectives, names of colors, semantics, lexeme, conceptual group, direct sense, figurative sense.

INNA DEMESHKO. WORD-BUILDING MORPHONOLOGY OF VERBAL DERIVATIVES WITHIN VYNNYCHENKO'S PROSE

The article deals with the specific character of verbal derivatives in morphological and word-building aspects within Vynnychenko's prose; the morphological features of verbal derivatives in the author's prose are analysed; the word-building means and morphological models are established.

The article also represents word-building and morphological types and models of verbal derivatives for describing abstract names and names of object-related actions in the author's prose. The active use of abstract vocabulary isn't occasional for the language of Vynnychenko's works. This feature of the language of his prose is caused by the manner of the author's self-expression. It has been found out that one of the important style-building features of the author's idiolect is sufficiently high frequency of verbal derivatives formed in the terms of zero-suffixation. The high productivity of zero-suffixal verbal derivatives in Vynnychenko's prose is used as a means for characterizing impetuosity of human action.

It has been determined that verbal derivatives of substantive zone are characterized by reduction of verbal final formants, by consonant (P//Pl, C//C, C//C', C//C) and vocal (V//V) alternations and accent modification. In the word-formation of verbal derivatives with abstract meaning (psychological reflection) takes part a pronominal component. The verbal derivatives of adjective zone in author's works are represented by active and passive participles mostly with neutral time meaning and by verbal adjectives.

In the system of Vynnychenko's idiolect we can logically trace the tendency of the literary language to approach the folk language. The author uses abstract vocabulary mainly for defining feeling and emotions: *бажання, кохання, почування, хвилювання, страждання*.

In the word-formation of verbal derivatives of substantive and adjective zones in Vynnychenko's prose were applied the suffixes that were used both in the literary language and in the dialects of South-East Ukraine. The general morphonological operation for all verbal derivatives is the reduction of verbal final formant that accompanies the accent modification in the complex with other morphonological phenomena (consonant alternations on the morphemic joint, vocal alternations in root morphemes, lengthening in compound nouns between root morphemes with a pronominal component in preposition). Establishing the morphonological factor in the process of word-formation makes possible to study valent features of formants in the author's language.

The interaction of norms the modern Ukrainian language causes the author's aspiration for expression on different systemic layers, mostly on the lexico-semantic and intermediate layers – on word-building and morphonological.

Key words: derivational morphonology, verbal derivatives, formants, consonant and vowel alternations, morphonological phenomena, morphonological model.

OLEKSANDR ZHYTKOV. AGRICULTURAL FACTOR OF NATIONAL REVIVAL IN THE INTERPRETATION by V. K. VYNNYCHENKO

The fullest description of the reflections of the General Secretariat of the Central Council and Directorate head V.K Vynnychenko on the events of the Ukrainian revolution was accumulated in his most famous book «Revival of the Nation» (1920). On the pages of this book the author's thoughts passed on agricultural programs of Ukrainian socialist parties, implementation of radical agrarian reforms in the Ukrainian National Republic (UNR) in the most intense period of liberation: 1918-1919.

Agricultural issues were presented in several chapters of his work in a separate way and this shows that he understood the importance of the agricultural issues as a cross-cutting motive of Ukrainian political struggle. He saw that it was an issue which could shatter the unity of the Ukrainian democracy, so that the two most influential Ukrainians flows – representatives of the Social-Democratic Party (USDRP) and Socialist-Revolutionaries (UPSR) - solved this problem in their own way.

According to V.K Vinnichenko, the abolition of private ownership of land and its transfer to the Ukrainian land fund, giving land to peasants in size «not less than it can be used and not more than it can be worked», transfer of farms, forests, natural resources to the ownership of all the people and implementation of land reform means the social compromise, which temporarily satisfied all conditions of society and the political camps in Ukraine: left and right political forces.

Evaluating the policy of the Ukrainian Central Rada of the late 1917 - early 1918, V Vynnychenko stressed that its leaders lacked moderate radicalism for the implementation of agrarian reform. Realization of Ukrainian government decrees Central Council took place hesitantly, with inspection on rich people, listening to the protests from manufacturers and breeders.

The book «Revival of the Nation» has a number of features that bring it to a professional study. These are the definition of «historic day», «periods» as a typical piece of historical time, social-class approach to the coverage of events by which we can see the features of conceptual analysis of a large amount of factual material, masterfully described portrait of Ukrainian peasant (pragmatist and sensual personality). In addition, content analysis of documents of the First Congress of Peasant (May - June 1917) and the discussion of the protocols of the Interim Land Act in the Central Rada, use the most important documents, materials, periodicals, work can be classified as V.K Vynnychenko's composition as synthetic, ie combined with elements of historical research, memoirs, journalism, even fiction.

It should be noted that the work of V.K Vynnychenko has received an objective assessment of historians and historiographers who noted that despite the existing factual errors, the author showed brilliant analysis of social processes in Ukraine that took the turbulent period of the revolution, from the micro - psychology of an individual to the macro level - the national consciousness, mass element of peasant agrarian movement in the Over-Dnieper Lands.

Keywords: historiographical analysis, Ukrainian revolution, agrarian issue, Volodymyr Vynnychenko, "Revival of the Nation".

OLEXANDRA ZHUKOVA. SEMANTICS OF COLORS IN THE CREATIVE WORK OF V. VYNNICHENKO

In this article we overview the story of outstanding writer V.Vynnychenko 'Beauty and Power' written in 1902. The semantics of colors of this creative work is described. We divided this work into four fragments, such as 'Songorod (Dreamtown)', 'Love Triangle', 'Criminal weekdays' and 'The Dove'. It helps to reach our aim.

When the author tells us about 'Songorod', he doesn't tell about it's inhabitants. Vynnychenko describes only three characters: Motrya, Andriy, Ilko. They play an important role in the movement of psychological topic. And color helps in it.

'Love triangle', which we can see in the second fragment of the work, is the ideal form for creation of the main conflict of the work, form of choosing between beauty and power.

The author uses coloristics in describing of 'criminal weekdays' of Andriy and Ilko. Vynnychenko gets high aesthetically satisfying results.

The episode with the dove gives us the possibility to see the semantic and psychosemantic meanings of the color. The bird is the victim of the quarrels between the characters.

We see that coloristics helped Vynnychenko to create artistry. Vynnychenko breaks stereotypes. Using colors he depicts the whole picture of world. Due to unification of different colors we can feel the atmosphere, which was described by the author.

Key words: semantics, psychosemantics, color test, V. Vynnychenko, fragment, story, artistry.

ALINA ZEMLYANSKA. «THE MOMENT OF EXISTENCE» IN THE EARLY V. VYNNYCHENKO'S STORIES

The author of the article analyzes the peculiarities of the «moment of being» in various narrative stories by Volodymyr Vynnychenko. They are considered to be the manifestation of his existential search. It is mentioned that Volodymyr Vynnychenko was one of the writers, who paid their attention to such problems as existence and a person's self-determination. He expressed his spiritual existential search by means of cordocentrism. That philosophy had already become traditional for the Ukrainian culture in those days. The notion of the «moment of being» is understood as some special moment in a person's life. During this period of time a human being reaches the highest point of his or her internal development. He or she feels so-called «contrast-harmony» which combines various, sometimes quite opposite, feelings. It makes people disclose their existence. The «moment of being» is an existential category and it can be seen from different points of view. It is revealed through close relations («The Moment»), intimate relations and mutual aid when you are faced with the threat of aggression («The Teren'»). It is shown due to the depiction of the whirlpool in the city life which fascinates and captivates a person, changing his or her life forever («The Slave of Beauty»). The author comes to conclusion that these «moments of being», which are depicted in the works, do not bring inner peace to the central characters of the narrations. On the contrary, they enhance the contrasts in both external and internal aspects of existence. Such «contrast-harmony» can be possible on the highest point of the «wave» only. When a person reaches the happy medium, he or she starts their way towards the bottom of feeling: disappointment, spiritual emptiness, shame, sorrow and so on and so forth. Besides, the author of the article notes that the «moment of being» in Volodymyr Vynnychenko's works does not always coincide with traditional categories of existentialism. It is not connected with absurdity of life or some tragic elements. Instead, it acquires vitalistic characteristics. The writer's heroes live life to the fullest, experience various feelings and emotions. They are in some original «momentary time space of emotional catharsis» (O. Braiko) and they consider it the highest peak of their existence. That is life in all its manifestations. The author stresses that further research of this question can help to understand transformation of existential motives much deeper. It can be done thanks to studying of the writer's prose and plays. It will enable to trace the typology of spiritual search in literature of the first third of the twentieth century. It will also give a possibility to extend the knowledge about concordism which is considered the philosophy of happiness in the Ukrainian culture.

Key words: «moment of being», existentialism, concordism, vitalism, limit situation.

MARYNA KOVALYK. THE PIECES OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S MINOR PROSE: FROM THE INNOVATION TO NEW TRADITION.

The article deals with the problem of Volodymyr Vynnychenko's contribution in the short stories development as a genre. Creative innovations in genre and stylistic as far as thematic aspects are analyzed. The principles of the artistic outlook of Volodymyr Vynnychenko, which influenced upon the popularity of his works, are investigated. The features of the creative method of Volodymyr Vynnychenko as the neo-realist are represented. Thematic horizons of his short stories are analyzed.

Under their influence of innovative search of Volodymyr Vynnychenko and because of connection with the adoption of the literature genre stories and new concepts of reflection with in this genre in the works of many writers of the early twentieth century quite clearly evident trend towards comprehensive, in-depth knowledge of the spiritual world in its contradiction and complexity, which are sometimes difficult to explain.

Characters in the Vynnychenko short stories solve existing problems – the problem of choice and responsibility, morality and violence, love and death, fate and consistency of individual liberty of the individual with social laws. In the treatment of the problems Vynnychenko presented a new original approach, which eventually became a sign of high-level literature.

Volodymyr Vynnychenko's talent led to its significant contribution to the further enrichment and modification of the structure of small genre. He took into account the sensitivity of new developments related to the reform of genre story not only in Ukrainian, but in world literature.

Key words: short stories, modernism, new realism, tradition, style, new romanticism, innovation.

OLHA KOZII. THE HEAVY CROSS OF HEREDITY: THE PSYCHOPHYSIOLOGIC ASPECT OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS IN CHRONO CONTEXT.

The creative work of V. Vynnychenko as a dramatist can not be called typical. It grew on the specific ground of the realities of the time, own rather various experience and eclectically mastered political, economic, social ideas. The estimation of V. Vynnychenko's creative work hesitated from positive (Kurbas, Stanislavskiy) through ambiguous (Chikalenko, Gorki) to negative (Evshan, Malanyuk).

Our countryman can be compared with Hauptman, Ibsen and other modern European playwrights, who can be named the establishers of the phenomenon which is presently called the gender approach in literary criticism. This approach analyses the problems of family life, society etc. not from the point of their (male and female) biological sexual belonging and inherent character but taking into account their social roles. Researches in the field of psychology and psychiatry entailed the appearance of new problems and the ways of their solving.

Writers – prose-writers and dramatists – began to refer to the aspects of subconscious complexes, phobias, mental illnesses. Tragic endings are typical for V. Vynnychenko's plays. They are based on the inconsistency between the inner self-awareness and social gender status on the verge of a clash of male and female aspirations and through the heredity aspect which is defined – in the narrow sense – as some hereditary disease and – globally – accepts as old, animal or primitive instincts.

Thus, the characters of V. Vynnychenko and his contemporaries constantly struggle with their own essence in any of its manifestations and variants. One of the reasons for the aggravation of the struggle is a painful process of self-discovery for both characters and the author.

Along with the problems of the heredity succession the problem of people as the products of their time is defined, the style of the behaviour is followed.

The problem of heredity is reviewed in the terms of pathology, certain mental illness or gender problems.

Key words: the context of time, psychological and physiological aspects, phobia, heredity, instinct, coconsciousness, gender roles, social morality, self-actualization.

TETYANA MAKAROVA. MOTIVES OF PARTNER'S CHOOSING IN AN ART WORLD OF V. VYNNYCHENKO

Family yesterday, today and tomorrow - is different systems, the unity of them is, first of all, caused by the man's and the woman's awareness of the necessity to meet the common needs through a family life. The weakening of control by public opinion, as well as economic, legal, religious canons, which united the former families, has dramatically increased loading on the moral and ethical sphere. Now it is possible to determine more factors that show to the crisis state of the family and marriage in general, depreciation of moral standards, degradation of family life, declining of the level of the family's prestige, needs in children as the basis for continuation of family. At the same time, the society further interested in a stable family and its social efficiency, because exactly this form of social organization provides moral and mental purposes of a man.

For this reason, at the modern stage, when family acquires the new level of perception - fiction, and drama of V. Vynnychenko, in particular, becomes a wonderful source to develop effective ways of overcoming of obstacles to the creation of happy family. The writer, who «has outstripped» a whole century by his works, has not only demonstrated outlined today by psychologists theories and possible problems with motivation of choice of partners, but also has provided variants for their solutions on the example of actions and behavior of its acting persons of the plays.

In particular, in the analyzed works of V. Vynnychenko, it is possible to distinguish two types of marriage motivation: motivation on the concrete man and deficit's motivation. In the first case (plays are «Lie», «Above») it is defined as the perception of a particular partner real person, with all his/her demerits and weaknesses. Marriage in this case is a conscious choice with purposes of partner's receiving and responsibility for their feelings. In the other case (play «Law») staggered selfishness stimulates excitement and thirst of victory at any price; feeling of own inferiority with setting of gratitude and implementation of the «last chance»; pity, it is in versions of guilt, duty, where marriage is perceived as an own feat and allows to play on the stage of life a very noble role. Thus, a partner is only a method for gaining of aim, his feature play no role.

So, in V. Vynnychenko's drama the need of person to create a family is shaped by social and psychological factors. It is the result of its interaction with society through adoption of values, models of behavior of parents and depends on individual experience, and through the process of self-knowledge and self-motivation. And stability of emotional background in relations provides desire of another human to know the other and to create an internal psychological and physiological comfort and feeling of uniqueness.

Key words: a motive, motivation of choice, models of behavior, love, a marriage, a drama, moral and ethical standards.

OLGA MANOYLOVA. SEMIOTIC INTERPRETATION OF THE IMAGE OF EYES IN THE SHORT STORY «STUDENT» BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO

The main peculiarities of a portrait in a literary work can be defined such a way: it is the representation of external in a man and that internal which appear outside and get to be apparent, perceptible. A portrait gives an image-character concrete nature, visual perceptibility, gives a reader an opportunity to imagine a character of a literary work, perceive a character as a live, real person. The description of character's appearance forms a visual image in the reader's consciousness.

Certainly, an image of a character is not only the character's status, colour of eyes, and length of hair. It is the form of character's thoughts, feelings, interests, assessment, life experience – a portrait of a person. And «the mirror of soul», and that ancient truth is still topicality, is eyes. They are one of the most informative portrait signs, and because of them a reader knows more about a character. Sometimes they are a foundation, a base of impression about a man, because a colour of eyes, their expression, and look reflect both fleeting (passing) emotions, and more constant personal characteristics – character and feelings.

A portrait characteristic can determine a compound multilevel system of associated components – things, gestures, colours, – from the smallest detail to the complex of features. But an artistic form doesn't always let extended, detailed descriptions, and this is the specific of character creation in the genres of short prose comparatively with the genres of novels. So, the base of a poetic portrait can be an accent of only one detail or a focus on a few details – but the details are not random, the details that create a character, give an impulse for creation of a self-sufficient and complete image of a character.

Eyes are an expressively accented portrait detail in the short story «Student» by Volodymyr Vynnychenko. The especial semiotic status of expression of eyes or looks of characters is obvious, because eyes are one of the most generally used images in the art canvas of a literary work.

This paper is attempt to consider the image of eyes in the short story «Student» by Vynnychenko as a source of semiotic interpretation, find out the sign level of an image in the art structure of a literary work, its role in creation of character portraits, realization of artistic idea. It is a significant portrait detail in which Vynnychenko codes the inner world of a man of the tempestuous epoch, and opens rather the psychology of a moment, emotions, instincts, and impulses in the crucial point of character's life, than the psychology of a character.

Key words: semiotics, sign, code, portrait, semiotic analysis of literary works.

OLHA MATVIEIEVA. THE CONCEPTION OF «THE GENERAL LIBERATION» IN V. VYNNYCHENKO'S NOVEL «A SOLAR MACHINE» (1925).

This article investigates the specificity of the artistic representation of the concept of «full liberation» in the novel «The Sunny Machine» which V. Vynnychenko examines in the diary notes of 1911–1920 in the context of Marxian ideas. It's

ascertained that in the conditions of the criticism of capitalist system the invention of «the sunny machine», which symbolizes the embodiment of the socialistic ideas enables social liberation in the way of «liberation» from hired labour, the destruction of national form of exploitation and moral liberation which is examined in the context of the crisis of Christianized culture and is defined by reinterpretation of Christian commandments, the idea of «love egoism» and actualization of vitality. Taking in the consideration the logic of representation of the concept of «full liberation» in socialist projections in The Diary (1911–1925) and artistic experiment with ideas of liberation in the novel, the phenomenon of diary notes citation in the text of the artistic work, existence of numerous allusions and reminiscences, diaries notes of 1911–1920 should be considered as a «preparatory text» to the novel «The Sunny Machine».

Key words: artistic experiment, conception of «full liberation», socialistic idea, idea of «love egoism», «preparatory text», vitality.

ANZHELA MATIUSHCHENKO. «NAD» BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO AND «THE ZONE» BY MYKOLA KULISH AS TWO DRAMATIC VARIATIONS OF THE REVELATION OF A MARRIAGE PROBLEM IN THE POST-REVOLUTIONARY EPOCH.

The author analyzes two plays leading Ukrainian playwrights «Nad» by V. Vynnychenko and «Zone» by M. Kulish written almost simultaneously in the second half of the 1920s. They are united by a common theme, dramaturgically developed in a realistic style: moral-psychological degradation of the human person in the post-revolutionary epoch. The same melodramatic plot - the collapse of the marriage as a result of faithlessness - playwrights are not used to create the traditional genre model of melodrama. Suffering of jealousy become the breaking life test for Kulish's and Vinnichenko's main characters, which reveals not only the falsity of their personal ways and certain spiritual attitudes, but also the profound cruelty and mendacity ideas cardinal transformation of man and his life, laid the foundation of the communist ideology. Thus it is the content of internal conflict raises the central character of both works to philosophical and psychological drama summary of all meaning, which correlates with the leading themes of creativity each of the two writers - Vinnichenko and Kulish. For the first – it's the importance of honesty in human gender and marital relations to full spiritual self-realization. For the second – it's the illusory of revolutionary achievements, if they do not affect the deep layers of human nature and life. The author comes to the following conclusions, based on a comprehensive analysis of the history of the play stage and their destiny. The article also discussed the nuances and differences between critical resonance that had Vinnichenko's and Kulish's plays during creation, and their modern scientific interpretations. The author researches the role of the considered works of national drama during the second half of 1920, when it experienced obvious flourishing, despite the destructive tendencies of strengthening party-ideological pressure on Ukrainian art.

Key words: realistic style, melodramatic plot, genre model of melodrama, internal conflict, existential test, gender and marital relations.

LIUDMYLA MYKHIDA. THE PSYCHOLOGY OF THE BOUNDARY STATE IN VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S AND IVAN BAHRIANYI'S CREATIVE WORK (based on the novelette «The Moment» and the story «Near the mountain of Mitridat»).

The article attempts to outline the impact of the works on literary V. Vynnychenko becoming I. Bahrianyi, trace persuasions creative artists on the material novella «Moment» and the story «Near the mountain of Mitridat» analyze images psychological state of the characters in a boundary situation.

Among the large number of representatives of Ukrainian literature emigration figures include Ivan Bahrianyi and Volodymyr Vynnychenko,

V. Vynnychenko always gladly collaborated with talented people. Writer's achievements as V. Vynnychenko and I. Bahrianyi, was the subject of the study researchers. Most of them are devoted to highlighting biographies, analysis works, the study of politics.

Therefore set ourselves the task to outline the impact of the works on literary V. Vynnychenko becoming I. Bahrianyi and supplement studies already known some remarks about the creative roll artists.

V. Vynnychenko always gladly collaborated with talented people. Especially active correspondence unfolded between V. Vynnychenko and I. Bahrianyi after the novel «The Garden of Getsimanskiy.»

The authors of both works do not give comments and explanations as lyrical digressions, allowing the reader to understand the experiences of the characters, the direction of their thoughts, feel the atmosphere in which they are going abroad, overcoming obstacles, heroes works survived: «... happiness of blood, brain, nerves, bones. «

Reader unwittingly witnesses the birth and development of high feeling everyone learns about movements of the soul of the hero as if he is a witness, and all these developments.

The problem of happiness since attracted attention as V. Vynnychenko and I. Bahrianyi, so the writers have tried to find a formula for happiness. Their heroes seek to clarify the sense of human existence in an extreme situation.

Key-words: marginal situation, psychological state, love, instant of happiness, life and death, sense of happiness, passion

TETIANA NESTERENKO. OLD SLAVISM IN THE PROSE OF V. VYNNYCHENKO (ON THE MATERIAL OF NARRATIVE «ON THE OTHER SIDE»)

The article is devoted to old Slavism in the prose of V. Vynnychenko. On the basis of numerous phonetic, derivational, lexical and semantic features there have been defined old Slavisms used by the author in his work «On the Other side». It has been proved that a considerable part of old Slavisms in the narrative performs the neutral nominative function. Abstract lexis created by the old Slavic models has played a significant role in the writer's works. High frequency of words with an abstract meaning, one of which's sources is old Slavic language, is caused not purely by the writer's intention to develop the lexis of

Ukrainian literary language – a congestion of abstract nouns indicates deep psychologism intrinsic to the narrative «On the Other side».

Particular attention is paid to the stylistic potential of old Slavism in the work, majority of which V. Vynnychenko uses to give solemn, sublime color to the speech. Most often this effect can be seen in «On the Other side» in the moments of hero's admiration by his beloved woman's bodily beauty or in the moments of adoration of nature, that appears as one of the characters of the narrative. Immersing the reader into the context of revolutionary time with its chaos and impetuous change of roles, the author contraposes stylistically sublime lexemes of old Slavic origin with negatively connoted units, and creates a contrast characteristics of that time's events and the characters of the narrative. V. Vynnychenko achieves the stylistic effect of caustic irony and sarcasm combining the solemn old Slavic lexis with common everyday vocabulary in the text.

Stylistic role of old Slavism in the narrative «On the Other side» lies in the deepening of psychological portrait of the characters, individualization of their language, in creating solemn and sublime or, vice versa, ironically-satirical sounding.

Key words: old Slavism, phonetic, derivational, lexical and semantic features, stylistic potential.

INNA PERTSOVA. THE PECULIARITIES OF THE ARTISTIC TIME IN V.VYNNYCHENKO'S SHORT STORY «DARK MIGHT»

The peculiarities of the time-space links in the story «Темна сила» / «Dark Force» by Volodymyr Vynnychenko and their importance for the understanding of the ideological content of the story are in the focus of the proposed paper.

To form the overall picture of the writer's creativity it is essential to study the chronotope developed by the author, for, the organization of the time-space affects the ideological and artistic specificity of the text. Chronotope is a particular combination and correlation of the spatial and temporal characteristics of a literary work. Time goes into space, and when combined, they create a kind of a basis of future events development. At the turn of the author's world and the reality, the created art space of the story is an expression of the writer's perception of the world.

The art space in the story «Dark Force» is not only the background against which the story unfolds, but it determines the behavior and actions of the characters. Thus, the external space affects the internal space of the characters, their minds, in particular.

The features of the time-space organization in V. K. Vynnychenko story are associated with color as an emotionally expressive tool of artistic facet. In particular frequency is gray, which reflects the inner side of the characters.

Therefore, such time-space detail as window acquires its semantic accent. In the context of the story window for heroes becomes a symbol of hope and opportunity to expand and contact the external space. The art space of the story subordinates to the author's idea to replicate realistic time in order to explain the feelings and reflections of the characters. Consequently, time and space form the image of the world presented in the book.

Key words: chronotope, time-space, artistic space, external space, internal space, open space, artistic time.

SVITLANA PRYSIAZHNIUK. THE SCENERY AS A WAY OF THE REVELATION OF CHARACTERS AND SPIRITS IN V.VYNNYCHENKO'S CHILD STORIES.

In the article the mechanisms of the reproduction of deposition and characters' state of mind by means of scenery in Volodymyr Vynnychenko's children short stories are considered. These stories made up the collection «Namysto» («The beads»). The key notions: psychologism, scenery, artistic detail.

Short stories by V. Vynnychenko in terms of a form is a considerable step forward in the genre development, they are characterized by a sense of moderation and an artistic taste, accuracy of literature style and poetic phrase, filigree technique [2, c. 98]. The core of a short story is often represented by a psychological collision.

The critics unanimously marked an increasing significance of interpsychological conflicts caused by deep penetration into the inner world of a person, attention to every psychological motivation and behavior, deepening of a personal origin in the short stories by V. Vynnychenko.

All the means of psychologization – scenery, portrait, character's behaviour – after all «work» to create an integrate image of the inner world of a story teller.

Thus analyzing a multicomponent role of scenery in children short stories by V. Vynnychenko we may conclude the following:

V. Vynnychenko logically includes sceneries into the composition and they become its necessary component, integrate part of the plot, explain the changes in the psychics of characters, their feeling and thoughts

The nature if always depicted in changes, in movement, in development, regarding to a person – a person and nature are closely interrelated, the worries intertwine with the impressions of nature observation;

V. Vynnychenko's scenery, as a rule, is a limited, secluded artistic space where the plot develops. Ideological-aesthetic functions of this space are multi-valued. It is a realistic depiction of the location, expression of a psychological state of a character, introduces into the atmosphere of narration, is a general image that has an additional symbolic meaning. With that the writer with the help of a recurrent detail, most often it is some certain colour scale, gives spatial image this or that emotional tone that is relevant to the artistic objective of a given work;

Pictures of nature, descriptions – those are not only the background where the events and the characters are depicted. They help to feel the inner condition of the characters, their mood, feelings;

A characteristic feature of nature description in V. Vynnychenko's prose is their distinctive dynamics. Environment is depicted by the writer not as a still, changeless system, but an alive organism with all typical for him contradictions and inner transformations which correlate harmoniously with the existence of the characters in the given work.

Key words: psychologism, landscape, art detail.

ALEXANDER RATUSHNYAK. TIME-SPACE ANALYSIS AS KEY TO UNDERSTANDING THE STORY «FED'KO-HALAMYDNYK» BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO

The article deals with the theoretical principles of structural and semantic analysis, defines the concept of «time-space» as one of the structural elements of a

literary composition. Established that the time-space interaction metaphorically expresses ethical and philosophical categories, so that the text doesn't appear spatio-temporal relationship. A model-space turns the main conflict of the composition, traces its origin and deployment. Conflict-semantic structures binary opposition: open – closed, up – down, sky – earth, street – room. The ratio of these space-time constructs correlates category of «own – stranger».

Researcher shows examples of text that space of the house is «alien» to Fed'ko. «Stranger» is because it holds back the development, limits the hero, leads to curling, fading personal qualities. Its elements are open streets and rivers. There he realizes, there he is in «his» time-space. So he can not die on the river – the author transfers solution to the wall of «alien» space building. Negative space markers contradicts traditional building: «My house is my fortress». There are only problems, times of crisis about Fed'ko's parents' life and Fed'ko is an instigator of «housing problems» that generate social dependence.

Use of the researcher brings out points of view from the narrator. The author's position is in the narrative dynamic. He takes a position aloof observer, then takes an internal view of one of the characters. This dynamic encourages readers to actively develop its own position on the events depicted. It's proved that the author deliberately provokes disagreement position of the author and the reader. The story of the adventures of Fed'ko describes such language in such a manner that the author condemns the behavior of the hero, but psychologically sympathetics to him. And conversely – Tolya describes as sweet, angelic creatures, but psychology is formed at a huge distance between this description and evaluation of the reader.

The analysis of the confrontation at time-space «street – house» is implemented, which ends with the latter. But the victory of life principles that are tagged time-space building is a powerful factor in the external position of the reader. On the basis of what remains the reader after reading the main idea of the work is formulated. According to the researcher, it's the result of interpretation of the author's position based on the external position of the reader.

Key words: structural and semantic analysis, interpretation, binary-semantic opposition, time-space, the author's position.

NINA SEMASHKO. S. V. PETLIURA'S LOOKS TO OF THE MEANING OF LANGUAGE, EDUCATION, ART IN THE PROCESS OF UKRAINIAN STATE CREATION IN 20th CENTURY

In the article one can see with socio-political views of a large public ideologist and leader of the Ukrainian revolution in 1917-1920 ies S. Petliura. Chronological scope of the study covers the years 1902-1926., from the time of the first publications to his tragic death. . The authors analyzes S. V. Petliura views to language issues, education, science and art in the Ukrainian state in the twentieth century.

We can watch the evolution of S. Petliura's views on the role of science and art in the state-building process, their dependence on his political beliefs. It is proved that S. Petliura was a supporter of the idea of social determinism of science and the art. It is claimed that S. V. Petliura being on socialist positions, believed that art should promote the class struggle of the working class. Instead, when his world view has undergone evolution in the direction of the national dominant he asserted that culture should serve for strengthening of Ukraine's independence.

Much attention in the article is given to S. V. Petliura's views on the language question. It is noted that S. V. Petliura considered that the dominance of the Ukrainian language in all spheres of public life is necessary for successful development of the Ukrainian people. In addition, here one can see the practical implementation of S. V. Petliura views on humanitarian policy areas during his being the head of the UPR. The author concludes that S. Petliura considered that the question of education, science was a priority of his state policy. S. V. Petliura considered that it was work investing in science and education, even in the such conditions of the war on several fronts.

According to the author, S. Petlura was aware of the importance of the humanitarian component in the state-building process, which affects the territorial integrity and sovereignty of Ukraine.

Key words: C. V. Petliura humanitarian policy, Ukrainian language, education, science, theater, Ukrainian statehood.

OLEH SYNENKO. THE PROTECTION OF SOCIO-ECONOMIC RIGHTS OF WORK-HANDS IN THE EPOCH OF DIRECTOIRE.

The article deals with an attempt to refute allegations about Soviet historiography bourgeois-nationalistic character of government policies Directorate, which if carried out anti-people policies without solving socio-economic problems of employees.

Referring to modern research and archival documents, the article reveals the process of coming to power, the Directorate, the activities of it's government to work with trade unions to solve cooperation with trade unions to address labor issues.

It is noted in complex military-political face of overwhelming declarative Directory and its work, which was due to the fact that the government jurisdiction over its existence has never been extended to the entire territory of Ukraine, had adjusted administrative apparatus.

Key words: the Directory, the trade unions, mercenary worker, industry.

IGOR SKLOVSKYY. AS CULTURE PHENOMENON COMIC AWAKENING CIVILIZED NATIONS IN HISTORICAL PHILOSOPHY AND LITERATURE

Ukrainian philosophers, such as S. Krymsky: and his spiritual brethren fittingly read on the awakening of the noble mental traits of the «uncontrolled philosophical elite» as a antipode of the Soviet nomenclature with its national-nihilistic interpretation of the Ukrainian humour. Means mastering the concept of «noble person» discovers «anti-Soviet jokes tree

branches» as the specific features of national metaphysics of evolution. They quickly began to cover all aspects of the shadow of the totalitarian regime, exposing revolutionism – disguised tyranny, arbitrariness of officials rebellion. Joke of the specifics of our dreams metaphysics unit includes methodological reference by comparing the diversity of national unity being, as perehreshchualosya predetermination of becoming a national patriotic elite. Ukrainian humor, through the Institute of Philosophy USSR, based on «silent» interaction between different layers of opposition intellectuals – zahidnofiliv, kozakofiliv, revolyutsionistiv and evolyutsiopistiv Slavophiles. These people as representatives of the «middle class» were playing against «shady business», continued «quiet» and «strongly» spread the spirit of the ideals Cossack era. Buried under boulders «pervasive censorship,» They have been limited to its own «small» for the public scope, political humor, which even created opposition situational environment. Therefore, the «survival of the historical nation» win «tactics makiavelizmu» which often united action outspoken opponents of free revolutionism and patriotic party players and «natural soothsayer» with the Institute of Philosophy. GS Pans that are informally develop and implement the project of evolutionary solve Ukrainian issues.

Key words: Sovereign philosophers, Ukrainian humor, Ukrainian nation, Little Russian media inferiority, vynnychenkoznavstvo.

MARINA SOROKA. THE CONCEPT OF «SELF-HONESTY» IN V.K. VYNNYCHENKO'S DRAMA (BASED ON THE PLAY «SIN»).

The article mentions that V. Vynnychenko takes an important place in the history of the Ukrainian literature: in the dramaturgy and national modern theatre in particular and in the history of the Ukrainian culture and nation in general. The article stresses that Vynnychenko is characterized by both artistic and philosophical ways of world comprehension, anthropocentric and existential perception of being and experiencing it as human «being-in-the-world». He adhered to the postulate about the inherent value of the personality and his/her rights on individual uniqueness that extended over the whole Ukrainian nation. The concept of «self-honesty» and the system of character depiction and expression in the writer's work are represented by the scheme «problem – conflict - character».

There is an attempt to determine the peculiarities of the dramaturgic embodiment of the «self-honesty» concept by V. Vynnychenko in the way of an integral literary and artistic analysis and from the positions of internal conflict disclosure of the main character Mariia in the play «Sin». The article illustrates the main purpose of the drama that includes: the worthlessness of the fight of the Ukrainian intellectual class against the Russian autocracy in the beginning of the XX century; existential problematics of the play, its psychological and social existentialism based on the problems of the main character's being in the «ambivalent situation» which doesn't allow her to feel the harmony with her «self». The article uncovers the «naked» conflict forms, which can be seen most vividly in the dialogues between Mariia and Stalinsky, and the main idea of the drama: any treachery is regarded as a sin and it doesn't matter how high the purpose is. In the artistic interpretation of V. Vynnychenko, treachery is a sin and a traitor must be certainly punished: this is an axiom.

It is also highlighted that V. Vynnychenko renewed the Ukrainian dramaturgy with his plays: his works intrigue with its artistic experiments in the domain of human morality and impel to search for the truth and harmony in this comfortless world. This phenomenon coincides with the cultural and artistic situation in the 30s of the XX century (scenic interpretations of H. Iura and others)

Key words: dramaturgy, play, theatrical art, «self-honesty» theory, psychological drama, existential problematics, image, conflict.

ALONA TARANENKO. THE PECULIARITY OF THE ARTISTIC IMAGE OF A PERSONALITY IN VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S STORY «ZINA».

The works of wrongly forgotten and forbidden in the second half of the XX-th century Volodymyr Kyrylovich Vynnychenko have recently started to appear in domestic periodicals and special scientific books more and more often. They arouse a certain interest from the side of both History and Literature Theory experts and readers who strive to touch eternal truths, ambivalent perception and interpretation of laws of life by the unordinary writer, a real expert in female psychology.

The article deals with the originality of personality's character disclosure in the story «Zina» by a classic of Ukrainian literature Volodymyr Vynnychenko. The author stresses the ambivalence of represented characters and concentrates on the expressive means of psychological tools.

The ambiguity of characters (especially, in the story «Zina») is conditioned by many-sided aspects of V. Vynnychenko's inner world. The writer very often didn't accept the succession, generally accepted standards and rules, and had the established philosophic and ethic position. As a very pedantic ideologist-rebel, an eccentric person in life, the artist tried to set off his personalities' characters with new colours testing contrary poles of moral values and life principles in general.

The inner psychological springboard of Vynnychenko's characters lies in individual author's perception and interpretation of the surrounding world, his writer's aesthetics, life style. Vynnychenko's unexhausted originality of character creation in the story «Zina» is revealed through the values of a woman-personality. Zina's image combines outward beauty and inner wise, strong-willed, active, self-sufficient «ego», which is stressed in portrait characteristics, voice intonations, laughter, etc. The main character is an unordinary personality with her own life philosophy, world-view and self-awareness.

Key words: character, type, personality, inner world, portrait characteristics, eyes, voice, V. Vynnychenko.

NATALIA USTENKO. STRUCTURAL-SEMANTIC TRANSFORMATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS IN THE CONTEXT OF PHILOSOPHICAL-PSYCHOLOGICAL NOVEL (BASED ON NOVEL «LEPER COLONY» BY V. VYNNYCHENKO)

Works by Vynnychenko are characterized by a combination of philosophical and conceptual themes and artistic genres, new for Ukrainian literature of the first half of the twentieth century. The writer provides adventurous, detective or utopian

forms to the ideas of harmonious arrangement of the society, social inequality overcoming, postulating human as the highest value. All this is demonstrated in the novel «Leper colony» in particular. The most complete implementation of the author's thoughts, displaying of personages' individual character traits are provided by phraseological units, which function in the works in usual and in occasional form.

The writer uses the different ways of transformation of phraseological units: violation of grammatical forms, using units with extended or truncated component composition, double actualization of phraseologisms, widened metaphor. This article analyzes the units that function in the first chapters of the novel. The expressive narrative pictures, created with the help of phraseological units and full of vivid images, outline basic interpersonal intrigue, as well as create an emotional background, preparing the reader for accepting the conceptual part of the novel.

Key words: phraseological unit, idiom, usual, occasional, double actualization, extension truncation of component composition of phraseologism, violation of grammatical structures, widened metaphor, emotional-expressive empowerment.

DARIA FUHALEVYCH. «THE FIGURES OF FEAR» IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S MYTHOLOGIC-LIKE BIOGRAPHY.

The article deals with psychopoetics of V. Vynnychenko works from the view of classical psychoanalysis, namely «figures of fear» in the author's mythologized biography. Freud's theory of psychic functioning was introduced with terms of it's structural («It», «Ego», «Super-ego») and topical (conscious, unconscious, subconscious) organization, that explains in some way the presence of appropriate problem.

We talk about the forms of fear, such as feeling of «helplessness» (Natalie «A Lie»), «disappointment» (Marusia «Market»), «hard fault» (Mykchailiuk «Snub-Nosed Mephistopheles notes»), «the loss of close people» (Rita «Black Panther and White Bear»), «fear of death» (young man «The Moment»), that are quite often viewed as a mythologization of author. Indeed the descriptive unconscious, that is named by Freud as «It» is unavailable for our conscience. The appropriate psychic instance of human is a representative of basic human instincts and passions that may transform in the process of creating under some fears, which appeared because of prohibition of primeval wishes by secondary authoritarian «Super-ego».

The similar art projections are considered as a specific catharsis or as a kind of isotherapy «fear-spot» technique. Indeed if you want to stop your fear dictating your life, you have to «draw» that fear, to make it objective and to ennoble it with esthetic and artistic taste. As an example we have «the fear of parental responsibility», the fear of family duties that may become a barrier for the creative process, especially dealing with such images as Vasyl Kryvenko («Memento»), Kornij Kanevych («Black Panther and White Bear»).

All those are the author's twins, using their image V. Vynnychenko displayed real experiences of his family tragedy. For sure, we talk about certain needs of creative process in human's life that wants to «saddle the Pegasus». Therefore, the woman's images are described either as the objects of elevated need of soul, or as the objects of nefarious flesh of author's Ego.

Key words: psychic instances («It», «Ego», Super-ego), the Oedipus complex, psychopoetics, «figures of fear», mythologized biography, hero, plot, text.

VICTORIA CHERNETSKAYA. THE DREAM OF «THE RETURN TO UKRAINE» IN VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S «DIARY»: DESIRED AND ACTUAL.

The article is devoted to «the return to Ukraine» – an action which Volodymyr Vynnychenko wanted to implement while living abroad. The life outside the Ukrainian society was the real moral torture for the author of the «Diary». But he experiences constant internal contradictions. On the one hand, the desire to return home fills him, from the other hand he realizes political circumstances of life in Ukraine, where the power belongs to dictatorship. The writer is aware of the fact that to come back home he will have to submit to the system and to keep silence. But he also knows that he will never be silent and passive.

Therefore, all the attempts to return to Ukraine did not materialize because of a number of significant factors: social, political, and eventually – personal.

Key words: return, contradictions, realize.

TETYANA YAROVENKO. «TALISMAN» OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO: ARTISTIC TRANSFORMATION OF PRISON EXPERIENCE

The article is an attempt to trace the implementation of mediated and direct personal penal experience of V. Vynnychenko in the context of the writer's artistic symbiosis and tendency of the writer to the traditional national tenets of conscious creative serving to people with the appropriate implementation by the literature of social teacher's function. The prison theme dominates in the author's interests, which requires an analysis of the life and creative work of V. Vynnychenko considering certain above significant components of his experience: indirect (observation, lecture, folklore, prison myths, revolutionary orthodox and fanatic «legends» such as terrorists and freemen, criminal contacts or environment, etc.) and directly purchased (several «prison stints» considering short-term arrests, psychological state of arrest expectation, perception of the world through the prism of prison, escapades and undergrounds, emigration/exile as a form of social isolation, etc.). The facts of a local character are considered to do this, used by scientists to reconstruct a psychological portrait of adolescence formation period of the writer's personality, his political career in the context of the revolutionary struggle in the Russian Empire.

Key words: genre, culmination, image, penal experience, suicide, artistry.

ЗМІСТ

Studia in honorem

СТУДІЇ НА ПОШАНУ І З НАГОДИ 75-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ

ОЛЕГА ЄВГЕНОВИЧА ПОЛЯРУША

ГРИГОРІЙ КЛОЧЕК. ПОВНОТА ОСЯГНЕННЯ ТЕМИ/ІДЕЇ/ПРОБЛЕМИ ЯК ЧИННИК ЦІЛІСНОСТІ ТВОРУ.....	3
ВАСИЛЬ МАРКО. ГРАНІ СЛОВА – ГРАНІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ АНАЛІТИЧНІ СТУДІЇ.....	14
ВОЛОДИМИР ПАНЧЕНКО. ПОЕМА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «КАВКАЗ»: ПОЛЕМІКА З ОЛЕКСАНДРОМ ПУШКІНИМ.....	21
ВАСИЛЬ ПАХАРЕНКО. ГЕНІЯЛЬНІСТЬ І ТАЛАНОВИТІСТЬ ЯК ОПОЗИЦІЙНІ ФОРМИ ВИЯВУ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ.....	25
ВІТАЛІНА КИЗИЛОВА. ЖАНРОВІ ВКЛЮЧЕННЯ У ПРОЗІ ДЛЯ І ПРО ДІТЕЙ: ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ.....	30
ПЕТРО ІВАНИШИН. НАД ТОМОМ СКУНЦЯ.....	34
ОЛЬГА АЛЕКСЕЄНКО. ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИЧНА ОЗНАКА ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ.....	38
ОЛЕНА БУРЯК. ПОЕТИКА ПОВІСТІ БОРИСА ХАРЧУКА „ПЛАНЕТНИК”.....	44
ОКСАНА ВЕЧІРКО. МОТИВ «РОЗДВОЄНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ «Я (РОМАНТИКА)»).....	50
ОКСАНА ГОЛЬНИК. ТРИКУТНИК ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЄВА: МІСТИКО- ЕЗОТЕРИЧНА СТРАТЕГІЯ РОМАНУ «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА».....	54
ТАДЕЙ КАРАБОВИЧ. ПУБЛІКАЦІЇ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ У ЩОМІСЯЧНИКУ «СУЧАСНІСТЬ» В 1971–1990-Х РР.	59
ОЛЬГА КОЗІЙ. ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА.....	66
АЛЛА КОЛЕСНИК. ПРОБЛЕМА “БАТЬКИ І ДІТИ” В КОНТЕКСТІ ЄВРЕЙСЬКОГО ДИСКУРСУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА.....	69
МАРІЯ ЛАВРУСЕНКО. ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ ЗБІРКИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «ВНУКИ СТОЛІТНЬОГО ЗАПОРОЖЦЯ».....	73
СВІТЛАНА МАКСИМЧУК-МАКАРЕНКО. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ СЮЖЕТІВ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА... ..	77
ОЛЬГА МАНОЙЛОВА. СЕМІОТИКА ОБРАЗУ МІСЯЦЯ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	82
ЯНА ПАРХЕТА. КАТЕГОРІЯ «ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ» В МЕГАТЕКСТІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА.....	85
НАТАЛКА ПЕТРИЧУК. СУГЕСТИВНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ГОЛОВНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ПІДТЕКСТУ В ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИТТЕПИСІ ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА «ГОСПОДНІ ЗЕРНА».....	89
ВАЛЕНТИНА РИБАЛЬЧЕНКО. «ХТО ЙДЕ ВПЕРЕД, ТОЙ ЗАВШЕ БЛУДИТЬ»: ДО КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ У ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ».....	93
СВІТЛАНА РОЗМАРИЦЯ. ОБРАЗ ГЕРОЯ-ХАРАКТЕРНИКА В ОПОВІДАННІ П. КАПЕЛЬГОРОДСЬКОГО «ДІД-ЯВТУХ» (СПЕЦИФІКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ.....	97
ЛЮБОВ СЛИВКА. ОСЯГНЕННЯ ЖІНОЧОЇ СВОБОДИ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ.....	101
ОЛЕГ ТАРАН, ЛІЛІЯ СУСОЛ. ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЛІДІЯ КОЙДУЛА НА ЧУЖИНІ»: НЕОБАРОКОВИЙ ДИСКУРС.....	106
MARIYA FOKA. SUBTEXT FROM A SCREENWRITING PERSPECTIVE.....	112
МАРІЯ ФОКА. ТВОРЧІ КОНТАКТИ П. ТИЧИНИ З Ю. МИХАЙЛІВОМ ТА К. БІЛОКУР КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ.....	115
ІРИНА ХОЦЯНІВСЬКА. САТИРА І СПОСОБИ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ В ОПОВІДАННІ «ЛУМЕРА» ЛЕСЯ МАРТОВИЧА.....	119
АНТОНІНА ЦАРУК. МЕЖОВИЙ ЧАСОПРОСТІР ЯК НОСІЙ КОНФЛІКТУ.....	123
ОЛЕКСАНДРА ЦЕПА. ПОЕТИЧНО ЗАКОДОВАНИЙ ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДОСВІД МИТЦЯ В ТРИПТИХУ «ДОЛЯ. МУЗА. СЛАВА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА.....	127
ІРИНА ШАРА. ХАРАКТЕРОТВОРЧА ФУНКЦІЯ ПОРТРЕТНИХ ДЕТАЛЕЙ У НОВЕЛІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА «ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ».....	131

ТЕТЯНА ЯРОВЕНКО. СОНЕТАРІЙ ЯРА СЛАВУТИЧА:	
КАНОН, ПОЕТИКА, МИТЕЦЬ.....	135
МАР'ЯНА ШТОГРИН. ПІЗНАННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ХРОНОТОПА	
ЯК ІНІЦІАЦІЙНА МОДЕЛЬ У РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА	
«КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО» ТА ОЛЕСЯ ІЛЬЧЕНКА	
«МІСТО З ХИМЕРАМИ».....	
140	
ВАСИЛЬ МАРКО. ДИНАМІКА ТАЛАНТУ (Бондар Василь. Камінь від хандри:	
книга прози. – К.: Ярославів Вал, 2013. – 384 с.).....	
143	
ВАСИЛЬ МАРКО. ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВУ	
(Ткачук О. М. Наративні принципи прози Михайла Яцківа [Текст] :	
монографія. – Тернопіль : Медобори, 2013. – 276 с.)	
144	
ТВОРЧА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА НА ТЛІ ХХ СТОЛІТТЯ	
<i>135-літтю від дня народження письменника та політика присвячується</i>	
СЕРГІЙ МИХИДА. ІРОНІЧНО-САРКАСТИЧНЕ INTERMEZZO:	
В. ВИННИЧЕНКО І М. КОЦЮБІНСЬКИЙ НА ЛОНІ ПРИРОДИ	146
АНТОНІНА ГУРБАНСЬКА. ДРАМАТУРГІЧНИЙ ДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ	
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА	
149	
НАДІЯ МИРОНЕЦЬ. ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО – ЮРІЙ ТИЩЕНКО:	
ЕПІСТОЛЯРНА ДИСКУСІЯ ПРО СУТНІСТЬ БІЛЬШОВИЦЬКОГО РЕЖИМУ	
В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ	
153	
ЯНІНА БАБЧЕНКО. ТРАДИЦІЇ СИМВОЛІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА	
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ»	
ТА «БРЕХНЯ»).....	
163	
МАРИНА ВАРДАНЯН. ОБРАЗ ЄВРОПИ ТА «ЧУЖИНЦЯ»	
У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВИННИЧЕНКА-ЕКСПАТРІАНТА	
166	
ОКСАНА ВЕЧІРКО. ПСИХОЛОГІЯ ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ	
В. ВИННИЧЕНКА І М. ХВИЛЬОВОГО.....	
169	
ЛАРИСА ГУЦУЛ. СИМВОЛІКА ЖОВТОГО КОЛЬОРУ	
В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА.....	
173	
ІННА ДЕМЄШКО. СЛОВОТВІРНА МОРФОНОЛОГІЯ ДЕВЕРБАТИВІВ	
У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА.....	
177	
ОЛЕКСАНДР ЖИТКОВ. АГРАРНИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ	
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. К. ВИННИЧЕНКА.....	
181	
ОЛЕКСАНДРА ЖУКОВА. СЕМАНТИКА КОЛЬОРУ В ТВОРАХ	
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА	
184	
АЛІНА ЗЕМЛЯНСЬКА. «МОМЕНТ ІСНУВАННЯ» У РАННІХ	
ОПОВІДАННЯХ В. ВИННИЧЕНКА	
188	
МАРИНА КОВАЛИК. МАЛА ПРОЗА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА:	
ВІД НОВАТОРСТВА ДО НОВОЇ ТРАДИЦІЇ	
191	
ОЛЬГА КОЗІЙ. ТЯЖКИЙ ХРЕСТ СПАДКОВОСТІ: ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ	
АСПЕКТ ТВОРІВ В.ВИННИЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ЧАСУ.....	
195	
ТЕТЯНА МАКАРОВА. МОТИВИ ВИБОРУ ПАРТНЕРІВ	
У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. ВИННИЧЕНКА.....	
199	
ОЛЬГА МАНОЙЛОВА. СЕМІОТИКА ОЧЕЙ В ОПОВІДАННІ	
В. ВИННИЧЕНКА «СТУДЕНТ»	
203	
ОЛЬГА МАТВЄЄВА. КОНЦЕПЦІЯ «ВСЕБІЧНОГО ВИЗВОЛЕННЯ» В РОМАНІ	
«СОНЯЧНА МАШИНА» (1925) В. ВИННИЧЕНКА	
207	
АНЖЕЛА МАТЮЩЕНКО. «НАД» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА	
ТА «ЗОНА» МИКОЛИ КУЛІША: ДВІ ДРАМАТИЧНІ ВАРІАЦІЇ	
НА ТЕМУ ШЛЮБУ В ПОРЕВОЛЮЦІЙНУ ДОБУ	
212	
ЛЮДМИЛА МИХИДА. ПСИХОЛОГІЯ МЕЖОВОЇ СИТУАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ	
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ІВАНА БАГРЯНОГО:	
ТВОРЧІ ПЕРЕГУКИ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ «МОМЕНТ»	
ТА ПОВІСТІ «БІЛЯ ГОРИ МІТРИДАТ»).....	
216	
ТЕТЯНА НЕСТЕРЕНКО. СТАРОСЛОВ'ЯНИЗМИ В ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА	
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «НА ТОЙ БІК»)	
219	
ІННА ПЕРЦОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ОПОВІДАННІ	
В. К. ВИННИЧЕНКА «ТЕМНА СИЛА»	
223	

СВІТЛАНА ПРИСЯЖНЮК. ПЕЙЗАЖ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ХАРАКТЕРІВ ТА ДУШЕВНИХ СТАНІВ У ДИТЯЧИХ ОПОВІДАННЯХ В.ВИННИЧЕНКА	226
ОЛЕКСАНДР РАТУШНЯК. ХРОНОТОПІЧНИЙ АНАЛІЗ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ОПОВІДАННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК»	229
НІНА СЕМАШКО. ПОГЛЯДИ С. В. ПЕТЛЮРИ НА ЗНАЧЕННЯ МОВИ, ОСВІТИ, МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ В ХХ СТОЛІТТІ	234
ОЛЕГ СИНЕНКО. ЗАХИСТ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ПРАВ НАЙМАНИХ ПРАЦІВНИКІВ ДОБИ ДИРЕКТОРІЇ.....	238
ІГОР СКЛОВСЬКИЙ. СМІХОВА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН ПРОБУДЖЕННЯ ЦИВІЛІЗОВАНОЇ ІСТОРИЧНОЇ НАЦІЇ У ФІЛОСОФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРІ..	242
МАРИНА СОРОКА. КОНЦЕПЦІЯ «ЧЕСНОСТІ З СОБОЮ» В ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ГРІХ»	244
АЛЬОНА ТАРАНЕНКО. СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ЗОБРАЖЕННЯ ХАРАКТЕРУ ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЗІНА»	247
НАТАЛІЯ УСТЕНКО. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРІЙ»)	250
ДАР'Я ФУГАЛЕВИЧ. «ФІГУРИ СТРАХУ» В КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЗОВАНОЇ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА	253
ВІКТОРІЯ ЧЕРНЕЦЬКА. МРІЯ ПРО «ПОВОРОТ НА УКРАЇНУ» В «ЩОДЕННИКУ» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: БАЖАНЕ Й ДІЙСНЕ	255
ТЕТЯНА ЯРОВЕНКО. «ТАЛІСМАН» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЮРЕМНОГО ДОСВІДУ.....	258
АНОТАЦІЇ.....	264

*«Наукові записки. Серія: Філологічні науки» внесені до списку видань,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних досліджень
(постанова Президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2)*

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15525–4097Р від 22.06.2009 р.
«Наукові записки. Серія: Філологічні науки»

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 30.11.2015. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 36,47. Наклад 300. Зам. № 8128.

РЕДАКЦІЙНО–ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.
Тел.: (0522) 28 59 84.
Fax.: (0522) 24 85 44
E–Mail.: mails@kspu.kr.ua