

Тернопільський національний педагогічний університет імені  
Володимира Гнатюка

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**

**Серія: Літературознавство № 38**

Тернопіль 2013

УДК 801.81: 821. 161.2

ББК 82.3 (4УКР)

**Наукові записки** Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: **Літературознавство** / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука. – Вип. 38. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – 461 с.

Наукові записки представляють праці, в яких висвітлюються актуальні проблеми історії української та зарубіжної літератур, теорії літератури, порівняльного літературознавства. Особлива увага приділяється інтерпретації художніх текстів, запровадження новітньої методологій та їх оптику на конкретних творах, їх нове осмислення. Висвітлюється дискурсивна практика митців слова, їх художні шукання, особливості літературного процесу, неповторність художнього світу письменників. Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Редакційна колегія: М.П.Ткачук, д-р філол.наук, проф.; (відповідальний редактор); Гром'як Р.Т., д-р філол.наук, проф.; Глотов О. Л., д-р філол.наук, проф.; Веретюк О.М., д-р філол.наук, проф.; Куца О.П., д-р філол.наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол.наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол.наук, проф.; Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф.; Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар)

Друкується за рішенням ученої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 1 від 16 вересня 2013 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р.

Рецензенти: Гнідан О.Д., д.філол. наук, проф. (Київ)  
Працьовитий В.С., д.філол. наук, проф. (Львів)  
Ткаченко О.Г., д.філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09 – 6

© ТНПУ, 2013

# УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Oleksandr Tkachuk (Ternopil)

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР)

## Romantic discourse of «Haidamaki» poem by T. Shevchenko

*The poem «Haidamaki» is investigated as a lyric-epic poem, which is built on principles of romantic discourse. There is explored the interconnection with the genre of heroic epic, the peculiarity of the narrative distance between the storyteller and represented events. The romantic means of composition and principles of design of characters are traced in the context of lyric manner of the story narration.*

**Keywords:** *lyric-epic poem, epos, discourse, storyteller, Byronic poem.*

*У статті досліджується поема «Гайдамаки» як ліро-епічна поема, побудована на засадах романтичного дискурсу. З'ясовуються взаємозв'язок з жанром героїчної епопеї, специфіка наративної дистанції між оповідачем та змальованими подіями. Простежуються романтичні прийоми композиції та принципи моделювання характерів у контексті ліричної манери оповіді.*

**Ключові слова:** *ліро-епічна поема, епопея, дискурс, оповідач, байронічна поема.*

Genre nature of the poem «Haidamaki» does not have a single meaning. It corresponds to the epos genre because of the character of the questions touched; however, it significantly differs from the classic standard of heroic epos in the way of narrative implementation and suzet-compositional structure. An epic poem did not spread in Ukrainian literature and, moreover, in a time of writing of «Haidamaki» this genre variety of epos stepped back to the background. Style features of «Eneyida» by Kotlyarevsky are indicative in this regard; it, on one hand, was a travesty of a classic heroic epos, and on the other – it eventually acquired the high sounding in the closing chapters and that witnessed the necessity of the artistic mastering of category of epic. A romantic poem dominated already in European literatures in the time of creation of

«Haidamaki». Poetic story (powieść poetycka), to which combinations of the epic and lyric beginnings are inherent, was blooming in Polish literature in 1825 – 1830. These peculiarities were expressed in moods, in attitude towards represented, in authorial addresses to the reader, pulling the hero, which is close to the poet, to foreground of a narrative, disruption of composition, even in fragmentary way of storytelling and elements of mystery in a plot. Also authors underlined the presence of historical and national coloring («Lithuanian story», «Ukrainian story») [8, P. 5]. An example of such variety of poem is Seweryn Goszczyński's «Zamek kaniowski», which is similar in motifs with «Haidamaki». Russian literature also mastered such genre model through «Byronic» poem, in particular in form of «eastern» poems by Alexander Pushkin.

One of main genre features of epopee is depiction of events of great social-historic value. Therefore, putting an object of depiction in the first place D. Chalyi defined genre of «Haidamaki» as a romantic epic [10, p.34]. Classical heroic epopee had a linear presentation of events, there was unfold a consistent causal relationship from the beginning to the end of the story being told. In this case narrator drew attention to the detailed description of the external objective circumstances and conflict advance. The main role in the discourse was assigned to the characters and subjective expression of lyrical narrator was reduced to a minimum. As you can see, the nature of the history of «Haidamaki» is far removed from the classical standards of the heroic genre. This contrast to the epic genre and its structure drew attention of academics. M. Hnatyuk argued that at its core «Haidamaki» by T. Shevchenko is a lyric-epic romantic poem of heroic content [2, p.48]. This view is shared by modern scholars, considering «Haidamaki» a national epic modified with lyrical and romantic intentions [4, s.159].

«Haidamaki» is based on the new at the time of composition principles of romantic poem with its fragmentariness when the author freely behaving with plot detail reflects only the most dramatic «vertex» episodes. Compositional correspondence of T. Shevchenko's poem was noticed by M. Hnatyuk: «Some traditions of «Byronic poem» with its free composition is felt in T. Shevchenko's «Haidamaki» [3, p. 32]. Critics perceived such compositional organization of the material ambiguously. «Eastern» poems reception

by A. Pushkin, which supporters of Romantic movement greeted favourably and followers of traditional forms were sceptical to plot composition of «Byronic» poems, could serve as an example. «All reviewers dealing with the 20 years of the nineteenth century stopped at the «fragmentation» of Pushkin's poems, the structure of which they opposed to the usual coherence and completeness of the heroic epic of the old style", — said V. Zhyrmunskyi [5, p. 69 The latest were amazed with incompleteness, absence of clear solutions (compare with the remark by O. Ohonovskyi who prefers to learn more about the future Yarema); it is meant that the action in the scene is interrupted and does not have an end.

Ivan Franko also critically treated the composition plan of the poem. Specifying the evolution of aesthetic requirements for general construction of the work of art, the critic pointed out that, at present, the main requirement for unity of action remains. The author has to keep the reader's attention around a central theme. In his view, T. Shevchenko failed to comply with this principle in "Haidamaki". At the beginning the protagonist seems to the reader to be Yarema, but in the subsequent story parts his role drifts to the background. As I. Franko states hereafter Zaliznyak and Gonta come to the foreground, which are ultimately connected to the climax: "When the supreme point of the poem should be considered the brightest depicted image of Uman massacre, we have to remember that this image of so named anticipated poem fits only superficially — that there the same people act who did this before — or even at the beginning of the poem, which so vividly touches our sympathy and does not fit it" [9, p.53]. If we assume that the main storyline is associated with the Ukrainian people, and the "main action — revenge on the enemy-oppressor", then, according to critics, it is unnecessary to exercise the author excessive attention at the story beginning to Yarema and Oksana; the people as protagonist of the poem is not manifested [9, p.53].

This I. Franko's reception, in our opinion, is dimensioned with the fact that he limits the work by T. Shevchenko with the requirements of epic. These introductory remarks about the historicity / non historicity of "Haidamaki" poem suggest above mentioned reading expectations. Therefore branched storyline and new compositional techniques cause its resistance. T. Shevchenko took the

principle of compositional vertex from romantic poem when the story is subjected to dramatized episodes, which are outlined as: Churchwarden killing by Confederates, "sanctification" of knives, Yarema's revenge, rebels' "feast" and Gonta's his children execution [3, p.73]. Thus the author can arbitrarily (compared with an epic story) handle material that also shows Yarema's participation sketched with only a few strokes in the uprising. Thus when modelling Yarema's image the author uses romantic techniques. As a romantic hero, he is disappointed in life, although the reasons for this mental confusion, unlike of Western Romanticists, T. Shevchenko clearly outlines. It powerless national situation, the lack of well-being, and hence the ghostly chance to have a family. Yarema's image is portrayed in the mainstream of romantic antithesis: depiction of the innkeeper Leiba exploitation is changed with lyrical reflections of the hero on his own destiny. The inner world of a person is opposed to inhumane external environment that emphasizes the contrasting descriptions of Leiba's family life. Romantic concept of the hero can be traced in subsequent episodes. Section "Tytarivna" starts with typical romantic picture: «Ярема співає, / Виглядає; а Оксани / Немає, немає. / Зорі сяють; серед неба / Горить білолиций; / Верба слуха соловейка, / Дивиться в криницю; / На калині. Над водою, / Так і виливає, / Неначе зна, що дівчину / Козак виглядає» [11, p.142] ["Yarema sadly sang this song / While strolling by the grove; / He waited for Oksana long — / Until he gave up hope. / The stars came out; a silver ball, / The moon shove in the sky; / The willow gazed into the well / And listened as nearby / A nightingale gave all he had / In heart-entrancing trill, / As though he knew the Cossak lad / was waiting for his girl"]. These lyrical preludes are typical for romantic "Byronic" poem; they usually depict a "picture of evening or night with traditional recurrent motifs - the last rays of the sun, the moon and the stars that shine in heaven, nightingale song, remote streams murmur or rippling river waves" [5, p.81]. For example, such a picture of the night we meet at Byron in "Lara" and "The Siege of Corinth" in A. Pushkin's "Poltava". They function as a sort of decoration and are related with hero's date motive or "night visiting" ("Siege of Corinth"), which could be observed in T. Shevchenko's Yarema and Oksana meeting. So is defined romantic storyline — the story of two lovers who fall into the abyss of historical events. The second part of

composition are landscape paintings being a dramatic overture to the next development steps. The beginning in "Holiday in Chigirin" in which the narrator's current lyrical digressions are present along with descriptive passages is an example: "Із-за лісу, з-за туману / Місяць випливає, / Червоніє, круглолиций, / Горить, а не сяє, / <...> У темному гаї, в зеленій діброві, / На припоні коні отаву скубуть; / Осідлані коні, ворони готові. / Куди-то поїдуть? Кого повезуть" [11, с.148]. ["Out of behind the forest, the fog / the month is coming / red, chubby, / is litting, not shining, / <...> In dark woods, amidst the green oaks, / tethered horses are cropping; / Saddled horses, ready. / Where do they go? Whom are going to take"]. As in "Byronic" poem they prepare the reader to accept the next rapid developments; they convey the exotic flavour of the circumstances such as the depiction of the pirate camp in "The Corsair" and the Turkish army before besiegement in "Siege of Corinth" by Byron. However, these descriptive pictures were in epic poem, but there they are marked with thoroughness and presence of heroic pathos (which shows Ivan Kotlyarevsky's "Eneida" that parodies this compositional device).

The epilogue in "Haidamaki" makes it related to romantic narrative. As in a romantic poem the story development abruptly ends after Gonta has buried his sons. Reader only guesses about the future fate of the characters, however, in T. Shevchenko's work he gets scant information about the death of the leaders of the uprising, but in the very epilogue. We see neither further course of the uprising nor the depiction of the defeat in the book instead epilogue is the narrator's digression and there are only some details about the fate of the characters. There is interpreted the historical significance of the Haidamaki's uprising, but along with that there are used techniques characteristic to romantic narrative poems. The scene with Yarama at Gonta's grave is characteristic: "Один тільки мій Ярема / На кий похилився, / Стояв довго. «Спочинь, батьку, / на чужому полі, / Бо на своїм нема місця, / Нема місця волі..." [11, с.189]. ["Yarema, leaning on his staff, / Long stood beside the grave, / "Rest, father, in this foreign place, / For in our native land / No longer is there any space, / Nor freedom to be had.... "] It resonates with similar motifs that occurred in European Romanticism. Pictures of desolated places, ruins, grave — this is the topos portrayed by romantics. G. Bayron portrayed heroine's grave in "The Bride of Abydos", the fountain

erected in memory of the heroine is in this role in Pushkin's "The Fountain of Bakhchisaray". Even Yarema's pose, who "leaning on his staff" resembles characters designed by romantic poets. This is Byron's Corsair who conceived leaning on the sword, it is, Selim, who bowed his head in his hands and is looking at the sea's horizon. Epilogue enables the lyric author to submit the result of depicted events and to express the summary evaluation. This is characteristic to "eastern" poems by A. Pushkin, the same semantics is used by T. Shevchenko. Yarema himself in the epilogue is only outlined; the inner world is shown through outward signs. The author is not following the precursors, which were representing a picture of the inner world of the hero with typical romantic motifs of sadness and disappointment. Instead, the lyrical author's meditation on the past comes to the foreground in the narrative of "Haidamaki" poem. It should be noted that the interpretation of unusual past, which is opposed to grey modernity, is found in Byron, particularly in the depiction of the image of Greece. Such motif is unfixed in the artistic structure of a romantic poem; it can occur both at the beginning and in the epilogue. In T. Shevchenko we see that the final argument resonates with philosophical meditation of the beginning of the poem. T. Shevchenko's epilogue echoes with the help of the presence of so-called biographical element when the narrator speaks of himself, recalls similar events from his own life. These biographical moments appeared in Byron, usually in the middle of the poem. In Pushkin's "eastern" poems, including the "The Fountain of Bakhchisaray", biographical information is at the end of the work. Two authors have in common the excursions that go beyond the individual life of the authors-narrators and are related to the issues of national life.

As it is known, lyric writer clearly expresses his emotional involvement in the romantic discourse, he empathizes with his characters, expresses evaluative judgements, appeals to his characters, the reader, i.e. takes the characteristics of direct, explicit narrator. The narrator prepared the reader to perceive future events already in Byron's works. His lyrical digressions formed the reader's emotional background that prepared to understand these dramatic turns in the fate of the characters. Thus, T. Shevchenko's narrator empathizes and sympathizes with the fate of orphan Yarema, expresses sorrow for the past of hetman's capital at the beginning of the section "Holiday in



Chigirin", thus indicating that the uprising is the cause of the lack of Ukrainian state, which would protect the interests of the Ukrainian people. The explicit narrator often addresses the reader focusing on the didactic role of the story: "Слухайте ж, щоб дітям потім розказати, / Щоб і діти знали, внукам розказали, / Як козаки шляхту тяжко покарали / За те, що не вміла в добрі панувать" [11, с.158]. ["Now listen closely, later to retale / It to your children, their to theirs, so they / Should know how Cossacs made the gentry pay / For their misrule, when Polish lords held sway."] There are voiced the motifs of punishment, revenge and at the same time it forms the reader's perception of the story as a legendary one that was passed from generation to generation. This compositional device played an important role, because the episodes of the artistic structure of romantic poems were not associated clearly with cause-and-effect relationships. Instead episodes are linked together not with a pragmatic and logical sequence of connections but general emotional tone [5, p.61]. Such emotional tone is set with the landscape pictures throughout the text, such as multiple images of the moon, which resonate with reference to the forces of nature, are characteristic to the heroic epic: «Місяцю мій ясний! З високого неба / Сховайся за гору, бо світу не треба; / Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось, / І Альту, і Сену, і там розлилось, / Не знать за що крові широкее море» [11, с.159]. ["Oh bright-shining moon! Climb down from the sky / And hide behind the hills, don't give us your light; / For you'll be appalled, although you have seen / At Alta and Ros, and also the Seine, / Whole oceans of blood, spilled no one knows why."] These narrator's considerations allow to trace not only the attempts of emotional impact on the reader, but also historiosophical considerations that extend the philosophical, moral and ethical and proper historical context. As we can see the narrator reflects on the nature of human evil that lasts forever in cosmic cycle. It encompasses the events from Kievan Rus and these are not just battles, but events of national importance; it also includes those related to the individual human being. This allusion testifies the murder of Boris on the Alta River and the subsequent struggle for the throne between Sviatopolk the Accursed and Yaroslav the Wise, which ended with the battle on the Alta River. Similarly, the fate of T. Shevchenko's romantic hero Yarema is related to the events of historic proportions. As you can see,

T. Shevchenko's narrator is not so much concerned about the disclosure of details of the fight, but forms reader's reception of the Haidamaki's uprising as of significant historical phenomenon.

In this context, let's have a look at I. Franco's arguments who pointed to the lack of straight compositional core of the poem: "Gonta's children murder was not prepared for the reader felt no anxiety, no hope, except common, painful feeling that there would be a great massacre" [9, p.54]. Actually critic points out that uniting factor is the aforementioned emotional tone, however, as already stated, in terms of romantic discourse, this is not a disadvantage if you use "vertex" compositional principle. In such artistic structure the important role is reserved to the lyrical narrator who intervenes in the story. Heterodiegetic narrator united free composition, he justified its shape and therefore teller acted as an important compositional device [7, p. 52]. Undoubtedly, this function performs the narrator in "Haidamaki". There are at his disposal lyrical descriptions that prepare the reader expectations, evaluative judgements about the actors, explanations of their actions, openings of the inner world of the characters and their own lyrical digressions, which may contain not only moralistic conclusions, but also figure out the cause-effect connections guiding the reader from one episode to another. Understanding of such role of lyrical narrator is supported with T. Shevchenko's work on the following versions of the poem. Fedir Vashchuk, analysing T. Shevchenko's work at "Haidamaki" in "Kobzar" of 1860 in comparison with its first edition, stated that the basic precept of the editorial work was "to achieve the organic unity of form and content, to improve architecture of the whole poem, a harmonious combination of all of its parts, to achieve uniform composition and structural record" [1, p.29]. The writer has made various changes, renamed chapters and added clarifications of historical character. However, among the amendments there is a group of verses, which were introduced at the end of the chapter before starting the next. For example, there were inserted rows at the end of the section "Lebedyn": «Не журися, сподівайся / Та богу молися, / А мені тепер на Умань / треба подивитися» [11, с.179]. ["Do not worry, hope / And pray to God, / And I must / see Uman"]. F. Vaschuk noticed the compositional function of this narrator's lyrical digression remarking that it has two reasons: "Firstly it logically completes,

frames preceding chapter, and secondly it is aimed at the following — "Gonta in Uman" [1, p.30]. Along with clarifying changes of auctorial discourse of narrator T. Shevchenko resorted to changing narrative representation of events. Thus, the "Feast of Lysyanka" episode originally told as quotational dramatized discourse — Yarema's and Gonta's dialogue, and then it was changed to the transposed discourse as narrator recounts events less interspersing into heroes' speech. Thus, the author tried to avoid too much emphasis on the transient moment, because the most intense moments in the poem are presented in dramatized scenes, which depict the dramatic story change; instead resuming to lyrical story the narrator links the following key episodes. Except meaning the main scenes are outlined that they are rendered in the present tense; they contain direct speech of heroes; the picture unfolds with minimum intervention of the lyric author as if before the reader's eyes. Churchwarden murder scene, events in Chigirin are shown as a dramatic performance. When the narrator describes a banquet in Lysynka, his speech is interrupted by numerous remarks of characters that gives the impression of a fast tempo, vociferousness of haidamaki's festivities. There is no thoroughness in the depiction of events; the narrator draws images only with individual strokes.

Romantic poem had minimum of generalized fragments, in which teller would recount events. "Vertex" episodes dominate in the romantic narrative and the author ignores all non-essential focusing the reader's attention at the most dramatic moments at the expense of the links between the parts of the poem. Therefore, it may seem to the reader that there is no action development in the story and this or that scene is unnecessary, as it is different from the previous meaningfully or emotionally. An example may serve the description of the above mentioned haidamaki's banquet in Lysynka, and then — in Uman. These scenes were used to reproach the author to say that they are artistically of little importance, to accusing him of chanting massacre. According to I. Franko "it was possible to avoid repeating the description of fires and bestial feasts among the corpses and destruction" [9, p.55]. It is also pointed to the ambiguity of these terrible pictures in modern literary criticism. Thus, O. Zabuzhko draws attention to violent Dionysian people's fleshliness in haidamaki's celebration depiction, but humorous folk culture, in her opinion, can not bring the subject (possessed with a thirst for revenge

people) from the circle of earthly hell. As the material-physical dimension loses its life-affirming nature and depicted folk comicalness is weak [6, p.110-111]. It is worth be noted that the appearance of such pictures in "Haidamaki" is primarily conditioned with to the literary tradition. As for chapters "Red feast", "Feast in Lysyanka" there is used "a traditional symbol of epic poetry as a feast in the sense of battleground" [10, p.57-58]. Feast after defeating enemies — is the motif of the heroic epic in the world literature. Hence it seems that when the author moves away from the romantic discourse, even to the sphere of folklore imaginative thinking, then as if it leads to loss of art.

It is worth to mention aesthetic experience of A. Pushkin that after a cycle of "eastern" poems with their poetic Byronic expressiveness moved to creation of the epic poem, namely "Poltava". The artist conceived the poem not in the traditional framework of heroic epic but in instated under the influence of Byron compositional form of lyric poem of romantic era [5, s.200]. Epic part led to more consistent account of events and to the dominance of narrative element. The poem has no spectacular beginning and there is an introduction and the events are developing in chronological order. The narrator tells a linked story, describes the motives of actions, estimates characters. This is not a collection of episodes, but a solid story. The author saves a line of romantic love of Mazepa and Maria. There can be noted a departure from the psychological characteristics of the Byronic type to clearly outlined moralizing attitude to the characters, whereby Mazepa — heroic villain. This maintains an important role of lyrical narrator, who has a wide range of expression as in the romantic lyric-epic poem.

That epic element affects the artistic structure, even if the author works in line of the romantic discourse. This is evident in T. Shevchenko's poem, who is tackling the historical material used chronological account of events, he gave an extended exposition of historical character in the "Introduction", his lyrical narrator serves as compositional device combining with his speech separate pictures. There are present narrative moments in the work when the narrator conveys the rebellion events, but, as already mentioned, there is no full exposition of the Koliyivshchyna history there. It is more expressive presentation of revenge of rebellious people with folk

imagery, where the romantic hero is backgrounded. The author specifies only two points: episode of consecration of knives and culminating picture in Uman.

If we compare the "Poltava" and "Haidamaki", it is clear that T. Shevchenko went the other way. Pondering at the attempt of the Russian poet to transfer the romantic discourse to epic, V. Zhyrmunskyi pointed to the evolution of Pushkin in "Poltava", his departure from the "eastern poems": "Byron sought primarily emotional expressiveness, the direct expression of lyrical excitement and the declamatory and melodramatic emphatic glamour. Pushkin seems deliberately refrained from direct expression of emotional excitement and stops at everyday, almost trivial detail of external, objective reality and thus reaches with this modest constraint higher tragic tension" [5, p.216]. T. Shevchenko, on the contrary, does not give up the emotional content while disclaiming epic theme. While working on the poem, he rather strengthened it, that is confirmed with the entry of the poem written later than the work itself. P. Kulish's view that the introduction adds nothing to the development of the poem is incorrect, and, therefore, it should be removed (letter dated July 25, 1846). On the contrary, the introduction organically combines lyrical narrative style in the body. It was very appreciated by I. Franko indicating that the lyrical digressions and reflections of the poet are the most valuable in the poem.

The poem's introduction played an important communicative function. T. Shevchenko, unlike the West-European, Polish, Russian Romantics, was a poet of enslaved nation. Colonial status of Ukraine affected the functioning of the literature that had just emerged on the basis of the Ukrainian language. Therefore the introduction prepared the reader to accept the work written on a new basis, which shows haidamaki's rebellion from unusual side to readers. T. Shevchenko could not rely on tradition or Ukrainian epic poem; and the topic was not also worked out. On the contrary, the official historiography interpreted uprising of Ukrainian peasants negatively, seeing it as anarchic force aiming at their own enrichment at the expense of their masters. Condemnation of Haidamaki also sounded in artistic works of Polish writers. Instead, the reader can only know a romantic interpretation of a thief in the work of the Romantics, but it is not directly correlated with the popular uprising. The author defended his

choice of language, themes and principles of depiction because he knew the reaction to the emergence of "Kobzar".

In addition, the introduction played another important function, i.e. to create an image of the lyrical narrator. This is the role performed with the preface to the first part of "Evenings on a Farm Near Dykanka" by Nikolai Gogol, which shows the image of Rudy Panko and discloses his world outlook. In the very way T. Shevchenko forms the reader's an idea about the narrator's world view, his understanding of the historical past of Ukraine. In the introduction, the poet establishes the artist as demiurge who creates artistic fiction while aware of its important social role. This justifies many metalepsises, interference in the artistic world in the author's work, his omniscience. However, the narrator resorts to communication game in the text of the poem: he knows about the future course of events, because he talks about past events, but he views it as a surprised or agitated observer of events. This is done in order to form a relationship with the reader to the events depicted, but avoid intrusive moralistic or ideological positions (as found in Pushkin's "Poltava").

Thus, the lyric-epic poem "Haidamaki" is based on the principles of romantic discourse. The author does not set out a purpose to create a heroic epic as it is indicated by including narrative distance between the narrator and depicted events. This allowed him to creatively apply picture romantic composition techniques and principles of modelling characters for a major historical event. Lyrical style narrative showed the author's talent even in developing such controversial topic in the eyes of readers.

#### References:

1. Вашук Ф. Шевченкознавчі праці: зб. Статей / Федір Вашук. – К.: Агентство «Україна», 2011. – 304 с.
2. Гнатюк М. Поема Т.Г. Шевченка «Гайдамаки». – К.: Держ. в-во художньої літератури, 1963. – 172 с.
3. Гнатюк М. Українська поема першої половини XIX ст. – К.: Вища школа, 1975. – 167 с.
4. Дзюба І. Тарас Шевченко. – К.: Альтернативи, 2005. – 702 с.
5. Жирмунський В. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1979. – 420 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – 142 с.

7. Мильдон В. Очерк теории прозы. / В.И.Мильдон. – М. – СПб.: Модерн-А. Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 360 с.
8. Стахеев Б. Предисловие // Польская романтическая поэма XIX века. пер. с пол. – М.: Художественная литература, 1982. – 343 с.
9. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії / Упоряд. М.Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С.45 – 56.
10. Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах XIX ст. – К.: Наукова думка, 1980. – 222 с.
11. Шевченко Т. Пов. збір. творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський та ін. – Т.1: Поезія 1837 – 1847. – К.: Наук. думка, 2001. – 784 с.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Vasyl Kucher (Kremenets)**

ББК 83.3 (4) – 3

УДК 82.091

### **Inner world of images in dystopia novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century**

*Василь Кучер Внутрішній світ образів в романах-антиутопіях першої половини XX століття*

*В статті аналізується внутрішній світ образів романів-антиутопій першої половини XX століття, на основі сюжету цих романів розглядається місце людини в новій суспільній моделі, також запропоновано класифікацію персонажів антиутопій.*

**Ключові слова:** *герой, антиутопія, образ, свідомість, натовп, психологізм, страждання.*

*Vasyl Kucher Inner world of images in dystopia of the novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century*

*The article analyzes the inner world of images in dystopia novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century; there is considered a man's place in new social models on the basis of the plot. Also it offers a classification of characters in dystopia.*

**Keywords:** *character, dystopia, image, awareness, crowd, psychology and suffering.*

7. Мильдон В. Очерк теории прозы. / В.И.Мильдон. – М. – СПб.: Модерн-А. Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 360 с.
8. Стахеев Б. Предисловие // Польская романтическая поэма XIX века. пер. с пол. – М.: Художественная литература, 1982. – 343 с.
9. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії / Упоряд. М.Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С.45 – 56.
10. Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах XIX ст. – К.: Наукова думка, 1980. – 222 с.
11. Шевченко Т. Пов. збір. творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський та ін. – Т.1: Поезія 1837 – 1847. – К.: Наук. думка, 2001. – 784 с.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Vasyl Kucher (Kremenets)**

ББК 83.3 (4) – 3

УДК 82.091

### **Inner world of images in dystopia novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century**

*Василь Кучер Внутрішній світ образів в романах-антиутопіях першої половини XX століття*

*В статті аналізується внутрішній світ образів романів-антиутопій першої половини XX століття, на основі сюжету цих романів розглядається місце людини в новій суспільній моделі, також запропоновано класифікацію персонажів антиутопій.*

**Ключові слова:** *герой, антиутопія, образ, свідомість, натовп, психологізм, страждання.*

*Vasyl Kucher Inner world of images in dystopia of the novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century*

*The article analyzes the inner world of images in dystopia novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century; there is considered a man's place in new social models on the basis of the plot. Also it offers a classification of characters in dystopia.*

**Keywords:** *character, dystopia, image, awareness, crowd, psychology and suffering.*



Dystopia of the first half of the XX<sup>th</sup> century expressed a tragic trend of historical development of society, i.e. a mass substitution of individual consciousness. «A writer places a person who is born for freedom and for history in the world where freedom is absent and the history is canceled ... and everyone is controlled by the all – seeing eye» in the dystopia [Lyubimova 2001: 45]. That is not an amorphous state taking this role, but government serving as a pivot around which society is built. Economic interests are not the priority driving to the struggle that spins events in the artistic world of the novel in none of the dystopias, but cruel logic of power is investigated accurately. The problem has been interested the authors of dystopia even before George Orwell who is considered to be the founder of theory of the government of the XX<sup>th</sup> century.

Analysis of various characteristics of dystopian and utopian characters is topical for a number of humanities starting from literature and ending with psychology and philosophy. One of the chapters of the monograph by G. Sabat «In the maze of utopia and dystopia» is devoted to classification and characterization of different types of heroes among literary works. In particular, the author distinguishes the heroes into rebellious, troubled and calm.

The psychological portrait of a man in a utopia and dystopia in comparative perspective has been explored by A.F. Lyubimova in «Dystopia genre in the XX<sup>th</sup> century: Content and poetological aspects»; G.M. Ryahuzova analyzes the place and problems of a man in society in the research «Crooked Mirrors» of satire and reality» based on modern French novel-satire; H. Baran exploring «Solar Engine» novel by V. Vynnychenko studies cult images, problems, poetics and genre identity.

The purpose and objectives of study is to investigate and analyze characteristics of ontology of sociopsychological model of a hero-heroine dystopia. It should be noted that study of various characteristics of characters in these novels is incomplete in spite of numerous publications on the abovementioned topic, namely, on the separation of "rebellious" type of hero-cult images. In the works related to the subject the focus is made on specific forms of psychological state of man; his feelings and emotions are investigated, but there is not reflected their inner connection, resulting in contradictions, in continuous development. In order to investigate the

psychological model of a human in studied works we will analyze novels "Brave New World" (1932) by A. Huxley, "1984" (1949) by George Orwell and "Sun Machine" (1929) by V. Vynnychenko on the basis of ideological and aesthetic interpretation of psychologism proposed by N.G. Chernyshevsky and A.B. Esin.

Current stage of literature study is characterized with an increased attention to features of depicted world of novel, the specifics of display throughout the depth of man's inner world, ability of writers to describe various psychological states and processes using artistic means.

Ideological and aesthetic treatment of psychologism by N.G. Chernyshevsky has not lost its significance in the modern sense. He pointed its varieties: «One poet likes description of characters, another – influence of social relations and struggles for life of characters, the third – connection of actions with the senses, the fourth – analysis of the passions» [Chernyshevsky 1947: 425].

The character of a novel is not analyzed in the gap of real historical conditions and reality, his spiritual development is carried out in connection with the life of era. The relationship between reality and spiritual state of protagonist is indicated; the contradictions of social life is a struggle pulse of internal contradictions in the mind of man as well as spiritual life is always interacting with the outside world.

There should be considered subjective mental, physiological aspects of character and impact of properties like society in the study of facts of psychological level. The main feature of depicted in dystopia society is the lack of freedom. The authors show that lack of freedom can lead to depersonalization of a man. People of future appear only in mass moving in a stream. These novels have no portraits characteristics. The central conflict of dystopia is the clash of man and reality. That is why the psychological aspect takes special place in the novels.

In particular, Winston Smith himself enduring an impact of violence is experiencing it as a personal tragedy in the novel «1984». Lower castes are entirely isolated from intellectual activity in George Orwell's work. But, paradoxically, according to Winston, they are freer than he and Julia, invisible party functionaries, the power in

which belongs to the top, i.e. internal party. Power and equality in dystopia are incompatible concepts.

Principles of management and reflections on its psychological basis are in Zamyatin's novel. The government tightly regulating behavior of members of society creates civilization of robots. The top of state policy is decision to destroy man's fantasy center. Anti-utopian society is insured against accidents and controls the birth of children, which is put under supervision of authorities. This idea is brought to the point of absurdity by A. Huxley, which shows society that regulates social standards of human life from conception in a glass flask: the lower caste to which someone belongs receives less supply of oxygen consequently creating degradation of consciousness. Alphas and betas are designed to perform complex functions, gammas, deltas and upsilons constitute middle and lower strata of society. Hypnotic sessions during sleep lead to the fact that person can be controlled: «brain that thinks, wants, decides, will contain what inspired ... Inspired by state!» [Huxley 1992: 25].

The authors of dystopia think over the function of intellectual elite in the country, which includes representatives of dystopian new Church and new God on earth. They are typologically similar images: the ruler of Western Europe Mustapha Mond and Napoleon, Rudy. They are main participants of intellectual dialogue that has philosophical nature in every dystopia: man and society as a system of specific historical and universal values. They all have good education, their arguments are logically valid. Their main weapon is mind, power. Each scene is a dystopian clash of those who think differently from the people who represent power of state. An example of intellectual and psychological experiment is Winston who became a victim when he tried to oppose his personal truth to the interests of the party. O'Brien, personification of idea of power, convinces hero: «The fact that the party believes truth is the truth. Reality can only be seen through eyes of the party» [Orwell 1992: 46]. O'Brien raises his hand, hiding thumb:

- How many fingers do you see, Winston?
- Four.
- And if the Party says that they there are not four, but five, what then?
- Four [Orwell 1992:46].

The government believes in nobility of their mission —to bring happiness to all by violence. A person who opposes the government should be crushed: physically, mentally. Literature critic M. Arapov exploring anti-utopian novel said that «history locomotive arrived at the final stop... And the question is how to settle the crowd, what to do with unnecessary couple» [Arapov1990: 48]. One of essential actions is to dissolve the man which has ambitious goals in society. In George Orwell's this endless war with rivals: «When public hatred of Eurasia brought to consequence that crowd was ready to break into pieces 2000 Eurasian war criminals... —at this moment there was announced that Oceania is not in war with Eurasia. Oceania is in war with Ostasia and Eurasia —Ally» [Orwell 1992: 137]. On the basis of social history with fantastic adventures authors make socio-philosophical generalizations. Writers talk about a man and his problems in global philosophical sense. Place of dystopia is not limited to the borders of Berlin (Ostasia, farm, incubators); it covers all earthly world. The energy of masses must necessarily be directed to the controlled channel. This goal is achieved with daily two minutes of hatred in which everyone must be involved. Their topics are crimes against the Party, sabotage, treason, identification of internal and external enemies of party. In the novel «Brave New World» by A. Huxley healing tool is a drug that causes orgies of sensuality. That final scene of the novel ends: «Powerfully drawn with scenes of horror, trained to herd, pushing thirst for unity... the audience spontaneously infected with savage fury movements and began to beat each other» [Huxley 1992: 124]. Anti-utopian state indefinitely involves members in structures that do not allow society to break into molecules: young antisex League, Children's detectives organization whose members betray their parents. It is likely that in such organizations operates rather logic of absurd than necessity.

Cultivating aggression towards strangers the government promotes suppression of individual. Savage from «Brave new world» by A. Huxley, Rudy Shtor from «Solar engine» by V. Vynnychenko and other enemies of anti-utopian society must not only be destroyed but the very process of torture is a lesson of social behavior; Rudy Shtoris tormented for his invention —solar engine, which causes moral disorientation, loss of social and spiritual perspectives and degradation of individual.

Cult of living person has always been considered as a form of mass consciousness perceived as sacred with entire totalitarian system and power. Dystopias have shown actual process of dissolution of individual in society. Losing liberty, one perceives it as good. Paradox of «escape from freedom» dystopia explores as phenomenon of «system consciousness» that subordinates itself to mindlessly collective forms of life. Escape from «I» in George Orwell's novel «1984» is palpable in squalid language used by antiutopists. «This official language, developed at the request of ideological needs of Engsoc. The purpose of this speech — to eradicate the old heretical thinking, as it depends from expression of thoughts [Orwell 1992: 50]. As a consequence, the word «free» in usual sense was not used because freedom does not exist. Thus, restrictions of freedom of individual to the complete abandonment of it is the tragedy of portrayed societies. The XX<sup>th</sup> century dystopia embodied not only its social and philosophical aspects but also psychological. Since Y. Zamyatin's genre is increasingly becoming the full-fledged novel in which hero's conflict with world differs by versatility. H. Morson says about dystopia that it is «novel about birth of novel, literature about new discovery of literature» [Morson 1991: 242].

Psychological reasons for conflict of individual and society can be different: love, hidden from other people point of view, chance. But always start of discomfort is indicated by dissatisfaction with oneself. Then there is a possibility of alienation from oneself as a human of crowd. George Orwell's psychologism is naturalistic which is quite adequately depicted in the novel «1984» as a world of internal and external disturbances. The hero of the novel, Winston Smith, whose conscience is awakened to new, to search for causes of what is happening, to the denial of duality, is psychologically closely related to his world. Special forms of psychologism are used when writer turns hero in the past, thus reviving its psychological memory.

Civilization, which deprived person liberty to live, think, feel, brought new socio-biological identity with ritual behavior, poor aesthetic needs. It does not matter whether the person belongs to the top (alpha-plus, members of internal or external party) or to the bottom (gamma-plus), it is still their psychology roboted. Dystopian world is reflected as a distorting mirror: violence, betrayal. It is no accident that climactic scenes of researched novels are identical in

nature. Winston Smith has struggled with social madness for the longest, but through unacceptable suffering, he betrays Julia, just as she did. The system stripped off their souls all manifestations of protest, they are passive, and they accept the system. Its power over person is shown in a scene of stormy love for Big Brother, which is undergoing Smith recently fought against the system. Psychological picture of experienced by V. Vynnychenko and George Orwell's heroes' emotions is different. Characters long for those social life, which was before the machines were invented in the «Solar engine».

Winston Smith's combating, the hero of George Orwell, is not associated only with love, it is struggle against himself as part of the system for rebirth of man. In contrast V. Vynnychenko's heroes want to return to lost paradise. In «1984» love is not shown schematically, evolution from animal desire to genuine feeling, warmed by spirituality, deepens the characters, gives them personality. The idea accepted by man «without serious spiritual work» [Zverev1989:211], A. Zverev argues does not guarantee moral justice. Dystopia embodied these conflict differences between idea and morality in the forms of big social experiments of the XX<sup>th</sup> century. There is fixed historical paradox in the dystopian genre: formation of «ideal» social order was made possible by the fact that under ideological press «were put» humans. Modern psychological science says: «Order in society can be only from inside, starting from order in your own soul. Only this, designed from inside to outside order can be durable and alive».

Galyna Sabat in work «In the maze of utopia and dystopia» indicates that dystopian hero is «...controversial and complicated with his unexpectedly occurred metamorphosis» [Sabat2002: 94]. As in Utopia, in dystopia there is a hero who leads the others.

Ordinary heroes of dystopia novels are devoid of peace, stability —they hesitate, doubt. They are characterized by emotional concerns, turbulent inner emotions, and flaws. High moral purity and physical perfection is extrinsic to them. Thus, for example, Winston Smith («1984») is an average, unidealized man. However, he stands out from others by spiritual world, ability to think analytically, to act boldly. The hero of Aldous Huxley's novel «Brave New World» Savage is far from ideal. However, the fact that he came from another world makes richer his inner world. Searching for meaning of existence, he is in conflict with the world. The hero of novel

«1984», Winston Smith, delves into his inner world constantly analyzing his experiences.

Characteristic of dystopia is occasional ability of heroes to be off totalitarian environment. The characters are often able to stay away from their familiar world of existence. Winston and Julia are able to insulate themselves from «all-seeing eye» and spend time together. Savage initially lives in different, better environment, and once in London he is experiencing internal distress. He was born outside world state, he has mother (he has not been conceived in a test tube). John always wanted to get into different world because in his world he was always ignored. Once in this world he cannot come to terms with the surrounding reality. Savage cannot live in a «wonderful new world» and he considers the best protest his own suicide. John believes that it is better to die than become a morally degraded creature.

The authors of dystopia developed characteristic for these novels topic of violence against person. Heroes of analyzed works are brought to extreme limits of despair and horror. Motives of exclusion, destruction, and lack of family ties are central in human psychological model.

References: Arapov1990: Arapov M. Language of Utopia / M. Arapov // Knowledge-force. – 1990. – № 2. –P. 46 – 522; Zverev1989: A. Zverev. When final time of nature will come ... Dystopia.XX<sup>th</sup> Century / A. Zverev// Questions of literature. –M., 1989. — № 1. – P. 205 – 221; Latynina1989: Latynina Y. In expectance of Golden century: from fairy tales to dystopia / Y. Latynina// October. – 1989. – № 6. –P. 178 – 185; Lyubimova2001: Lyubimova A.F. Genre of dystopia in the XX<sup>th</sup> century: content and poetology aspectsTextbook on special course / A.F. Lyubimova. – Perm, 2001. – 90 p.; Morson1991: Morson G. Borders of genre / G. Morson// Utopia and Utopian thinking: anthology of foreign literature. – Moscow: Progress, 1991. – P. 234 – 246; Orwell 1992: Orwell George "1984" / George Orwell // Fucking wheel. Science fiction: v.2 – Moscow: Raduga, 1992. – T.1. – P. 201-43; Sabat2002: Sabat Galina. In the maze ofutopia and dystopia/ Galina Sabat – Drogobic: Circle, 2002. – 160 p.; Huxley 1992: Huxley A. Brave New world / Aldous Huxley // fucking wheel. Science Fiction: V2 t – Moscow: Raduga, 1992. – T.1. – P. 21 – 2009; Chernyshova1990: Chernyshova

T. Tales of the XX<sup>th</sup> century / T. Chernyshova// Questions of literature. — 1990. — № 5. — P. 76-88; Chernyshevsky 1947: Chernyshevsky N.G. Full works: in 15 v. / N. Chernyshevsky— Moscow: Goslitizdat., 1947. — Vol.3. — 884 p.

*Василий Кучер. Внутренний мир образов в романах антиутопиях первой половины XX века.*

*В статье анализируется внутренний мир образов романов-антиутопий I половины XX века, на основе сюжета этих романов рассматривается место человека в новой общественной модели, также подается классификация персонажей антиутопий.*

**Ключевые слова:** герой, антиутопия, образ, сознание, толпа, психологизм, страдания.

Рецензенти: Гуляк А.Б. д-р філол.наук, проф. (Київ)

Каленченко О.О., доц. (Львів)

**Ярослава Вільна, д.ф.н. (Київ)**

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР)

### **Морально – естетична концепція людини в ранній творчості Івана Нечуя-Левицького (на матеріалі оповідання «Рибалка Панас Круть»)**

*У статті висвітлюється морально-естетична концепція людини у ранній творчості українського класика Івана Нечуя-Левицького. Особлива увага приділяється оповіданню «Рибалка Круть» з життя простих людей, його проблематиці, системі персонажів, сюжетно-композиційній організації, моделі художнього світу. Твір написано в річці реалістичної поетики, а тому характери постають детермінованими, тобто соціально-зумовленими. Проте письменник індивідуалізував своїх персонажів, окреслюючи неповторні ментальні риси персонажів.*

**Ключові слова:** реалізм, детермінований характер, концепція людини, жанр, оповідання, сюжет, композиція, морально-етична проблематика.

*В статье освещается нравственно-этическая концепция человека в ранних произведениях украинского классика Ивана Нечуя-Левицкого. Особое внимание уделяется рассказу «Рыбалка Круть» с жизни простых людей, его проблематике, системе персонажей, сюжетно-композиционной организации, модели художественного*



T. Tales of the XX<sup>th</sup> century / T. Chernyshova// Questions of literature. — 1990. — № 5. — P. 76-88; Chernyshevsky 1947: Chernyshevsky N.G. Full works: in 15 v. / N. Chernyshevsky— Moscow: Goslitizdat., 1947. — Vol.3. — 884 p.

*Василий Кучер. Внутренний мир образов в романах антиутопиях первой половины XX века.*

*В статье анализируется внутренний мир образов романов-антиутопий I половины XX века, на основе сюжета этих романов рассматривается место человека в новой общественной модели, также подается классификация персонажей антиутопий.*

**Ключевые слова:** герой, антиутопия, образ, сознание, толпа, психологизм, страдания.

Рецензенти: Гуляк А.Б. д-р філол.наук, проф. (Київ)

Каленченко О.О., доц. (Львів)

**Ярослава Вільна, д.ф.н. (Київ)**

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР)

### **Морально – естетична концепція людини в ранній творчості Івана Нечуя-Левицького (на матеріалі оповідання «Рибалка Панас Круть»)**

*У статті висвітлюється морально-естетична концепція людини у ранній творчості українського класика Івана Нечуя-Левицького. Особлива увага приділяється оповіданню «Рибалка Круть» з життя простих людей, його проблематиці, системі персонажів, сюжетно-композиційній організації, моделі художнього світу. Твір написано в річці реалістичної поетики, а тому характери постають детермінованими, тобто соціально-зумовленими. Проте письменник індивідуалізував своїх персонажів, окреслюючи неповторні ментальні риси персонажів.*

**Ключові слова:** реалізм, детермінований характер, концепція людини, жанр, оповідання, сюжет, композиція, морально-етична проблематика.

*В статье освещается нравственно-этическая концепция человека в ранних произведениях украинского классика Ивана Нечуя-Левицкого. Особое внимание уделяется рассказу «Рыбалка Круть» с жизни простых людей, его проблематике, системе персонажей, сюжетно-композиционной организации, модели художественного*

*мира. Сочинение написано в русле реалистической поэтики, а поэтому характеры предстают детерминированны, то есть социально-обусловленны. Однако писатель индивидуализировал свих героев, очерчивая неповторимые ментальные черты персонажей.*

**Ключевые слова:** реализм, детерминированный характер, концепция человека, жанр, рассказ, сюжет, композиция, морально-этическая проблематика.

У численних коментарях саме раннього прозового доробку класика української прози, що передували виданням його творів у не такі вже й давні часи, насамперед акцентувалося новаторство образної системи із обов'язковим наголошенням на першопричинах безправ'я героїв у відображених соціальних умовах.

Так, наприклад, у передмові до видання його творів у трьох томах 1988 року зауважується, що «спостережливість і обдарованість молодого письменника виявилися і в оповіданні «Рибалка Панас Круть», де виведено образ трудової людини, яка стає «невдахою» через соціальні обставини і знаходить розраду своїй поетичній душі лише наодинці з природою...» [Крутікова 1988: 8].

Звернемо увагу на те, як поціновується оповідання «Рибалка Панас Круть» і в Історії української літератури 70 – 90-х років ХІХ століття, що вийшла друком у 1999 році: «З творів Нечуя-Левицького постає Україна другої половини ХІХ століття з її соціально-побутовими та міжнаціональними стосунками, жахливим існуванням селян до і після кріпацтва. Уяву читача милують біленькі хатки, що потонули у зелені вишневих садків, і срібляста річка Рось, що ген-ген повилася долиною. І все це зображено так мальовничо, що мимоволі хочеться відпочити на березі річки і заслухатись соловейка, який розщебетався у зеленому гаю. Та раптом чується тяжкий стогін жінки-кріпачки, старого кріпака, линуть прокльони на пана: «Весело та хороше так на світі божему, та погано жити там людям», – каже рибалка Панас Круть з одноіменної повісті Левицького, опублікованої в журналі «Правда» [Гнідан, Ткачук 1999: 196 – 197].

На перший погляд, усе вище зауважене абсолютно справедливе і насправді приявне у художньому світі твору, але констатація лише таких аспектів трохи звужує ідею,

проблематику оповідання та сутність головного образу. Не менш важливими є інші сутнісні позиції в поцінуванні тієї якісно нової палітри художніх засобів та способів, що були від початку творчості автором віднайдені та запропоновані читачам.

Врешті, вважаємо, що оцінка перших творів класика української прози XIX століття потребує певних доуточнень. Як тут не згадати, що П.Куліш, М.Костомаров, історики літератури, такі як О.Піпін, М.Петров, О.Огоновський, першими високо поцінували прозовий дебют письменника, а надвимогливий М.Драгоманов вважав його способи змалювання народного життя такими, до яких уже можна ставити серйозні художні вимоги. Власне, ця позиція критика і публіциста мала б заслуговувати на окремий коментар, але найадекватніше розуміння його спостережень, переконані, витвориться, якщо уважно студіювати критичну інтерпретацію М.Драгомановим тодішньої української літератури за першоджерелами, до прикладу, хоча б працю «Українське письменство 1866 – 1873». І тут, як кажуть, ще одне «посередництво», в додаток до вже існуючих, було б зайвим.

Отож оповідання «Рибалка Панас Круть» уперше було надруковано в журналі «Правда» у 1868 році (№ 23 – 26) під назвою «Гориславська ніч, або Рибалка Панас Круть», виходило окремими виданнями у 1869, 1874, 1887, 1903, 1913 роках та у найважливіших зібраннях творів письменника ще за його життя. В 1874 році було перекладено і видано російською мовою, а в 1885 році – польською.

Загальним місцем у вітчизняній критиці навіть кінця XX століття також лишається те, що І.Нечуй-Левицький збагатив реалізм Т.Шевченка і Марка Вовчка, оскільки «...підхопив від своїх попередників тезу про первинність середовища щодо формування характеру людини, але в своїх творах він підкреслював і зворотний зв'язок: людина може перетворювати середовище, впливати на нього» [Гнідан, Ткачук 1999: 194].

Безсумнівним, однак, видається нам те, що успіх цього твору базувався насамперед на ряді абсолютних художніх досягнень автора і серед них, як писав Ростислав Міщук, на створенні повнокровних епічних характерів, соціально детермінованих, індивідуально своєрідних.

Очевидно, що саме остання заувага щодо індивідуальної своєрідності характеру відображає найвартіснішу принаду цього твору, оскільки І. Нечуй-Левицький також продовжив і розвинув у творчості ті тенденції, які свідомо закладалися у творах основоположника нової української прози Г.Квітки-Основ'яненка, який, одночасно, і орієнтувався на смаки своїх читачів, добре відчуваючи українську ментальність, і цілеспрямовано переформатовував ці смаки, роблячи при цьому найпершу ставку не лише на реалізацію певних морально-етичних категорій і дидактизм твору, а й на безпрограшність чуттєвого, а з тим і психологічного начала будь-якої історії прозового формату, інтуїтивно усвідомлюючи при цьому перспективи і масштаб того, що через багато десятиліть означатиметься як «психологічний» сюжет.

Література від доби свого зародження і через усі напрями, стилі, методи, що відповідали певним культурно-історичним епохам, через більшість жанрових форм, так чи інакше, але концептуально була зосереджена на відображенні та аналізі саме внутрішнього життя героя. Зрозуміло, що художньо-виражальні засоби були відмінними, хоч і не завжди саме вони були визначальними.

У прозовій парадигмі українського письменства віддаємо належне саме жанру оповідання 60–70 років XIX століття, оскільки вже в ці десятиліття тут домінує художньо-психологічний складник принципово нової якості. Поряд із цим, вважаємо перебільшенням утвердження сучасними літературознавцями того, що проблеми психології і екзистенції актуалізував у національній літературі лише модернізм, і ніби лише у жанрі новели психологізм перетворився із «...допоміжного елементу на стрижневу функціональну ознаку твору» [Колінко 2013: 26].

На підтвердження нашої позиції розглянемо оповідання І.Нечуя-Левицького «Рибалка Панас Круть». У цьому творі автор не тяжіє до широких узагальнень, хоча блискуче демонструє свій талант до такого роду художнього мислення у своєрідному вступі до твору, коли після опису розкішної природи Богуславщини із горбами, дубовими та липовими лісами, тихою Россю, хатинами «з гарними зеленими садочками, з білими стінами, з веселими

віконцями» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 80] змальовує те, як живуть місцеві євреї, «яким байдуже... про зелені садки, про пахучі гарні квітки. Тим крамарям хоч і в болоті полоскатися, аби звідтіль достягати гроші» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 81] Може здатися, що ці люди не живуть, а лише існують, бо: «Рядочки крамниць схожі на рядочки яток або тих будочок, що ставлять на жидівських кладовищах над гробками. Глянеш на ті крамниці, на тих крамарів, і здається тобі, що то поодчинялись жидівські гробки, з котрих виглядають на світ живі мерці» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 81]. Але подібне враження, як вважає автор, поверхове і тому неточне, бо хоч євреї ці «невгамовні, живучі діти Ізраїля. І в воді не тонуть, і в огні не горять» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 82], але прагнуть жити, а не животіти, оскільки «І там, під гряззю та при бідності, при горі, б'ється в грудях людське серце, і там ховається любов» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 84]. Ця фраза не випадково з'явилася у кінці вступної частини твору.

До того ж такий підсумок до єврейського мотиву в оповіданні не є випадковим, навпаки – він мотто всієї цієї історії. Саме у цій думці зосереджено сутність всього, про що йдеться далі, оскільки любов, яка ніколи не перестас, – вічна тема для мистецтва, оскільки в ній, і лише в ній, істинний сенс буття. Богом подарована ця істина, а тому для І.Нечуя-Левицького, який не лише виріс в родині священика і вчився у богословській академії, а й був людиною істинно віруючою, здатність і потреба любити, апріорно має не роз'єднувати, а об'єднувати людей різної віри, культури, традиції. Ймовірно, тому І.Нечуй-Левицький і єднає героїв тим, що живуть вони, такі різні, але подібні у головному, над берегами вічної для них ріки – Росі.

З тим і буття головного героя твору набуває символічного звучання. Йдучи за українським фольклором, блискучим знавцем якого письменник був, він не випадково поєднує долю Панаса Крутя саме із річкою, з водою – символом життя. У праці «Сьогочасне літературне прямування» І.Нечуй-Левицький писав, що в народному світогляді «Зелений гай, літня дощова хмара, невеличка річка з бродом, ставок служать символами світлого становища людської душі, радості, кохання», і тут таки: «Нещаслива, трудна життя, нещасливе кохання часто описується

в піснях в образі перепливання бистої річки або потоптання в Дунаї, тоді як човник та весельце стриваються там, де говориться про щасливе женихання та про кохання» [Нечуй-Левицький 1878, 1: 28 – 30].

Зазначимо: багаторівневість народних порівнянь, багатозначність семантики фольклору письменником усвідомлювалися не лише на основі власних відчуттів, а й на основі власних кваліфікованих фольклорних студій. І це закономірно позначалося на творчому процесі, бо відображало не лише вагу і багатство образного мислення народу, а й сприяло інтенсифікації основних сенсів і смислів. І. Нечуй-Левицький свідомо зосередився у творчій праці на окресленні такої естетичної парадигми, яка була б адекватна параметрам читацького сприйняття.

У вище вже цитованому дослідженні прозаїк також зауважував: «Українські писалники повинні обсіпати свої твори цими перлами народної поезії, як золотою ряскою. Вони дадуть їх творах гарячий поетичний народний колорит, і колорит живий, в рівні з котрими твори, писані книжним робленим язиком, будуть похожі на мумії з їх гнилими тисячолітніми покривалами, що пахнуть трухлятиною» [Нечуй-Левицький 1878: 31].

Хто тільки не закидав І. Нечую – Левицькому цю заикленість на використанні так званої «золотої ряски» (зокрема, С.Єфремов – Я.В.), дивним чином не помічаючи глибинності та істинності мотивації письменника, адже на меті у нього було не менш важливе завдання: окрім відтворення «глибоко національного» ще й віддзеркалення «психологічного характеру народу». [Нечуй-Левицький 1878: 21]. І знову ж таки, у більшості критичних рецепцій творчості письменника, особливо останніх десятиліть, відається перевага першої частини тези саме про національне, ігноруючи те, що психологічне активується у кращих творах класика насамперед крізь призму індивідуального, а не національного.

Для ілюстрації неповноти такої критичної рецепції можна ще раз звернутися до вже цитованого розділу із підручника «Історії української літератури» 1999 року. В розділі, присвяченому творчості Івана Нечуя-Левицького, наголошується, що прозаїк продовжує формування увалення про національний

характер українця в літературі, започаткований попередниками, і продовжений у творчості багатьох його сучасників, зокрема Панаса Мирного та Івана Карпенка-Карого. Але ведучи мову тільки про способи формування прозаїком параметрів національного характеру в літературі, ми просто приречені на непізнання істинної сутності та нерозуміння істинних причин популярності більшості його творів.

Розповідаючи історію про простого міщанина з містечка Богуслав, який протягом останніх двадцяти трьох років ловить рибу в Росі, письменник передає йому право описати власне життя ще до того, як він став рибалкою, життя, яке, на перший погляд, не є чимось особливим, бо наповнене надіями і розчаруваннями, різнорідними випробуваннями, гіркими програшами і примарними успіхами, тобто усім тим, з чим стикається більшість людей: «Чого тільки я не вчився, за що не брався на своєму віку! Я й кравцював, і кушнірував, був шевцем, стрільцем, а далі кинувся до цимбал, став музикою. А тепер, як бачиш я рибалка. Брався за все, та не було мені щастя-долі ні в чому... Як тепер не маю нічого, так і тоді не було нічого...» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 87].

Наратор-усезнавець пропонує читачам відчутти всю звичайність цієї долі та поряд з цим усвідомити непересічність цього характеру, ідеалізм цього чистого серцем чоловіка, який ніби й гнеться під тиском обставин, але не ламається, бо не спроможний зрадити себе, ставши схожим на тих, кого можна було б, хоч із натяжкою, назвати: «хазяї життя». Панас не здатен стати лукавим, злостивим, підлим, забруднивши свою душу через обрання сумнівних методів боротьби за місце під сонцем. Хоча добре розуміє цей старий як світ механізм «боротьби», про що свідчать його розповідь про торг на ярмарку, де й він сподівався заробити копійчину: «Розклав я свої причандали в рядку, повтикав кілки, повішав кожухи, шапки. Коли оглянувсь, коло мене з одного боку жид, а з другого боку жид з кожухами та смушевими шапками. Надала мені лиха година стать саме між ними! Висять мої кожухи, минають люди мій крам; а в гаспидових жидів, оце дивлюсь, спорожняється рядок за рядком. І бий його сила божа з тими жидами! Сухі, довгі та тонкі, як хорти, швидкі, в'юнкі, звиваються коло покупців, як ті в'юни.

Оце стою та дивлюсь, а жид витягує з гурту за пояс мужика. Підглядає, як той крюк, і зараз вгадає, кому чого треба.» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 90].

Панас Круть так діяти просто не здатен, бо є чоловіком, як писав М. Драгоманов, у вищому розуміння цього слова [Драгоманов 1970: 279]: «А я стою і стою. Прийде хто, скажу свою, справдешню ціну як слід, щоб Бога не гнівить і людей не кривдить; не правлю по жидівські, як за батька. Завгодно – бери, а не завгодно, як хоч! Ніхто не силує Минають мене люди. А обдурюють якомсь ніяково, та ще й гріх; якомсь і язик не повертається; до того, бач, треба призвичаїтися, одразу не потрапиш... Бач, чоловіка піддурювати не випадає – якомсь ніяково» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 91].

Особливість його інтравертної поетичної натури виявляється також у любові до музики, пісень, танців: «І на цимбалах ніхто не вчив мене грати. А вже, було, як почую, пісню або козачка до танців, зараз, було, перейму, і сам оце як почну міркувати та метикувати, то й складу до ладу та й заграю, аж у самого жижки дрижать до танців» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 88].

При всій легкості й оптимізмі натури, він лише зрідка дозволяв собі подумати про те, що «безщасним вдався. Мабуть, така моя доля» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 88].

Але й щаслива пора була в його житті тоді, коли поряд знаходилася по-справжньому кохана дружина Одарка, яка розуміла його, віддано любила, зігрівала його душу ніжністю й теплом, співала пісень. А тому й не мали для Панаса такого вже великого значення часті прикрі невдачі у справах і постійні напівзлидні: «Заробляти – я заробляв потроху, бо падкував коло роботи, та не міг, як то кажуть, на ноги сп'ятетись. Ніяк, було не зберу тих грошенят, щоб разом закупить краму, разом засісти до роботи, разом продати, разом і гроші забрати. Перепадає, було, там, цідитися сяка-така копійчина за копійчиною, капає, було, потроху. А більш того, було, що оце візьме та й порветься зовсім. А тут, було, прийде строк платити панові чинш за оту дерезу... Давай, хоч з коліна вилупи!...» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 88].

Чи є в цій історії конфлікт особистості із соціумом? Звичайно, що є. А чи замислювався автор над тим, як необхідно подавати цей конфлікт – в романтичному чи реалістичному



ключі? Очевидно, що ні, бо художнє мислення письменника концентрувалося навколо таких принципів характерології, що загалом відповідали принципам психологічного письма.

За такої духовно-душевної конфігурації головного героя, якою її змальовує письменник, розуміємо, що все матеріальне не мало для його героя першорядного значення. Для Івана Нечуя-Левицького, який ставить такий тип героя у центрі твору, визначальним є обрання більш вагомих значеннєвих стратегій. Адже особистість такого роду сама є цілим світом і все найважливіше відбувається в ній самій. Сила цього простого рибалки у тому, що його душа консолідується із свідомістю, через збереження чистого сумління і добра у серці. І тільки загал людський, в простоті душевній, може сприймати його як невдахи чи, в кращому разі, – зайву людину.

Тому насправді другорядне значення мають для Панаса зовнішні обставини, якісь підступні дії хитрих чи убогих людей, а найважливішим для нього є історія його кохання: «Моя небіжка жінка була дуже гарна на вроду. Чи бачиш, яка тепер тиха та ясна ніч, отака була моя Одарка. Тиха, як те ягня. Ніколи не чув я од неї недоброго слова, ніколи вона навіть не сердилась... А оте синє небо не таке гарне, як були в неї тихі сині очі. Чи чув ти, як гарно між вербами співав соловейко? Отакий голос був в неї, чудовий, тонкий та рівний, як шовкова нитка. Було, сиджу я коло роботи, нуджуся, гнуся, та зведу очима й гляну на її лице, мале, дрібне та добре, як у малої дитини; не раз, часом, було, трапиться яка пригода або як, було, зажурюся та засумую, то подивлюсь на неї – і стане мені легше, якось наче одпочину. А як прислухаюся до її пісні, то й чорні думки, було, одпливуть десь далеко. Забуду, було, на годину про свою бідність, стане мені веселіше; навіть якось до діла беруся охитніше» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 93].

Коли Одарка померла, Панас вважав, що Бог відібрав у нього останнє щастя, відчував, що «ввесь отерпну од смутку, здерев'янію» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 96].

Саме наголос наратора на тому, що домінували в житті його рибалки такі щирі емоції, така краса взаємного почуття увиразнює масштаб і висоту душевних пріоритетів героя, а поруч із цим, і масштаб його особистості, надаючи цьому образу універсального значення.

Для Панаса Крутя спогади про його «давнє щастя», тобто про його дитинство і подружнє життя, є найкращими моментами теперішнього, а щоб «добрії люди» не заважали і не відволікали від спогадів про найсвітліше в тих минулих роках, він і стає рибалкою, щоб якимось розраджувати себе, пливучи «...по воді отакої ясної, тихої ночі...» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 92], а вдень забуватися, дякуючи випитій півкварті горілки.

Нам видається дещо обмеженою і теза про І. Нечуя-Левицького як реаліста-соціолога, яка також зустрічається у деяких коментарях, оскільки художня якість та діапазон способів психологічного зображення, особливо у ранніх творах, насамперед вартує уваги, бо тут вже споглядаємо абсолютизацію прав головного героя, коли все відображене, та й усі відображені, подаються саме через його суб'єктивну модальність, його ставлення до героїв.

Попри активну подієвість спогадів рибалки, основна увага приділяється не його зовнішній реакції на життєві виклики, а масштаб його внутрішніх переживань, що, наголосимо, і справляє найбільше враження на молодого рибалку Панька. Цей ще молодий чоловік сприймав Панаса Крутя, як і усі в містечку, просто п'яницею. Але розповідач спеціально підкреслив черговий період у оповіді рибалки такими словами: «Дід Панас замовк, і Панько задумався» [Нечуй-Левицький 1988, 1: 91]. Замислився Панько, бо зрозумів, що доля подарувала йому нагоду усвідомити для себе щось набагато важливіше, ніж секрети вдалої риболовлі.

Прозаїк композиційно вибудував цей твір таким чином, щоб підважити значення цієї історії ще й структурно. Таким чином, це не лише оповідання в оповіданні, а й твір із додатковою інтродукцією та вступом, чотирма розділами та авторською післямовою.

У цій структурі письменник вдало поєднав кілька наративних різновидів, які по-різному реалізують та інтерпретують сюжет. Синтез цих різновидів також сприяє створенню відвертої і переконливої інтонації твору.

І. Нечуй-Левицький, як і більшість тих письменників, хто писав не лише художні твори, а й теоретично означав власні принципи письма, на практиці поглиблював свої ж настанови.

Вже в ранніх творах він означив таку національну модель художнього письма, що сягала рівнів, відповідних пріоритетним стратегіям європейської прози, а також сприяла формуванню школи психологічного реалізму в українській літературі.

**Література:** *Гнідан, Ткачук*: 1999: Гнідан О., Ткачук М. Іван Нечуй-Левицький // Історія української літератури 70-90-х років XIX ст., К. – 1999; *Драгоманов 1970*: Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці., К. – 1970; *Єфремов 2004*: Єфремов С. Іван Нечуй-Левицький // Сергій Єфремов. Вибране. К., 2002; Крутікова 1988: Крутікова Н. У світі художньої правди і краси // І.С.Нечуй-Левицький. Твори в трьох томах, К., 1988; *Колінько 2013*: Колінько О. Українська і російська модерністська новела рубежу XIX –XX ст. (Типологічний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук., К., 2013; *Нечуй-Левицький 1878*: Нечуй – Левицький І. Сьогочасне літературне прямування // Правда, Т.П, Львів, 1878; *Нечуй-Левицький 1988*: Нечуй-Левицький І. С. Твори: В 3 т. – Т.1, К. – 1988

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)  
Журба С.В. (Кривий Ріг)

**Валентина Гнатенко**, наук. співробітник (Київ)

ББК 83.3(4 Укр) 5-8  
УДК 82.477

### **Шевченкіана Олександра Астаф'єва**

*У статті розглянуто рецепцію творів Тараса Шевченка у доробку Олександра Астаф'єва, проаналізовано переклади, велику увагу приділено проблемам шевченкознавства, відгукам на нові видання про поета, статтям про його творчість.*

**Ключові слова:** *рецепція, діалог, переклад, інтерпретація, шевченкознавство.*

*В статтє рассмотрено рецепцию приведенный Тараса Шевченко в творчестве Александра Астафьева, проанализированы переводы, большое внимание уделено проблемам шевченковедения, отзывам на нове книги о поэте, статтям о его творчестве.*

Вже в ранніх творах він означив таку національну модель художнього письма, що сягала рівнів, відповідних пріоритетним стратегіям європейської прози, а також сприяла формуванню школи психологічного реалізму в українській літературі.

**Література:** *Гнідан, Ткачук*: 1999: Гнідан О., Ткачук М. Іван Нечуй-Левицький // Історія української літератури 70-90-х років XIX ст., К. – 1999; *Драгоманов 1970*: Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці., К. – 1970; *Єфремов 2004*: Єфремов С. Іван Нечуй-Левицький // Сергій Єфремов. Вибране. К., 2002; Крутікова 1988: Крутікова Н. У світі художньої правди і краси // І.С.Нечуй-Левицький. Твори в трьох томах, К., 1988; *Колінько 2013*: Колінько О. Українська і російська модерністська новела рубежу XIX –XX ст. (Типологічний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук., К., 2013; *Нечуй-Левицький 1878*: Нечуй – Левицький І. Сьогочасне літературне прямування // Правда, Т.П, Львів, 1878; *Нечуй-Левицький 1988*: Нечуй-Левицький І. С. Твори: В 3 т. – Т.1, К. – 1988

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)  
Журба С.В. (Кривий Ріг)

**Валентина Гнатенко**, наук. співробітник (Київ)

ББК 83.3(4 Укр) 5-8  
УДК 82.477

### **Шевченкіана Олександра Астаф'єва**

*У статті розглянуто рецепцію творів Тараса Шевченка у доробку Олександра Астаф'єва, проаналізовано переклади, велику увагу приділено проблемам шевченкознавства, відгукам на нові видання про поета, статтям про його творчість.*

**Ключові слова:** *рецепція, діалог, переклад, інтерпретація, шевченкознавство.*

*В статтє рассмотрено рецепцію призведений Тараса Шевченко в творчестве Александра Астаф'єва, проанализированы переводы, большое внимание уделено проблемам шевченковедения, отзывам на нове книги о поэте, статтям о его творчестве.*

*Ключевые слова:* рецепція, діалог, переклад, інтерпретація, шевченковеденіє.

*The article considers the reception of works of Taras Shevchenko in the creation Oleksandr Astafiev, the analysis of his translation, much attention is paid to the problems of Shevchenko, reviews of new editions of the poet, articles about his works.*

**Key words:** reception, dialogue, translation, interpretation, Shevchenko study.

Олександр Григорович Астаф'єв (10 08. 1952, мис Лазарева, Хабаров. краю, РФ) – український літературознавець, поет, перекладач, педагог, публіцист, культурно-громадський діяч. Доктор філологічних наук (1999), професор (2001), з вересня 2001 – професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Член Спілки письменників України (1992), член Міжнародної асоціації українців (1986), Міжнародного Пен-Клубу (2008). Лауреат літературних премій імені Бориса Грінченка (1995), Михайла Коцюбинського (2001), Всеукраїнської літературної премії імені братів Богдана та Левка Лепких (2009), Міжнародної премії імені Остапа Грицяя у галузі художнього перекладу (2010) [Dybko Filipchak 2010: 27 – 28].

Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І.Федорова, сьогодні – Академія друкарства (1980), аспірантуру (1985) і докторантуру (1998) в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. З 1986 по вересень 2001 – викладач Ніжининського державного педагогічного інституту імені Миколи Гоголя (нині університету), де пройшов шлях від асистента до професора. Водночас у 1992 – 2001 був головою Ніжинської міської організації товариства «Просвіта» ім.Т.Г.Шевченка, редактором газет «Ніжин» (1991-1992), «Просвіта» (1992 – 2002), директором Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою (1999 – 2001), засновником і керівником видавничої програми «Література української діаспори» (1994 – 2001) [Самойленко 2012: 70, 4 – 7]; [Мельничук, 2004: 1, 56].

На усіх цих постах і посадах ім'я Тараса Шевченка визначало стратегію культурно-освітньої діяльності Олександра

Астаф'єва. На сторінках редагованих ним газет постійно велися рубрики «Під знаком Тараса», «Наснажені Шевченковим словом», виходили окремі тематичні шевченківські номери (напр., «Міжнародне Шевченківське свято у Ніжині», газета «Ніжин», 1992, травень, №4; «Міжнародне Шевченківське свято «В сім'ї вольній, новій», газета «Просвіта», 1996, квітень, №18 та ін.) [Кузьменко 2003, 3 – 5]. Вінцем публіцистичної діяльності Олександра Астаф'єва стала книга памфлетів «Ніжинські гримаси» (Чернігів, 1994, у співавторстві з Марією Астаф'євою) та публікації на сторінках республіканської періодики, у яких ішлося про руйнацію ніжинських храмів, зокрема Спасо-Преображенського собору, біля якого ніжинці у травні 1861 року прощалися з Тарасом Шевченком (памфлет «Розвінчана релігія, або про що говорять ніжинські руїни?» – у журналі «Вітчизна», 1991, №1; «Тут прощалися із Шевченком» – у газ. «Літературна Україна», 1992, 5 березня та ін.) [Астаф'єв 2002: 4/2, 35 – 47].

Як директор Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою Олександр Астаф'єв уперше після тривалої офіційної заборони відкрив землякам імена ніжинських (і не лише ніжинських) митців-емігрантів, Романа Бжеського, Василя Дубровського, Петра Одарченка, Ігоря Качуровського, Івана Кошелівця, Ольги Мак, та ін., організував їхній приїзд (або ж членів їхніх родин), до Ніжина. На сторінках «Просвіти» з'явилися статті про них, їхні шевченкознавчі праці (напр., стаття Петра Одарченка «Кобзар» і примітки до нього» у газеті «Просвіта», 1996, квітень, квітень), деякі з них вийшли окремими виданнями у рамках програми «Література української діаспори» (Ігор Качуровський. Основи аналізу мовних форм. Ч.1. Лексика. Ніжин, 1994; Ігор Качуровський. Основи аналізу мовних форм. Ч.2. Фігури і тропи. Мюнхен – Київ, 1995, де багато місця відведено аналізу творів Тараса Шевченка, а в другій книзі вміщено додаток «Стилістичні фігури і тропи в Тараса Шевченка»; Петро Одарченко. Шевченкознавство на Україні в 1961 – 1981 рр. Ніжин, 1995; Яр Славутич. Шевченкова поетика. Ніжин, 1996 та ін.) [Забарний 2012: 3, 209 – 211].

Наукові інтереси – лірика української еміграції. У монографіях «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (К., 1998), «Поетичні системи українського зарубіжжя»

(К., 2000, 2-е вид. 2005), «Образ і знак» (К., 2000) простежив вплив творів Шевченка і шевченківської традиції на поетів Празької школи і Нью-Йоркської групи, а також на тих митців, які не пов'язували себе з жодними школами, напр., Святослав Гординський, Леонід Полтава, Яр Славутич та ін.). Ця проблематика також розкрита у працях про *Євгена Маланюка* («Апокаліпсис Євгена Маланюка», Ніжин, 1997; «Гонта: дві концепції літературного образу» – у журналі «Дивослово», 2000, №9; вона ж у «Матеріалах 34-ї міжнародної шевченківської конференції», Черкаси, 2003, т.2), *Святослава Гординського* («Статус Шевченка в поемі Святослава Гординського «Сім літ»: «відсутність» персонажа як моделююча категорія» – у збірнику «Шевченкознавчі студії», К., 2003 (вип.10), *Богдана Бойчука* («Художні координати поезії Богдана Бойчука» – у журналі «Слово і час», 2002, №2); *Леоніда Полтаву* («Динаміка і зміщення імен у поемі Леоніда Полтави «Енеїда модерна» («Сіверянський літопис», 1998, №5) та ін. У ряді біографічних статей, написаних для «Української літературної енциклопедії», «Енциклопедії Сучасної України» та інших довідкових видань простежив шевченківські контексти (присвяти Шевченку, переклади його поезій) у творчості польських (Юзеф Богдан Залеський, Еліза Ожешко, Генріх Сенкевич, Леонард Совінський), білоруських (Максим Богданович, Янка Купала, Микола Лупсяков, Ригор Няхай), казахських (Джамбул Джабаєв, Ільяс Джансугуров, Макан Джумагулов, Кажигали Джумалієв, Гафу Каїрбеков, Туманбай Молдагалієв) письменників.

Окрема проблема у доробку Олександра Астаф'єва – українське еміграційне шевченкознавство. У розвідці «На емігрантських перехрестях: рефлексія наукова і поетична», що увійшла до книги «Образ і знак», учений оглядає шевченкознавчі праці Дмитра Донцова, Дмитра Чижевського, Володимира Державина, Віктора Петрова, Ігоря Качуровського, Григорія Грабовича, Євгена Маланюка, Дмитра Нитченка, Петра Одарченка. Велику кількість статей присвячено шевченкознавчим працям Петра Одарченка («Петро Одарченко. Штрихи до літературного портрета», Ніжин, 1995; статті «Петро Одарченко» – у журналі «Визвольний шлях», 1997, кн.2 – 3; «Петро Одарченко» у кн. «Петро Одарченко. Творчість вченого і

дослідника (упор. Іван Андрусак); «Українське шевченкознавство в оцінці Петра Одарченка» у ж. «Слово і час», 2003, №8; «Шевченкознавчі пошуки Петра Одарченка» у «Збірнику наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка», серія «Філологічні науки», Полтава, 2006, вип.1/2; «Шевченкознавчий доробок Петра Одарченка» – у зб. «Скарби культури – безсмертя нації», серія «Студії з україністики (упор. Р.Радишевський), К., 2007, вип.7) та ін. Низку статей про визначних шевченкознавців (Роман Бжеський, Юрій Бойко-Блохин, Володимир Державин, Олег Ільницький, Роман Кухар) учений опублікував у багатотомній «Енциклопедії Сучасної України». У цьому контексті варто також згадати статтю про шевченкознавчі розвідки Богдана Лепкого («Арешт «Кобзаря» у Тернополі – у газеті «Вільне життя плюс», 2013, 31 травня). З еміграційною проблематикою пов'язана стаття «Рецепція творчості Тараса Шевченка на сторінках журналу «Biuletyn polsko-ukraiński», вміщена у збірнику «Київські полоністичні студії», К., 2011, т.XVIII, передрукована у журналі «Слово і час» (2001, №1), а також стаття «Бюлетень польсько-український» – у «Шевченківській енциклопедії» (К., 2012. т.1).

Творчість Тараса Шевченка, на думку Олександра Астаф'єва, є сублимацією і теоретичним оформленням ідеалів, систем цінностей, уявлень, які склалися в українській літературній традиції і культурі українсько-польського пограниччя. Про неперервність традиції і структуровану самосвідомість української культури і її вплив на творчість Тараса Шевченка свідчать статті вченого, у яких він аналізує сквородинівські контексти «Кобзаря»: «Традиції філософської лірики Г.Сковороди в творчості Т.Шевченка» – у зб. «Проблеми изучения творческого наследия украинского поэта-философа XVII века Г.С.Сковороды», Харків, 1987; «Витоки інтелектуалізму поеми Т.Шевченка «Сон» – у кн. «Науково-практична конференція, присвячена 175-річчю з дня народження Т.Г.Шевченка. Травень, 1989. Збірник матеріалів», Чернігів, 1989; «Жанр твору-концепції у Григорія Сковороди і Тараса Шевченка» – у кн. «Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану члена-



кореспондента НАН України Миколи Ільницького», Львів, 2004, вип.12; «Інтелектуальний простір у поемі Тараса Шевченка «Сон» (Шевченківські студії. К., 2008, вип.10). Дослідник ставить собі за мету простежити взаємини Тараса Шевченка з інтелектуальним середовищем Київського університету («Нове про Шевченка», у газеті «Деснянська правда», 1989, 14 липня), його приятельські стосунки з Пантелеймоном Кулішем і типологічні паралелі їх творчості (стаття «Поезія Пантелеймона Куліша» у кн. «Вивчення творчості Пантелеймона Куліша у школі: навчальний посібник», Чернігів, 1993).

Проте, на переконання Олександра Астаф'єва, мінливість взаємодії традиційного і сучасного начал у поезії Тараса Шевченка насамперед пов'язана з культурою українсько-польського пограниччя, яке втрачає риси географічної конкретності і за аналогією проектується на соціокультурні й художні моделі, перетворюючись у явище свідомості на перехресті групової та індивідуальної ідентичності. У цьому контексті найбільше приваблює дослідника проблема зв'язку і взаємодії творів Тараса Шевченка із літературою польського романтизму. Найперше, що цікавить ученого – феноменологічний діалог творів Тараса Шевченка й Адама Міцкевича, йому присвячені статті: «Образ Петербурга в Шевченка й Міцкевича» у ж. «Верховина» (Канзас, США), 2004, ч.29; «Візія Петербурга в Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» – у зб. «Філологічні семінари», К., 2006, вип. 9; «Міфологема Петербурга у Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» у зб. «Літературна компаративістика», К., 2008, вип. 3; «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур» («Слово і час», 2006, №:6; «L'œuvre de Taras Chevtchenko et Adam Mitskevitch comme un phénomène de dialogue des cultures» – кн.: Oleksandre Astafiev. Les conferences de Paris (Paris, 2006); «Tworczość Tarasa Szewczenki i Adama Mickiewicza – dialog kultur» – у зб. «Współczesne paradygmaty w literaturoznawstwie, językoznawstwie, translatoryce, pedagogice i kulturoznawstwie w kontekście interdyscyplinarnym» (Częstochowa, 2011); «Феноменологический диалог произведений Тараса Шевченко и Адама Мицкевича» – у кн. «XV Международный съезд славистов. Материалы и исследования» (Минск, 2013). Окремі аналогії проводить дослідник між

творчістю Тараса Шевченка і Юліуша Словацького, простежуючи зв'язок їхніх творів з демонологією (стаття «Motywy demoniczny w poezii Adama Mickiewicza i szkoły ukraińskiej» – у кн. «Pierwiastki ukraiński w twórczości polskich pisarzy romantycznych» (Warszawa, 2008). У центрі уваги дослідника і персоналістські тенденції у творах Тараса Шевченка і польських романтиків, зокрема цінність людської особистості як найвищий аксіологічний ступінь [Urbaniec 2012, 187 – 189].

Це помітно у спробах Тараса Шевченка і польських романтиків схарактеризувати образ Івана Гонти і пов'язати його з психологічними, моральними і філософськими концепціями XIX століття (статті «Перший польський твір про Івана Гонту (Ян Непомуцен Камінський)» – у зб. «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка», Тернопіль, 2012, т.35; «Zamek kaniowski» – готична поема Северина Гошинського» – у зб. «Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузівським збірник наукових статей. Серія «Лінгвістика і літературознавство», Бердянськ, 2012, вип. XXVI, ч.2; «Образ Івана Гонти у повісті «Wernyhora» Міхала Чайковського» – у ж. «Біблія і культура», 2012, вип.16; «Гонта» – невідома драма Генріха Красінського» – у зб. «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті Леоніда Булаховського», Київ, 2012, вип.19 [Астаф'єв 2013].

Серед інших шевченкознавчих проблем Олександра Астаф'єва цікавлять також проблеми перекладу творів Тараса Шевченка на польську, співвідношення окремих версій твору з оригіналом, процеси міжмовної і міжкультурної комунікації і трансформації. Цим проблемам присвячено його статті: «Поезія Тараса Шевченка в польських перекладах XX століття» – у зб. «Шевченкознавчі студії», К., 2011. Вип.14; «Художньо-перекладацька майстерність Чеслава Ястшембця-Козловського» – у зб. «Обрії наукового пошуку. Збірник на пошану професора Івана Мегели», Київ – Дрогобич, 2011; «Твори Тараса Шевченка у перекладах Чеслава Ястшембця-Козловського» – у зб. «Шевченкознавчі студії», К., 2012, вип.15; «Шевченко в перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського» – у кн. «Волинь – Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних

проблем», Житомир, 2012, №23; «Поезія Тараса Шевченка в польських перекладах ХХ століття» – у ж. «Слово і час. – 2013, №2.

Олександрю Астаф'єву належить багато інформативних статей про події, пов'язані з іменем Тарас Шевченка, напр., «Остання мандрівка Шевченка» – у ж. «Верховина» (Сіфорд, США), 2009, ч.46; «Хроніка перебування Тараса Шевченка у Ніжині», газ. «Ніжин», 1991, №4; шевченківські свята: «Шевченківський тиждень у Ніжині», г. «Alma Mater», 1996, №4; «Шевченківські дні в Парижі» («Слово і час, 2006, №5; «Літературна Україна», 2006, 6 квітня, ряд ювілейних статей про шевченкознавців, спогадів і некрологів про них та ін. Багато енергії він видав підготовці до друку, редагуванню і виданню шевченкознавчих творів, за його редакцією вийшли такі книги: Георгій Неділько. Шевченко і Чернігівщина. Нарис. Чернівці, 1992; Ігор Качуровський. Основи аналізу мовних форм. Ч. 2. Фігури і тропи з додатком «Стилістичні фігури у творах Тараса Шевченка». Мюнхен – Київ – Ніжин, 1995; Петро Одарченко. Шевченкознавство на Україні в 1961 – 1981 рр. Ніжин, 1995; Яр Славутич. Шевченкова поетика. Ніжин, 1996 [Астаф'єв 2005: 2, 77 – 81].

Як відомий учений Олександр Астаф'єв читав лекції і вів спецкурси про творчість Тараса Шевченка у багатьох українських (Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя, Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, Київському славістичному університеті) і європейських університетах, зокрема у Варшавському університеті – спецкурс «Естетика і поетика Тараса Шевченка», 2006 – 2008 рр.; лекції «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур» у Сорбоні та Паризькому інституті східних мов і цивілізацій (2006); Полонійній академії в Ченстохові (2008); нормативний курс «Тарас Шевченко і польські романтики» у Вищій лінгвістичній школі в Ченстохові (2012 – 2013) та ін. [Радишевський 2012, 9 – 15]. Він брав участь у двох міжнародних з'їздах, багатьох міжнародних симпозиумах, конференціях, круглих столах в Україні і за кордоном, зокрема у Німеччині, Франції, Угорщині, Польщі, Італії, Росії, Литві, Білорусі.

Олександр Астаф'єв є членом редколегії багатьох видань, зокрема збірників праць Стефана Козака «Шевченкознавчі та порівняльні студії» (К.: Національна академія наук України, 2012), Леоніда Білецького «Шевченкіана: у трьох томах» (К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013). Перу О.Астаф'єва належить ряд рецензій на шевченкознавчі видання, зокрема на книгу М.С.Грицяя, Г.Я.Неділька і В.Я.Неділька «Т.Г.Шевченко і літературне життя Київського університету» (К., «Вища школа», 1989) – опубліковану у газеті «Деснянська правда», 1989, 14 липня [Зимомря 2012: 30, 323 – 331].

Як талановитий філолог Олександр Астаф'єв виховав нове покоління учених та викладачів вищої школи, за його наукового консультування захищено 5 докторських і 10 кандидатських дисертацій, окремі з його вихованців є також шевченкознавцями, напр., Ольга Бігун (підготувала до захисту докторську дисертацію на тему «Амбівалентність візантіства у творах Тараса Шевченка»).

Як поет, він також не раз звертався до образу Тараса Шевченка. Йому присвячені вірші «Т.Шевченко. Лист до В.Репніної» – у зб. «Листвяний дзвін» (Львів, «Каменярь», 1981), передрук у кн. «На березі неба» (К., «Преса України», 2013); «Пам'ятник Шевченку в Чернігові», «Туга Шевченкової тіні» – обидва у кн. «Близнюки мої, очі» (К., «Твім інтер», 2007) [Радишевський 2013, 280 – 298].

Отже, підсумовуючи сказане, слід констатувати, що дослідження творчості Тараса Шевченка є одним із пріоритетним напрямів, наукової, публіцистичної і художньої діяльності Олександра Астаф'єва. Він намагається досягнути невичерпне багатство літературної культури Тараса Шевченка, його переклади чужими мовами, зокрема польською, його читацькі враження від світової літератури, впливи, яких він зазнав. Звісно, впливи, зокрема польські, мали місце, але дослідник підходить до їх вивчення з великою обережністю, добре розуміючи, що надто своєрідною була поетична індивідуальна постать поета, його твори позначені високою оригінальністю, вони не вкладаються в жодні канони, хоч і виявляють зв'язки з українською фольклорною традицією, літературними формами давньої і нової

української літератури, інколи перегукується з польським і російським романтизмом. На думку дослідника, поезія Тараса Шевченка має світове значення, тому важливо життєпис великої людини не перетворити в «житіє», а аналізувати його оригінальні твори, переклади чужими мовами у широкому контексті європейської і світової літератури XIX – XXI століття. Геній Шевченка справді належить усьому світові, усьому людству і нові шевченкознавчі праці широкого синтетичного характеру мають підтверджувати це.

**Література:** *Астаф'єв 2002:* Астаф'єв Олександр Григорович // Викладачі Ніжинської вищої школи. Бібліографічний покажчик. Упор. Л.В.Гранатович. – Ніжин: НДПУ, 2002. – Ч.4. – Кн.2. – С.35-47; *Астаф'єв 2005:* Астаф'єв Олександр Григорович // Викладачі Ніжинської вищої школи. Бібліографічний покажчик. Ч.4 (1970 – 2005). – Ніжин: НДПУ, 2005. – Кн.2. – С. 77 – 81; *Астаф'єв 2013:* Астаф'єв Олександр Григорович // Енциклопедія Київського Національного університету імені Тараса Шевченка: Інститут філології. 05.04.2013. – <http://www.wiki.univ.kiev.ua/index.php>; *Забарний 2012:* Забарний О. З наснагою в серці // Літературний Чернігів. – 2012. – №3. – С.209-211; *Зимомря 2012:* Зимомря М. Струни слова Олександра Астаф'єва // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Літературознавство». – 2012. – Т.30. – С.323-331; *Кузьменко 2003:* Кузьменко В. Піввіку на бистрині часу // Астаф'єв Олександр Григорович. Біобібліографічний покажчик (упор. та автор передмови Володимир Кузьменко). – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2003. – С.3 – 5; *Мельничук 2004:* Мельничук Б. Астаф'єв Олександр Григорович // Тернопільський Енциклопедичний Словник: У 4-х т. – Тернопіль: Збруч, 2004. – Т.1. – С.56; *Радишевський 2012:* Радишевський Р., Зимомря М. Сольність його духовності // Література. Соціум. Епоха. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Астаф'єва (упор. Ростислав Радишевський, Микола Зимомря). – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.9 – 15 (серія «Студії з україністики». Вип.Х); *Радишевський 2013:* Радишевський Р. Найтонші порухи ества.

Післямова // Олександр Астаф'єва. На березі неба. Вірші та поеми. – К.: Преса України, 2013. – С.280 – 298; *Самойленко 2012*; Самойленко г. Видатний вчений України // Література та культура Полісся. – 2012. – Вип.70. – С.4 – 7; *Dybko Filipchak 2010*: Dybko Filipchak I. Oleksandr Astafiev // Antology of PEN. – Potomak: Pen Centr for Writers-in-Exile, American Branch, 2010. – P.27 – 28; *Urbaniec 2012*: Urbaniec M., Dobryański I., Zymomrya I. Dialog kultur: dwa kwiaty z jednego korzenia // Література. Соціум. Епоха. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Астаф'єва / Упор., передм., заг.ред. Ростислава Радишевського і Миколи Зимомрі. – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.187 – 189.

Рецензенти: Ковалів Ю.І, проф. (Київ)

Ткачук О.М., доц.(Тернопіль)

**Оксана Залевська**, доц. (Івано-Франківськ)

УДК: 821. 161.1.

ББК: 83.3 (4 Укр) 6

**Художнє втілення морально-етичної проблематики у малій прозі Ростислава Єндика**

*У статті на матеріалі збірок малої прози Ростислава Єндика зацентовано на соціальній, особистісній, психологічній проблематиці, простежено вплив зовнішніх і внутрішніх чинників на психологію українців певного історичного періоду.*

**Ключові слова:** мораль, духовність, образ, зрада, зло.

*This article builds on the material of short fiction RostislavYendykazaksentovano the social, personal and psychological problems, traced the influence of external and internal factors on the psychology of Ukrainian particular historical period.*

**Keywords:** morality, spirituality, image, betrayal, evil.

Осмилення добивідбувається в проєкції на вічні загальнолюдські проблеми. Центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством. Аналізуючи стан моральноїсвідомості, Ростислав Єндик у збірках новел «В зударіжиттям», «Жага», «Поклик землі» акцентує увагу на необхідності її оздоровлення

Післямова // Олександр Астаф'єва. На березі неба. Вірші та поеми. – К.: Преса України, 2013. – С.280 – 298; *Самойленко 2012*; Самойленко г. Видатний вчений України // Література та культура Полісся. – 2012. – Вип.70. – С.4 – 7; *Dybko Filipchak 2010*: Dybko Filipchak I. Oleksandr Astafiev // Antology of PEN. – Potomak: Pen Centr for Writers-in-Exile, American Branch, 2010. – P.27 – 28; *Urbaniec 2012*: Urbaniec M., Dobryański I., Zymomrya I. Dialog kultur: dwa kwiaty z jednego korzenia // Література. Соціум. Епоха. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Астаф'єва / Упор., передм., заг.ред. Ростислава Радишевського і Миколи Зимомрі. – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.187 – 189.

Рецензенти: Ковалів Ю.І, проф. (Київ)

Ткачук О.М., доц.(Тернопіль)

**Оксана Залевська**, доц. (Івано-Франківськ)

УДК: 821. 161.1.

ББК: 83.3 (4 Укр) 6

**Художнє втілення морально-етичної проблематики у малій прозі Ростислава Єндика**

*У статті на матеріалі збірок малої прози Ростислава Єндика зацентовано на соціальній, особистісній, психологічній проблематиці, простежено вплив зовнішніх і внутрішніх чинників на психологію українців певного історичного періоду.*

**Ключові слова:** мораль, духовність, образ, зрада, зло.

*This article builds on the material of short fiction RostislavYendykazaksentovano the social, personal and psychological problems, traced the influence of external and internal factors on the psychology of Ukrainian particular historical period.*

**Keywords:** morality, spirituality, image, betrayal, evil.

Осмилення добивідбувається в проєкції на вічні загальнолюдські проблеми. Центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством. Аналізуючи стан моральноїсвідомості, Ростислав Єндик у збірках новел «В зударіжиттям», «Жага», «Поклик землі» акцентує увагу на необхідності її оздоровлення

на основі традиційних моральних норм і цінностей українського народу. Набуваючи форми суспільної свідомості, мораль безпосередньо впливає на рівень і спосіб усвідомлення корінних соціальних потреб та вибір засобів і механізмів їх задоволення, тобто на зміст політичної свідомості, а через неї – на становлення національної самосвідомості. Знання історичної конкретики дозволило письменникові показати, як на долі окремої людини позначається характер епохи, як суспільні події, зокрема в періоди історичних катаклізмів, поглиблюють найгірші вияви етноментальності. Адже попри те, що творчість Ростислава Єндика позначена яскравими ознаками національної автентичності (передусім, у висвітленні побутової сфери життя), що він змалював цілу галерею образів з народу, художньо відтворив їх розум, водночас подав яскраві негативні типи суспільства: Косяк («Змагун»), Ласун («Спекуляція»), Цимбала («Посада»), Бісюк («Мала людина») та ін. Прозаїк вважає, що, окрім зовнішніх чинників (історичних подій), на стан речей вплинули і внутрішні, які визначають не тільки психологію українців певного історичного періоду, але і поведінку окремої особистості. Тому в творах прозаїка простежується бажання осмислити навколишній світ, виокремити роль і місце в ньому «маленької людини» як єдності природного і соціального начал, задуматись над логікою подій і вчинків, над одвічними категоріями моралі; довести, що «кожний чоловік, окрім свого свідомого «я», мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге «я», котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу» [Франко 2004: 60].

Переплетення особистого й соціального, психологічного й естетичного спостерігаємо в оповіданні «Мала людина». Письменника цікавить психологічна, морально-етична зумовленість зла. В основі сюжету твору – випадкова зустріч «приятелів» дитинства Нукачовського і Бісюка. Останній, опинившись у «кризовій» ситуації (без роботи, житла), звертається по допомогу. Його тон прохання збуджує в Нукачовського милосердя, а в свідомості – якісь неповні образи, невловимі спогади, що ніяк не пов'язувалися між собою і не



зводились до конкретної людини. Сама постать Бісюка (ім'я, як завжди, продумане автором) мала в собі щось відразливе і відштовхуюче, «щось дрібне і нікчемне скривалося в ньому й одночасно кричало з кожного закутка тіла й душі» [Єндик 1957: 209]. Інтуїція підказувала Нукачовському, що Бісюк «з короткими рубаними пальцями, які при розмові закривлювалися, згинались, наче б хватали якусь добичу», не міг бути його приятелем, однак вирішує допомогти «малій людині». А через якийсь час згадує поведінку Бісюка в дитинстві: ось той вибірує на вулиці недопалки, бо, «здається народився з папіросом в устах»; ось топить котенят, добиваючи їх у воді камінцями; ось, вітаючись „з однією дуже поважною панею, поцілував себе в руку, а не її».

Як бачимо, поруч із добре мотивованим розвитком характеру у внутрішньому світі персонажів Ростислава Єндика з'являються проблеми психологічного духового протистояння, а у виявленні злочинної поведінки вирішальними стають не лише обставини та соціальні впливи, а й психічний уклад, виховний чинник. Адже Бісюк зовсім не змінився і, вже маючи роботу, вибрав собі для розваги ще й інше заняття: «Коли Нукачовський задзвонив, Бісюк відчинив йому двері закривавленими руками. З'ясувалось, що він провадить тепер дешеvu кухню, де можна було дістати обід без харчових карток... Щоб доставити м'яса для своїх гостей, Бісюк разом з помічником Генком ходили по підземних каналах Полтави і там наставляли пастки на щурів. Крім того, вони наставляли такі самі пастки на тхорів, куніць, вивірок і котів...» [Єндик 1957: 219]. Нукачовський раптом пригадав собі останню причину розірвання їх дитячої дружби, коли він застав приятеля при подібному занятті, пригадав ще й походження Бісюка. Він був сином псярника і так «залишився псярником, хоч життя зажартувало і зробило його аптикарем». Відтак автор констатує: «Ще дитиною відвернувсЯвін від Бога-Духа і знайшов у своїй малій душі божка-дідька і разом з ним вступив на дорогу зла і злоби» [Єндик 1957:220].

Ростислав Єндик переконаний, що зла людина нещасна в суспільстві, адже своїми вчинками вона позбавляє себе права відчувати любов інших людей. Катастрофічними наслідками обернулася озлобленість, ненависть до героя новели «Змагун» –

Юрія Косяка. Його пристрась до гри у карти та ще й на позичені гроші не приносить йому щастя. Його вчинки не викликають у нього докорів сумління, адже такі моральні якості, як честь, дружба, чеснота стають для нього удаваними і награними: «його захланна душа (...) за всяку ціну хотіла вимотатися з халепи, щоб таки не віддавати грошей» [Єндик 1957: 136]. Відкрита жадоба «розмалювала обличчя Косяка на мавп'ячу гримасу» [Єндик 1957:126], він став неспокійним, неурівноваженим. Повільно, але безповоротно Юрій втрачав у своєму серці й душі зерно любові, щирості, лише «зло зиркало йому з кутиків очей і назад приховувалося за спущеними віями» [Єндик 1957: 123]. Порушивши домовленість, що була основою довіри Олекси до Косяка, він вручив свою долю «сліпому випадкові і тим то припечатав її своїм життям» [Єндик 1957: 136].

Соціальні колізії оповідання «Відступник» – основа сюжету твору, в якому екзистенційна проблема вибору нерозривна з морально-етичними: совісті, зради, гріха, кари. Тут психологічна мотивація вчинків персонажів зумовлена ментальністю українців, адже для психіки сааме українського селянина визначальною рисою завжди була релігійність, а також така вмотивованість нашою народною філософією призначення людини й життя на білому світі загалом. Трагічна ситуація в родині ІванаЗагуканого відбиває розкол у соціумі, а відтак відбувається руйнація сім'ї. Іван перебуває в часі великого психологічного та емоційного потрясіння: зрада, самовиправдання, усвідомлення страшної істини, розгубленість, жах перед скоєним. У складному внутрішньо конфліктному стані, ув'язнений власним сумлінням, наближається до розуміння того, що навіть у рідному домі не може знайти прихистку, бо «живе у собі», поза «життям у суспільстві» [Єндик 1957: 17]. Доречним тут видається міркування про те, що «Божий задум про світ і про людину не може бути втілений без свободи людини, без свободи духу» [Єндик 1957: 93]. Елементи психоаналізу, використані Єндиком, розкривають душевний стан персонажа, акцентують розвиток його внутрішньої самоідентифікації – від гріха до спокути. Письменник наголошує на відповідальності людини перед суспільством і карі за злочин.

І все-таки навіть за таких умов Україна не втратила власної ідентичності. «Базовий рівень національного самозбереження був в Україні традиційно досить потужним, – читаємо у статті Максима Розумного. – Саме на царині народного життя в усі часи живився дух наших визвольних змагань. Українці можуть вважатися унікальною нацією, що протягом століть позбавлена національної еліти, будучи народом «мужиків і попів» (а з часом і того не стало!), не втратила своєї ідентичності, зберегла окремішне духовне життя» [Розумний 1992: 37].

Наморально-етичних аспектах акцентується Ростиславом Єндиком у збірках «Поклик землі» та «В зударі з життям», де інтерес автора поглиблюється до особистісно-психологічної проблематики творів, переміщення акцентів із соціального буття у сферу інтимних переживань, почуттів, вражень. Концепція людини, як і світу, осмислюється на рівні зображення стосунків між чоловіком і жінкою. В авторському баченні щастя закоханих є нетривалим. Біль розлуки стає розплатою за коротку мить збурення почуттів. Новели «Оце жінка», «Жага», «Любашне божевілля» відзначаються тонким психологічним описом логічно невловимих, невимовних почуттів, які раптово захоплюють людину і зривають її з якорів усталеності, життєвої визначеності. Доктор Грін зустрічає жінку («Оце жінка»), яка здається йому ідеалом, яку підсвідомо прагнув усе життя, яка нагадує йому минулі існування, «серед яких мусів уже раз з нею жити, з ніким іншим, бо саме з нею однаково почувати, думати, прагнути» [Єндик 1940: 109]. Однак уже через кілька днів від першої зустрічі з Кароліною стає розбитий до краю своїм коханням. Автор описує його стан, що «уподібнився до переживань летунів у стратосфері, коли небо береться сивою каламуттю, по якому блукає мідяне сонце», адже «піднести руку справляло муки, ступати ногами – друга неможливість. В інтервалах накіпав гнів на себе самого, надлюдські зусилля трчали тіло, поборювали його безвладність...» [Єндик 1940:115].

Розчаровується в коханій і герой новели «Perpetuum mobile»: «я кохав у тобі іншу. Я кохав тебе, заки ще побачив, бо ти крик моєї душі за щастям. (...) Щоб розвасилькувати тобі хвилину, я віддав би був роки. Від тебе нічого не хотів, але тобі

відавав я себе цілого. Від тебе нічого не хотів, але ти мусіла залишатися така, якою я носив тебе в душі. Тепер видалося, що я кохав у тобі іншу, пишну жінку, жінку – полумінь, що кохає життя, кохає кохання, а цією жінкою для мене сьогодні є Мандрівка» [Єндик 1940: 176].

Час і простір тексту новели – реальний і уявний – подано широко, проте напружено відтворена душевна динаміка закоханого Гордія, обмежена кількість персонажів, несподівана розв’язка відповідають формі новели. У творі маємо три рівні авторської концепції: подієво-побутовий, психологічний і філософський. Наратор вкладає у твір своє емоційне ставлення, до того ж, сам переживає той чи той стан свого героя. Підвищена емоційність, схвильованість оповідача розкривається в зміні ритміко-інтонаційного ладу мови відповідно до емоцій Гордія: від пристрасного кохання, надій на щасливе подружнє життя до гострого переживання зради, переоцінки життєвих цінностей і повернення до дійсності. Така симфонія почуттів вимагає відповідного словесного звучання, адже «нова белетристика, – як зазначає Іван Франко, – любить у сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках»: «Душні ночі мінялися з золотистими днями, чаділи змисливі дворкування там-там і загострювалися мелодіями струн: на струні з риби грала чорнота, на срібній струні – синь, бриніла сталь кольором селедини, всі струни ж разом – арфа і міраж. У такт дзвеніла і душа, неначе арфа, а її торкали замість пальців образи, а з кожним тоном – новий колір, кожний колір – пісня мрій» [Єндик 1940: 170].

Гордій — перспективний науковець, і йому здається, що Квітослава привабила його до себе не тільки зовнішньою красою, а й розумом. Концепцію кохання пояснює Гордієві друг Юрко: розум нічого не значить у коханні; й те, чи дівчина філософка, чи, навпаки, думка її слабка, не зменшує чару, бо «кохання – вібрація душі під поглядом єдиних у світі очей, очей любки» [Єндик 1940: 156]. Насправді Квітослава любила не Гордія, а майбутню славу визнаного науковця. Справді, Квітка, що любила славу! Коли ж Гордія звільнили з посади асистента університету, піднявши на глум його наукове відкриття, дівчина покинула нареченого. Але повні Квітослава розкриває своє істинне обличчя після того,

коли дізнається, що вчені французької академії привітали дослідження молодого науковця. Втративши рештки гідності, дівчина намагається повернути колишні почуття: «Можеш робити зо мною, що хочеш, можеш кидати на землю, і волосувати, і копати. Тобі, єдиному, все вільно робити зо мною». Згадка про минуле щастя виливається у філософський монолог Гордія, який, змінившись, відчув у собі силу правдивого мужа, готового творити свої власні світи, а на удари відповідати ударами: «Щасливість щастя в тому, що воно неповторне. Я сьогодні думаю, що щастя – це чудесна гра, якою треба бавитися з відважною і безжурною веселістю. Наситившись одною, треба шукати другої гри з тією самою веселістю, з усміхом здобувця, не зважаючи на зусилля і небезпеки. Бавить примара, тікай з нею, змучений землею, в романтичний світ, нудить примара, бери землю, як велетенську забавку, але завжди в похміллі, ніколи з розрахунку, як скупар і лихвар, відраховуючи відсотки» [Єндик 1940: 176].

У новелі «Жага» наратор також постійно зміщує увагу читача з того, що відбувається зовні, у внутрішній світ героя, часто договорує, домальовує, про що міг би здогадуватися читач, ненадуживаючи, проте, недовір'ям наратора до читача. Художній виклад об'єктивізований – від третьої особи, з погляду автора, який глибоко зазирає в душу героя — Юліяна Карасівського. Після того, як більшовики вступили до Західної України, родина Карасівських розпалася, а Юліан почав пити, бо «вино давало йому те дивне щастя, яке притаманне тільки винному похміллі, через те він поволі затрачував береги колишнього кривавого світу і крізь тумани сумнівів впливав на океан, на якому колисалися лагідні хвилі і його заколисували до богоявлення мрій» [Єндик 1957: 223]. Юліан намагається заглушити спогади з минулого, що постійно вдираються у свідомість, «неначе музичний диссонанс». Жінки перестають його хвилювати, однак випадкова зустріч із Феліцією кидає чоловіка в шалену круговерть уже забутих відчуттів. Більше того, Юліянові здається, що це та єдина, саме його половинка, яку чекав-жадав усе життя.

Важливу функцію в розширенні художньої семантики виконує контраст, зокрема портретної характеристики коханої.

При першому знайомстві Феліція нагадала Юліянові «Рубенсівську постать», королеву, голову якої обвивали дві тяжкі коси, «що творили на ній не то бурштинову, не то золоту діядему та коронували її на якусь княжну краси» [Єндик 1957: 226]. Жага володіти цією жінкою відступила тільки перед натиском зовнішніх обставин (війна). До героя прийшло розуміння того, що у житті є значно важливіші цінності, бо «ціллю людини є помноження тривалих форм життя» [Єндик 1957: 232]. А це – не тільки взаємовідносини чоловіка і жінки, а передусім громадянська позиція, що виявляється у ставленні людини до своєї землі та роду. Жага до жінки змаліла перед жагою жити повнокровним суспільним життям, і, схаменувшись, Юліян подивився на світ іншими очима, а Феліція „видалася йому повією, найбільш безсоромною, яка коли-небудь ступала по землі, бо вона хотіла зробити безсмертною голу жагу, як самоціль...” [Єндик 1957:233].

У центрі новели „Блазень” – морально-психологічна драма, сконцентрована на проблемі честі та шляхетності й, головне, багатозначності морального вироку, складного поєднання зовнішнього та внутрішнього образу людини. Морально-етичний простір твору організовує семантична парадигма, заявлена вже на початку в філософському роздумі головного героя:

Сьогоднішнє місто – квадрати і недокрівна сірість, сьогоднішня душа – порожнеча і нудьга.

Душа міста стала порожнечею людини, її ж притаманності – недолугість і маразм . (...).

Бракує руху, що кинув би світ в оборот мінливості,

бракує уяви, що підносила б його до над дійсного, надаючи йому нового значіння — своєї вартости,

бракує зусилля, що вимінювало б дійсність на можливість, щоб тоді сила ломила її серед роскоші змагання [Єндик 1940:67].

Такий умовний спосіб художнього узагальнення, моделювання світу, де на перший план виступає філософське, концепційне начало, допомагає створити символічний образ самотньої людини, що у стислій формулі визначає моральну категорію шукача правди — Сергія Кедроватого. Емоційністани героя показано через сприйняття наратора, який описує і

коментує плин свідомості героя: «Він однаково відчуває в розпучливому болі короткий віддих доби і неволю народу. (...) Подвійно самотній, бо дусять його не тільки парні випари паразитного бур'яну на урбаністичному трясовинні серед вереску, але і нікчемність володарів та схудобіння деяких земляків» [Єндик 1940: 68].

У холодному зимовому лісі Сергій зустрічає ту, яка поволі розтоплює його почуття. Часом однією деталлю письменник окреслює психологічну тональність, у якій потім розвиватиметься образ. У новелі акцент робиться на червоній шапочці героїні. Спершу все нагадує казку, однак чари лісової мандрівки розвіюються, оголюючи справжні риси характеру дівчини – самозакоханість, безпринципність, обмеженість. Червона Шапочка продовжує забавлятися у товаристві ворожих старшин, бо не задумується серйозно над міркуваннями Сергія про те, як «через легко душну марнотратність губилася доля великого народу, зумовлена мужністю чоловіків і достойністю жінок» [Єндик 1940: 94]. Ростислав Єндик показує вражаючу анатомію зради героїні задля спокійного, комфортного життя. Разом із старшинами дівчина намагається зламати волю Сергія. Жорстокий жарт «коронування на блазня» переростає в трагедію, бо «свобідна достойність» Кедроватого не може допустити над собою насилля – «для шляхетної та непокірно-вільної людини саме та хвилина вирішна: чи її дотогочасне життя було справді приготуванням до боротьби і перемоги, чи даліше життя буде радістю перемоги, чи соромом і ганьбою, які замінять існування в пасмо нескінченної смерті» [Єндик 1940:101]. Прояснюється двозначність назви твору, акцентується його логічний та асоціативний зв'язок з лейтмотивом боротьби / перемоги. Червона шапочка на голові коханої і шапочка блазня – це підтекстове прочитання слабодухості й зради, служіння більшовицьким перевертням, що прийшли на зміну тим, хто століттями топтав усе шляхетне й величне.

Як ми спостерегли, у процесі самовизначення і самореалізації кожен герой звертається до загальнолюдських цінностей, духовних основ життя. Особистість завжди перебуває в процесі пошуку сенсу або прагне до його реалізації. Сенс життя

постає у вигляді цілісного утворення, основними компонентами якого є свобода, любов, добро, істина, Бог.

Автор показує, як аморальність зводиться у життєву норму, рветься розумно виплекана предками основа життя. Першими стають на підтримку нової влади «найгірші, найдурніші, найбідніші»: «Що не було добре з роду, те не буде і до гробу. Яка б влада не прийшла!» [Єндик 1957: 151]. Письменник порушує проблему національного виродження, яка взаємопов'язана з проблемою родовідної пам'яті, взаємин народу; вбачаючи у більшовицькому тоталітаризмові найбільше зло, причину загибелі нації, виходить за межі теоретичного обґрунтування суспільно-політичної трагедії в країні, переносить її у сферу людських відносин, психології героїв, істотно поглибивши художнє осмислення психологічних аспектів української душі, національного характеру.

**Література:** *Єндик 1940:* Єндик Р. В зударі з життям / Ростислав Єндик. – Краків: Українське видавництво, 1940. – 179 с.; *Єндик 1940:* Єндик Р. Зов землі / Ростислав Єндик. – Краків, 1940. – 160 с.; *Єндик 1957:* Єндик Р. Жага / Ростислав Єндик. – Мюнхен, 1957 – 301 с.; *Розумний 1992:* Розумний М. Обжинки провінційності / Максим Розумний // Слово і Час. – 1992. – № 8. – С. 37–40.; *Сковорода 1995:* Сковорода Г. Пізнай людину в собі / Григорій Сковорода. – Львів : Світ, 1995. – 527 с.; *Франко 2004:* Франко І. Вибрані твори: У 3 т. / І. Франко. – Дрогобич, 2004. – Т. 3. – С. 60 – 64.; *Шлемкевич 1992:* Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К.: Фенікс, 1992. – 168 с.; *Шумило 2003:* Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. М. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 339 с.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)



УДК 821. 161.2  
ББК 83. 3 (4УКР)

**Художній дискурс збірки поезій «Необроблений смарагд»  
Наталії Науменко**

*Зимомря М.І. Художній дискурс збірки поезій «Необроблений смарагд» Наталії Науменко.*

*У статті з позиції синтезу мистецтв проаналізовано збірку поезій Наталії Науменко «Необроблений смарагд» (2013); зокрема, до уваги взято аспекти літературної майстерності та розвитку індивідуального поетичного стилю. Показано, що мистецькі концепти, які належать до різних культур і сполучаються в авторській картині світу, зумовлюють добір жанру твору та віршової системи, потракткування знакових сюжетів і образів, а також засвідчують повернення до первісного синкретизму мистецтв.*

**Ключові слова:** сучасна українська поезія, ліричний персонаж, жанр, стиль, синтез мистецтв, образ, символ.

*Zymomyra M.I. The Artistic Discourse of Natalia Naumenko's Poetry Collection 'Uncut Emerald.'*

*The article gives an analysis of poems presented in Natalia Naumenko's collection, Neobrobleny Smaragd (Uncut Emerald, 2013), accomplished within artistic synthesis, considering the aspect of literary mastery and evolution of a poet's individual style. There was shown that the artistic conceits that belong to different cultures and are hereinafter connected in author's picture of the world, do condition the choice of genre and versification system, the way to interpret the significant plots and images, and also are the evidence of a return to initial arts' syncretism.*

**Keywords:** modern Ukrainian poetry, lyrical subject, genre, style, artistic synthesis, image, symbol.

Родове поняття «майстерність поета» охоплює значну кількість видових концептів. Серед них – вільне володіння версифікаційними категоріями, технікою віршування; експериментування та пошук власного стилю. А звідси найважливіше – індивідуальне бачення світу, власні, не позичені мовні та емоційні барви.

Вести мову про становлення індивідуального стилю поета-сучасника, особливо молодого, – завдання не з найлегших. Тут доцільно зіставляти похвалу з критикою, вчасно знаходити

*«блискіт таланту, які можуть прохоплюватися у вигляді рядка, строфи, рідше – у вигляді бодай одного завершеного твору»* [Солоухин 1965: 80] та давати молодому поетові заділ до подальшого творчого розвитку.

У цій оглядовій статті йдеться про поетичну збірку «Необроблений смарагд» (Дрогобич: Посвіт, 2013, 192 с.) Наталії Науменко. Вона – доктор філологічних наук, автор низки поетичних книжок, зокрема, «Княгиня» (2006) і «Розмарин» (2011). Її перу належить також підручник «Літературна майстерність письменника» (2012), написаний у співавторстві з відомими київськими вченими Г. Семенюком та А. Гуляком.

«Враження – хліб поезії», – стверджував Максим Рильський. Незліченні та багатоманітні (зустріч із природою, технікою, мистецтвом, перші відчуття дружби, кохання, краси), враження у кожного – глибоко неповторні. Вони, своєю чергою, зумовлюють усі подальші сприйняття та переживання, й у результаті формується унікальна людська особистість із лише їй притаманним складом розуму, волі, душі [Кожинів 1980, 10].

Своєрідна історія першовірша Наталії Науменко великою мірою суголосна з історією першовірша багатьох представників поетичного цеху. «Гра» дитини або підлітка зі словами, самостійне komponування римових пар, допасування їх до певних розмірів, знання про які отримано на уроках мови та літератури у середній школі; інтерпретація знакового ліричного твору через різні види словесних образів, творчі та нетворчі наслідування вивчених зразків поезії – усі ці чинники засвідчують «входження» до світу поетичного твору, розвиток почуття прекрасного, усвідомлення ритмів повсякденного буття, установлення повноцінного діалогу читача з поетом.

Як відомо, ще Леся Українка зізнавалася у листі до М. Павлика: «завжди навіть краще описувала зимою весну, а літом зиму, видно, натура моя любить контрасти» [Ніколенко 2007]. Контрастний, синкопований ритм підліткового життя-буття, закоханість у природу та романтичне поривання молодої душі «показати осінь навесні» відбилися в першовірші Наталії Науменко, датованому березнем 1991 року: *«Осінні квіти на столі: / Жоржини й хризантеми, / І на папір лягають знов / Сумні осінні теми. / Минають осінь, і зима, / Весна минає й літо,*

*/ І знову осінь... Знов цвітуть / Для нас осінні квіти. / Чи, може, тепло буде ще, / Чи холоди настануть? / Та все одно усі сніги / Коли-небудь розтануть... / Осінні квіти на столі: / Жоржини й хризантеми, / Але ще ляжуть на папір / Веселі літні теми* [Науменко 2006: 7].

Кожний літератор, у т.ч. із помірним творчим досвідом, утвердившись у своєму стилі, окреслює певне коло тем та жанрів. Словом, той чи інший носій рано чи пізно відчуває інтерес до наукового осмислення писемних явищ. *Назвати й описати вади чи переваги літературного твору, з'ясувати його життєві джерела, час і обставини написання* – важливо та обов'язково. Це своєрідна підготовка, з якої починається священнодійство – літературознавча робота, в якій фахівець «розщеплює атомне ядро» творчого задуму, виявляє неповторність філософії досліджуваного автора та намагається знайти для твору гідне місце у концепції художнього пізнання й осмислення світу.

«Виховання поета починається з виховання поезією», підкреслює Євген Євтушенко. У «ліцейському періоді» (1991-1992) Наталія Науменко вперше познайомилася з віршами Павла Тичини, Максима Рильського, Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Василя Стуса, Миколи Вінграновського. Активні віршознавчі студії, розпочаті в той час, продовжилися у Національному університеті «Києво-Могилянська Академія» (1992-1996). Там авторці довелося не просто торкнутися творчості сучасних літераторів, а й спілкуватися вживу з Ліною Костенко, Юрієм Андруховичем, Олександром Ірванцем, Віктором Небораком, Оксаною Забужко, Недою Нежданою.

1996 – 1998 роки – пора навчання Наталії Науменко в магістеріумі Києво-Могилянської Академії за спеціальністю «Теорія, історія літератури та компаративістика» – принесли їй ще багатший ужинок знань із теорії віршування, естетики та психології словесної творчості. Тепер вона чітко усвідомлює, що писати варто лише тоді, коли виникає особлива потреба висловитися, показати читачеві «цілий світ у краплі води» (І. Франко). У доробку поетеси посилюється значення концептуальних для її подальшої творчості натурфілософських мотивів: *«Нині у Києві – бабине літо. / Свіжими росами листя умито. / Тіні каштанів лежать на бульварі, / Осінь танцює із*

*вітром у парі. / Бабине літо у Києві нині. / Понад рікою – ключі журавлині. / Дивляться в води Дніпрові, мов пані, / Лаврських дзвіниць позолочені бані. / Там, в вишині, понад містом осіннім, / Вишите небо тонким павутинням, – / Тут буду рада тебе я зустріти, / Поки панує ще бабине літо» [Науменко 2011, 168].*

Можна було б висловити критичні зауваження – про деякі фонічні недоліки цього твору (*лаврських дзвіниць... , там, в вишині...*), про прості іменникові рими (*бульварі – парі, пані – бані*), і про «осінь», що «танцюючи з вітром у парі», пританцювала до Києва з відомого пісенного тексту.

Проте вдалє сполучення сенсорних образів у вірші дозволяє відчути й подих вітерцю, й павутинку на обличчі, й навіть пахощі осінніх сонцесвітів. Недомовленість, виражена у мінімумі дієслів (тільки шість на 12 рядків), посилена натомість градацією іменників (роси, листя, тіні каштанів, бульвар, осінь, вітер...), внаслідок чого текст вірша стає відкритим до читацьких інтерпретацій, об'єктивуючи індивідуальний досвід знайомства із українською осінньою лірикою.

Авторка засвоює зримо одне із золотих правил літературної творчості: «Щоб словам було тісно, а думкам просторо». Очевидно, що цієї тези доходив і доходить кожен поет у своїй індивідуальній практиці. До цього просвітлення прагне кожен, шліфуючи свою майстерність. З цією настановою творили видатні японські поети – Мацуо Басьо, Кобаясі Ісса, Ісікава Такубоку. Так говорила відома російська поетеса Ксенія Некрасова про вільний вірш, який, виникнувши з обрядів і молитов, став архетипом, прообразом метричної поезії.

Свою першу збірку «Княгиня» Наталія Науменко упорядковувала за часом написання творів, подаючи спершу україномовні, потім російськомовні, а насамкінець англomовні вірші. Можна помітити, що в цьому вона взорувалася на першу книгу Богдана-Ігоря Антонича «Привітання життя»: і тут, і там – спроба явити світові перші досліди у царині синтезування віршових розмірів, жанрів, ідей і тем. Без сумніву, творчу рецепцію Антонича авторка засвідчує таким «Квітковим сонетом»: *«Коли я стану цвітом терличу, – / Повернуся в кохане Закарпаття, / І в світ над полонинами злечу / Ясним вогнем пастушого багаття. / А схочуть загасить мою свічу / Вітри*

*осінні суму та сум'яття, – / Від них гірською річкою втечу, / І там, внизу, зустріну цвіт Латаття. / Хай не разом з тобою ми ростемо, / Та ми не просто квіти – ми тотеми, / І наші долі – долі двох людей, / Що загубилися в потоці міста... / Сплетімося ж! – Хай в зелені алей / Обійме й їх любов висока й чиста!»* [Науменко 2006: 68].

На сторінках цієї першої збірки органічно переплелися неспоріднені між собою, на перший погляд, явища, написані за всіма жанровими канонами сонети («Повідь», «Сонет італійський», «Сонет англійський», «Карпатські мотиви»), газели («Чи не любов тому вина...», «Ти – мур камінний...»), танка («Японська мозаїка», «Звечора...», «Те, що написано...»), віршовані «пейзажі душі» («Я снилася собі...», «В дорозі», «Трускавець», «Бабині літо у Києві», «Місхор», «Ренесанс»), вільновірші («Алмаз виблискує на сонці...», «Тобі потрібна була зірка...», «Ліс-верлібрист», «Діялося вранці»), химерна зорова поезія (паліндроми «Я і сесія», «Неспалимий рукопис», візуальний вірш «Фонтан»). Чільною формозмістовою ознакою лірики Наталії Науменко став наутрфілософізм, намагання ліричного суб'єкта не лише осмислити світ довкола себе, а й усвідомити себе його частиною – за законами давньогрецького метемфісису. До слова, захист докторської дисертації «Генеza та шляхи розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть» припав на листопад 2010 року. Невдовзі Наталія Науменко видає нову поетичну збірку – «Розмарин» (2011). Згідно з народознавчими даними, розмарин – це символ подарунка на згадку [Золотницький 2007: 5]. Цей факт зумовив появу циклу віршованих поemat, серед яких особливе місце посідає «Дивосвіт»: *«Ходітьте, мамо, в гості до півоній. / Ходітьте вранці, як роса впаде, / Як стиха забринить у млі півсонній / Найчарівніше слово молоде. / І блискітками зоряного цвіту / Засіє липа наш святковий стіл, – / Ходітьте, мамо, в сяйво Дивосвіту, / Де друзі нам – медушка й чистотіл, / Де срібним пензлем, наче добра фея, / Сплітає Катерина Білокур / В однім вінку терлич і орхідею / На творчім тлі небесних партитур...»* [Науменко 2011: 83]

Закономірно, що, викладаючи українську професійну мову студентам Національного університету харчових технологій у Києві, Наталія Науменко прагне навести мости між профільними науками та філологією. Надалі це допомогло їй під

час підготовки рукопису підручника «Літературна майстерність письменника» створити такий метафоричний ряд: цілком обґрунтовано поняття «лабораторія» з означенням «творча» увійшло в науковий обіг філологів. Спільними рисами діяльності природознавця та письменника є вимогливість, чистота, точність, об'єктивність у веденні експерименту і безмежна відданість своїй справі.

Реактивами у творчій лабораторії літератора виступають слова та словосполучення; через «мікроскоп» свого досвіду він вивчає мікросвіт персонажів майбутнього твору та їхнього предметного оточення; на «аналітичних вагах» старанно зважує кожне слово та образ. Нарешті, «спектрофотометр» – символічний синонім пушкінського «магічного кристала» – спостережливе мислення-чуття автора, здатного заглядати і в минуле, і в майбутнє; «виховувати», «викохувати» та «випробовувати» своїх персонажів; проникати в таємниці природного докільля, бачити звук і чути колір. Відповідно до того, як взаємодіють між собою речовини у реакціях сполучення, розпаду, заміщення, обміну, каталізу, відбувається авторська правка тексту, вилучення або додавання певних компонентів із метою надання йому більшої досконалості. Нова (або й нововідкрита) сполучка, яка утворюється внаслідок реакції, іноді багаторівневої, – цільний, викінчений літературний твір» [Семенюк 2012, 16]. Либонь, у результаті описаного вище «лабораторного дослідження» з'явився задум сонета «У винному погребі «Магарач» (2007). У його тексті синтезовано низку жанрових та змістових концептів різних наук – основи технології вина, «сенсорний аналіз» різних його сортів (кримських передусім), нарис із географії виноробства: «Напевно, знали предковічні ті дуби, / Що крізь віки нестимуть дар для нас безцінний: / Стократ дорожчий, ніж скарби Алі-Баби, – / Немов віднайдений рукопис старовинний. / У першому – рубін чудес і ворожби, / Черлений дзвін – Мускат, цілитель душ нетлінний, / У другім – щирий лік від суму та журби, / Мадера – мандрівець, чудовий сон бурштинний. / У третім – Каберне, розсипчастий гранат, / Японській осені він споконвічний брат, / Четвертий – сердолік таврійського прибою, / В нім Чорне море наші тайни

зберегло... / Тут віднайдемо ми Кастальське джерело, / Яке у світ вина нас поведе з собою» [Науменко 2011: 136].

Стосовно третьої збірки «Необроблений смарагд», то напрошується таке спостереження: у цьому заголовку актуалізується її підліткове захоплення збиранням мінералів. Тут проступає також вплив досвіду Анатолія Дімарова, зокрема, знайомство з його «Поемою про камінь». До речі, вона добре вивчила експонати мінералогічної колекції письменника, представлені в Національному природничому музеї Києва. За її зізнанням, «у необробленому смарагді прозирає прихована грація соснової глиці, ідеальна шестигранна сутність бджолиного стільника, чарівливість кольору, для якого недостатньо навіть складного прикметника «смарагдово-зелений». Аби втілити цю тему, авторка за жанрову форму обрала писаний білим віршем монолог – подібно до американця Роберта Фроста. Це зумовлено потребою не просто уподібнити неограничений камінь до певної речі, а й розповісти про нього незнану раніше історію, яку Наталія Науменко творить у міру своєї фантазії: *«...Колись була в старому лісі борть. / Ще навесні мідянокрилі бджоли, / Що, нетерплячі, не діждавши цвіту, / Збирали мед із листя та трави, – / Несли росу в зелені щільники / Й духмяною живицею з ялини / Печатали комірки аж до літа. / А потім – червень... Лугу різнотрав'я, / Акація, сосна, верба та липа, – / І наносили бджоли меду рясно! / А той, зелений, усіма забутий, / Помалу-малу застигав у борті / І визрів через тисячі років / У камені небачених відтінків»* [Науменко 2013: 55]

У рецензованій збірці поетеса вдається до ширшого синтезу словесного та зорового мистецтва. Вона доречно орнаментує деякі твори власними фотознімками: наприклад, поезія «Квітковий гороскоп» (2002) завершується зображенням дзвіночків із краплинами роси на пелюстках та рясно опушеними стеблами. Навпаки, в замальовці «Чистять килими» гру графічних елементів візуалізовано через низку образних деталей: *«Зимовим ранком чистять килими./ На білім тлі засніженого двору / Не завжди можемо узріти ми / Таке буяння східного узору! / Помалу розгортається сувій – / І сяє арабеска мигдалева; / Боїться сніг розтанути на ній: / Чи ж не весна – що ожили дерева? / А квіти, що не бачили сніжин, / Від холоду зіщулились*

*раптово: «То, певно, їх послав могутній джін, / Щоб не змогли ми квітувати знову!» // Та люди чистять, чистять килими, / І яскравішають од снігу квіти, – / І в серці неприступної зими / Жага краси насмілюється жити [Науменко 2013: 107].*

У контекстуальному ключі доцільно перейти до розмови про стильову специфіку творів нової збірки. Унаслідок тривалого експериментування Наталії Науменко з різними версифікаційними системами – тонічною, силабічною, силаботонічною, вільним віршем – домінантним метром, як і в більшості поетів [Семенюк 2008: 50], стає ямб.

Ліро-епічну силу цього розміру авторка утверджує в усіх його жанрово-стильових іпостасях – олександринах (містично-бодлерівські портрети «Кіт» та «Кішка»), сонетах («Ікона», «Поет би кожен написав волів...»), «Надворі дуже гарно...»), віланелі («Канон Пахельбеля»), різностопному байковому вірші («Писанки»), простих ліричних оповідях – «Осінні квіти на столі», «Тиша», «Осінні кришталеві далі», «Сни», «Мрійлива ніч», «Це все було, неначе уві сні...», «Вишиті картини. Місто», «Вишиті картини. Ранок півня», «Весна – пуантиліст», «Сніг у Львові», «Гірське озерце», «Яблука», «Трикутник».

Зіставлення формальних компонент віршів, уміщених у трьох збірках, показує, що авторка дедалі серйозніше ставиться до **рим**, уникаючи граматичних – передусім дієслівних, і лишаючи їх там, де вони доречні. Прикметні експерименти з дактилічною римою, наприклад іще в «Розмарині»: *закралася – сакральній, Індії – рідній, негадане – перекладене, чародієве – Києве* (поезія «Стінг у Києві», написана у формі вражень англійського співака від першого візиту до нашої столиці у 2001 році).

А в збірці «Необроблений смарагд» такі співзвуччя стають іще більш несподіваними: *Свіслоччю – мислиться, кинуло – ялинових, діжде – дивовижне* («Спогади про Мінськ»). Прийом чергування віршів із прозою Наталія Науменко запозичила з «могилянських» лекцій про літературу німецького романтизму, де воно було вельми ціноване, та творчо інтерпретувала у своєму доробку. Саме цим привертає увагу вміщена у «Смарагді» добірка «Узороччя», в якій синтезовано поетику українських вишивальних швів зі стилізаціями фольклорного віршування.



Наприклад, «Щедрівка»: *«Щедрик, щедрик, щедрівочка, / та й летіла ластівочка / Із Лугані крізь Поділля / в закарпатське білопілля. / Диво-хрещиками снігу / закосичена смерічка. / Наче жменею долоня, / на долоні – рукавичка, / В рукавичці тій – містечко, / у містечку тім – церковця, / У церковці правлять службу / з золотого Часословця. / Кілька вулиць, кілька хаток, / біля кожної – ліхтарня, / Те містечко – мов горішок, / а ядереце в нім – кав'ярня. / А хрещатії сніжинки, / проти світла – мовби й темні, / Тихо сиплються із неба, / наче символи таємні: «Диво-хрещик шестикутний / на канву снігів лягає – / Мов Ісусові Христові / срібну ризу вишиває» [Науменко 2013: 93 – 94].*

А ось, з іншого боку, – «Золоте шитво», версетна будова якого уподібнює прозу до верлібру: *«Придожив до Києва Хмаровелет у кудлатій монгольській шапці. Спинився над Лаврою, глянув на землю – скарбничку золоту побачив. / А данини ж уже багато назбирав – повен мішок золота: і з лугів слов'янських, і з полів полтавських, і з садів чернігівських. – От, – каже, – тепер скарбничку наповню!»*

*Та й давай із мішка монети у скарбничку кидати – одна по одній. А вони не у шпарину падають, а, об край ударяючись, навсібіч розсипаються. Так усі монети і повикидав, але жодної у скарбничці не зоставив... [Науменко 2013: 100 – 101].*

«З верлібром у нас стосунки складні», – писав російський поет Я. Хелемський. По-особливому склалися «стосунки з верлібром» у Наталії Науменко. Сутність такого на позір простого й водночас складного вірша як поетичного витвору, а не просто сукупності виписаних у стовпчик синтагм, вона зрозуміла, ще навчаючись у ліцеї. От її перший верлібр: *«Алмаз виблискує на сонці / усіма своїми гранями / переливається / веселкою / його чарівний блиск зідає від важкої недуги / повертає мені дар / бачити сонце квіти й дерева чути голоси друзів моїх / і як мені хочеться / стати подібною / до цього чудадійного алмаза – стати такою само твердою / і незламною як він / і прикрашати / буденну реальність / дивовижною веселкою / фантазії [Науменко 2013: 120.]*

Вірш, який спричинився до низки експериментів, став предметом наукового зацікавлення автора – докторанта Інституту філології. Темою її дисертації була «Генеза і шляхи розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть» (захищено 26 листопада 2010 р.). Ще від першого знайомства з вільновіршовим доробком Волта Вітмена та Лесі

Українки в Києво-Могилянській Академії авторку не полишало здивування: і глибина, і порожнеча у верлібрі надзвичайно помітні, на відміну від метричного вірша, який інколи, попри позірну «красивість», може виявитися беззмістовним.

Для Наталії Науменко, яка присвятила теоретичному осмисленню теми вільновіршування майже десять років, верлібр – це мовлення людини у момент найвищого піднесення: у момент закоханості або у пориві натхнення, який приносить нову поезію, ще не явлену у словах, але закарбовану на скрижалях серця.

У книжці «Необроблений смарагд» вільновіршів небагато. Кілька творів, написаних іще в ліцеї («Інтер'єр із книгами», «Любов», «Зірка») та в академії («Три небесні прялі»), закарпатські замальовки («На лижній прогулянці у Сваляві», «Перший сніг», «Діялося вранці»). Є серед них і взірці синтетичного жанру – віршованої вишиванки: казка «Зерновий вивід», образок «Прямий хрестик», низка загадок «Узор бісером» та паліндром «Відро дощу». Із цих кількох творів видно, що саме вільна форма, за задумом автора, найповніше може виразити ідею вірша: нерівномірний синкопований ритм показує стрімку зміну почуттів, а своєрідне розташування рядів унаочнює зорову символіку ліричної оповіді. Проте тут зміцнив свої позиції саме *білий вірш*. Одним із перших у збірці став пейзажний образок «Осінь Романівка», в якому віддзеркалені враження поетеси від поїздки на малу батьківщину Максима Рильського восени 2011 року, власне, під час ювілейної наукової конференції «Літературно-мистецька генерація: родина Рильських». Через білий п'ятистопний ямб у своєрідний спосіб інтерпретовано мотиви «Голосіївської осені»: *«Ось цвіт – мороз, не зв'язаний пучком, / А вибуялий синім живоплотом: / Морозник, як зовуть його учені, / В нім панацею бачачи від бід / За те, що здатен він цвісти і взимку, / Чи – «морозець», як зве простий народ: / Ромашики, та не білі, а лілові, – На них ворожать: холодно – чи тепло* [Науменко 2013: 43].

Стилістика письма авторки окреслює можливість побачити актуалізацію неоромантизму на тлі «великого» загального стилю української новітньої літератури. Він ще не має власного визначення, проте для нього дефініція «постмодернізм» уже затісна. Йдеться про особливий фемінний вимір

неоромантики, коли прагнення побачити небуденне в буденному поєднує елементи образного та аналітичного мислення: «Ввійди в обсерваторію садів / І на планету яблука поглянь: / Це ж неосяжний простір відкриттів, / Земля віршів і море замовлянь... / За яблуком сховався сонця зблиск. / Там неба синь і жовтизна садів / В одну вогнисту паралель злились, – / Ледь-ледь на ній угадується спів...» [Науменко 2013: 48].

*Для поетеси непересічною цінністю було й лишається Слово друковане, Слово писане. Цілюща аура бібліотеки, відчуття спілкування з книгою також утілюються в віршах: Було – / на початку – / Слово. / Те слово було – Душа. / Душа, / що природу зимову / До нової весни / воскреша, / Душа, / що народжує пісню, / Душа, / що вчиться і вчить, / Душа, / що Думкою зблисне / У мить, / коли Слово мовчить; / Душа – / володіє секретом / Прозорим, / мов весен лет: / Так Вчитель стає / поетом, / А вчителем стане – / Поет* [Науменко 2013: 53]

За весь час писання поезій Наталія Науменко окреслила для себе чимало правил віршування, одне з яких звучить: «Якщо й писати на замовлення – то так, щоб було від широкого серця». І для цього вона не вагається переживати ті події та почуття, які має бути описано. Інколи – навіть здійснює невеличке «творче відрядження». Саме так постав вірш «Казка Луцького замку» (2011), написаний на конкурсну тему.

Відомо, що Іван Франко часто «виспіював» строфічну форму майбутнього вірша, добирав римові ходи, записував чорновий варіант твору й лише через кілька днів правив. Цим способом доречно скористалася й молода авторка. Намагаючись не лише розповісти, а й показати читачеві краєвид Волинської столиці, вона виписує рядки «драбинкою», що символізує гірські стежки, сходи замку, порух *ins Vlaui* поетичної душі Лесі Українки: «Навесні, / лиш увійде в свої береги / розкуйовджений Смир – / навесні, / Як замаїться кронами листу та цвіту / пралис-монастир – / навесні, / Наче в сонце вростуть / замку Луцького / зубчасті вежі, / Наче в серце ввійдуть – / і застигнуть сузір'ями / на золотім узбережжі... / У жовтавому камені стін / і в облочистім мареві весен – / Казка Луцького замку, – / в ній чується / голос нескорений Лесин!» [Науменко 2013: 44; Луцький 2012: 77 – 78].

За словами поетеси, останнім часом вона не завжди сідає до столу з надзавданням. Спочатку обирає тему, нотуючи її в записнику; потому по декілька днів обдумує жанр та метр вірша, «візуалізує» майбутній твір під час прогулянок рідним містом або роботи у читальній залі бібліотеки, – а потім уже записує. Наприклад, чергова (після першовірша «Осінні квіти на столі...») спроба вдихнути нове життя в архетипну для всіх поетів тему осені втілилася в такому несподіваному образному ряду: *«У саду Ботанічним – / немов / в Інтернеті безкрайм: / павутинки мережані / світ золотий / облели. / Привітаєш ти осінь – / запрошує осінь / навзаєм / Розгорнути сторінку / жовтневої сивої мли, / Поблукати на сайті / барвистих квіток-сухозліток, / Прочитати Поетику кленів – / цю Книгу лісів / розписну, / Записати на серці / Покровські дзвони – / духовності виток – / І, мов лист, надіслати / в нову / Великодню Весну...»* [Науменко 2013: 184].

І надалі Наталія Науменко у своїх віршах тяжіє до синтезу не лише мистецтва, а й наук, примирюючи в душі поета «західного», який досліджує квітку, а також «східного», який нею милується. Тому рецензована збірка «Необроблений смарагд» засвідчує високу культуру художнього мислення її авторки. Роздуми на тему «що можна ще сказати про цей предмет або про це явище» вона вивершує в готових творах, де звична річ виявляє нові грані. Зрозуміло, на сторінках збірки мають місце й недоліки. Проте, на щастя, вони постають не засадничими, бо тільки фіксують складність у розв'язанні порушених авторкою питань чи завдань. Тому й віриться: попереду – подальші задуми, а з ними й нові книжки.

**Література:** Золотницький 2007: Золотницький М.Ф. Квіти в легендах і переказах. – К.: Видавничий дім «Калита», 2007; Кожинів 1980: Кожинів В.В. Стихи и поэзия. – М.: Сов. писатель, 1980; Луцький 2012 – Луцький замок у мистецькому просторі України: тематична антологія віршів ХІХ-ХХІ ст. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2012; Науменко 2006: Науменко Н.В. Княгиня: поезії 1991-2005. – К.: Україна-Світ, 2006; Науменко 2011: Науменко Н.В. Розмарин: поезії 1991 – 2011. – К.: Видавництво «Сталь», 2011; Науменко 2013: Науменко Н.В. Необроблений смарагд: поезії. Книга третя. / Передмова,

упорядкування Миколи Зимомрі. – К. – Дрогобич: Посвіт, 2013; Ніколенко 2007: Ніколенко В. Письменник пописує...: есеїзована енциклопедія творчості. – Дніпропетровськ: Ліра, 2007; Семенюк 2008: Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Бондарева О.Є. Версифікація: теорія і практика віршування: підручник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008; Семенюк 2012: Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012; Солоухин 1965: Солоухин В.А. С лирических позиций. – М.: Сов. писатель, 1965.

*Зимомря Н.И. Художественный дискурс сборника стихотворений Натальи Науменко «Неограниченный изумруд».*

*В статье с позиций синестезии проанализирован сборник стихотворений Натальи Науменко «Неограниченный изумруд» (2013). Показано, что концепты искусств, принадлежащие к разным культурам и сочетающиеся в индивидуально-авторской картине мира, обуславливают выбор жанра и стиховой системы, истолкование знаковых сюжетов и образов, а также свидетельствуют о возвращении к первозданному синкретизму искусств.*

*Ключевые слова: современная украинская поэзия, лирический субъект, жанр, стиль, синтез искусств, образ, символ.*

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.,

Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

УДК 81'373.43.161.2

ББК 83.3(4УКР)

**Художня своєрідність роману «Земля» Ольги Кобилянської**

*Досліджується модерний роман «Земля» Ольги Кобилянської. В основу сюжету покладено реальні події братовбивства за землю на Буковині в кінці XIX – на початку XX століття. В ньому тема землі і братовбивства за неї розкривається крізь оптику гуманістичних проблем життя і смерті, гріховності і святості, злочину і спокути, любові і ненависті, влади землі над людиною. Традиційно літературознавці вважали твір повістю. Проте ще сучасники віднесли його до жанрового різновиду соціально-психологічного роману. Розкрито жанрову структуру та характерні ознаки «Землі» як роману, який посідає важливе місце в українській та світовій романістиці.*

упорядкування Миколи Зимомрі. – К. – Дрогобич: Посвіт, 2013; Ніколенко 2007: Ніколенко В. Письменник пописує...: есеїзована енциклопедія творчості. – Дніпропетровськ: Ліра, 2007; Семенюк 2008: Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Бондарева О.Є. Версифікація: теорія і практика віршування: підручник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008; Семенюк 2012: Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012; Солоухин 1965: Солоухин В.А. С лирических позиций. – М.: Сов. писатель, 1965.

*Зимомря Н.И. Художественный дискурс сборника стихотворений Натальи Науменко «Неограниченный изумруд».*

*В статье с позиций синестезии проанализирован сборник стихотворений Натальи Науменко «Неограниченный изумруд» (2013). Показано, что концепты искусств, принадлежащие к разным культурам и сочетающиеся в индивидуально-авторской картине мира, обуславливают выбор жанра и стиховой системы, истолкование знаковых сюжетов и образов, а также свидетельствуют о возвращении к первозданному синкретизму искусств.*

*Ключевые слова: современная украинская поэзия, лирический субъект, жанр, стиль, синтез искусств, образ, символ.*

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.,

Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

УДК 81'373.43.161.2

ББК 83.3(4УКР)

### **Художня своєрідність роману «Земля» Ольги Кобилянської**

*Досліджується модерний роман «Земля» Ольги Кобилянської. В основу сюжету покладено реальні події братовбивства за землю на Буковині в кінці XIX – на початку XX століття. В ньому тема землі і братовбивства за неї розкривається крізь оптику гуманістичних проблем життя і смерті, гріховності і святості, злочину і спокути, любові і ненависті, влади землі над людиною. Традиційно літературознавці вважали твір повістю. Проте ще сучасники віднесли його до жанрового різновиду соціально-психологічного роману. Розкрито жанрову структуру та характерні ознаки «Землі» як роману, який посідає важливе місце в українській та світовій романістиці.*

**Ключові слова:** тема землі, сюжет, проблематика, оповідання, повість, роман, наратор-усезнавець.

*Tkachuk M.P. Genre originality of the novel «Zemlya» by Olga Kobylyanska.*

*A modern novel «Zemlya» by Olga Kobylyanska is explored. The real events of fratricide for earth on Boucovina at the end of the XIX<sup>th</sup> — the beginning of the XX<sup>th</sup> century are taken as the basis of sužet. Thus the theme of earth and fratricide for it is viewed as humanism problems of life and death, sinfulness and holiness, crime and expiation, love and hatred, lordships of the earth over a man. Traditionally literary critics considered this work to be a story. However, yet contemporaries view it as a genre variety of social-psychological novel. A genre structure and characteristic signs of «Zemlya» are exposed and it is seen as the novel, which takes important place in Ukrainian and world novel writing.*

**Keywords:** theme of earth, subject, problems, short story, story, novel, all-knowing-narrator.

«Земля» (1901) Ольги Кобилянської – один із найвидатніших творів модерної української літератури межі століть. У ній письменниця майстерно поєднала реалістичні реалії життя селян на Буковині із міфологічними й неоромантичними його вимірами, яскраво виявилось модерністське образне мислення авторки, яка просту фабулу братовбивства за землю висвітлила крізь призму загальнолюдських проблем: життя і смерті, гріховності і святості, злочину і спокути, любові і ненависті, влади землі над людиною. Степан Смаль-Стоцький, сучасник письменниці, писав, що «Земля» чарує читача «своєю красою, мистецьким розмалюванням великого тла події, захоплює великою ідеєю, великим незрівняним синтезом», внаслідок якого «демонічна сила землі творить свою поезію».

Жанр «Землі» авторка визначила як *оповідання*, тобто оповідь, розповідь, повісткування. Михайло Коцюбинський у листі до неї писав про «Землю» як про *повість*, в якій «і природа, і люди, і психологія їх» справляють сильне враження. Тому традиційно критики твір відносять до соціально-психологічної повісті. Оскільки в ній соціальні питання висвітлюються крізь призму психологізму, змальовано складний душевний стан героїв, їх передчуття, страх перед невідомим. Водночас

представлено «найсмівливіший розтин селянської психіки» [Павличко 2007, 1: 255], відтворено, як соціальна несправедливість запускає коріння в людську душу, спотворюючи її мораль, штовхаючи на злочин. З глибин підсвідомого виринають притлумлені інстинкти, бажання, символічні картини, образи-символи, попередження в біді. Мистецтво змалювання загадкових і підсвідомих процесів душі, внутрішніх імпульсів, боротьби зі своїми покликами, прихованими бажаннями героїв, аналіз їх логічних й алогічних вчинків – неперевершені з художнього погляду. В цьому плані українська письменниця співзвучна ідеям німецького психоаналітика Зигмунда Фрейда, ідеї якого активно освоювало мистецтво ХХ століття. Так творилася епічна панорама життя. Це дало підставу Іванові Франку жанр твору Ольги Кобилянської віднести до *роману*: «Концепція роману задумана тонко і добре викладена, персонажі твору окреслені чітко, змальовуючи події, письменниця не виходить за вузькі межі одного села, щоб дати широку картину культурного рівня буковинського народу, та все ж цілість пройнята таким емоційним настроєм, що це надає «Землі» особливого чару» [Франко 1984, 50: 281 – 282]. У статті «Южнорусская литература», розраховану на російського читача, Іван Франко «Землю» назвав «великим романом із селянського життя», написаному в річищі «глибокої поезії, змалювавши вражаючу драму братовбивства через володіння землею» [Франко 1984, 41: 60].

Українські літературознавці Іван Денисюк, Зенон Гузар, Анатолій Гуляк, Леся Вашків, Владислав Гижий та інші так само відносять твір до жанру роману, в якому виявили себе епічна глибина, романне мислення письменниці. Наратор-усезнавець Ольги Кобилянської всебічно змалював життя мешканців Буковини, відтворив низку діючих осіб, охоплюючи в своє поле чимале коло життєвих явищ, персонажів, порушуючи важливі питання доби. Важливими структурним елементом роману є епічність, наратив та творений ним фікційний (уявний) світ, за допомогою якого розкривається історія персонажів у просторі й часі.

За своєю художньою структурою «Землю» Кобилянської можна назвати *органічним романом*, в якому сюжет



вибудовується адекватно до розвитку суспільних, ідейних, психологічних і побутових відносин між героями і середовищем, що покладено в основу твору. За жанром «Земля» – *центроподійний роман*, художня картина світу обертається навколо головного персоніфікованого образу – Землі, яка, немов фокус, вбирає всі суперечності часу і містить усі пружини сюжету, групує героїв і зумовлює їх світосприймання. Отже, мотив влади землі зумовлює сюжетно-композиційну організацію тексту. *Сюжет твору концентричний*, події відтворюються у причинно-наслідкових зв'язках, які ведуть героїв до катастрофи – братовбивства. У першій главі представлена експозиція і зав'язка головної сюжетної лінії. У центрі картини твору – в минулому бідняк, а тепер заможний селянин Івоніка, його дружина Марія, сини Михайло та Сава. Кожен з них має своє розуміння щастя і значення землі в їхньому житті. Батьки обожають землю. Івоніка турбується, хто буде обробляти поле, коли Михайла заберуть у рекрути. Батько йде на жертву: продає пару волів, аби відкупити від війська сина. Та його потуги марні – Михайло змушений іти до цісарської армії. У батьків своє розуміння щастя дітей: вони ніколи не погодяться на шлюб Михайла з бідною наймичкою Анною, яка не має землі. Вони вже вибрали йому дівчину Прасину із заможної родини, адже ниви обох господарів *«граничать між собою, становлять одну рівнину: їх сила однакова»*. Їх не цікавлять почуття сина. Так окреслюється конфлікт між батьками і дітьми. Зав'язка сюжетної лінії завершується у третій главі, коли Михайло й Анна зустрічаються в полі. Ця сюжетна лінія сповнена лірико-романтичною тональністю, ніжністю почуттів, багатством барв.

Тема влади землі над селянином належить до вічних тем у мистецтві. Вона сягає міфології античних часів. Деметра, грецька богиня родючості і землеробства, навчила людей, як обробляти хліборобні лани. У XIX столітті цю тему порушували французький письменник Оноре де Бальзак («Селяни»), польський – Владислав Реймонт («Селяни»), німецький – Вільгельм Поленц (трилогія «Сільський священник», «Селяни», «Могильник»), російський – Гліб Успенський («Влада землі»), а також українські – Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Василь Стефаник та інші.

Правда, якщо у творах зарубіжних митців селянин – об'єкт співчуття, знедолена людина, за якою з далекої відстані спостерігає «об'єктивний» і «байдужий» наратор, то в «Землі» Ольги Кобилянської – суб'єкт творення свого внутрішнього світу, який виростає немов із землі й змальовується крізь призму вірувань, забобонів, дії чар, приворотного зілля, снів, ворожби, передчуттів, фаталізму, містичних явищ, «чогось», що наповнює людину, віддану землі, на кожному її кроці. Персонажі авторки глибоко вірять у визначеність і невідворотність долі. Цей міфологічний мотив є наскрізним у художньому світі роману й характеризує світосприймання рільника, його єдність із землею, природою, яка одухотворяється і стає важливим чинником творення світогляду героїв. Антитеза є рушієм розгортання художньої картини світу: зіставлено цивілізацію і природу, мрійливу уяву і мудрість, пристрасті і розум, переступ і моральну силу, байдужість до природи і поетично-трудова, містичне її сприймання. Персонажі авторки перебувають у вічному циклічному колообігу життя людей на землі, у світі, що несе у собі красу, гармонію і таїну минулого та майбутнього, яке передбачає вічне повернення, а відтак відродження людського духу. Загалом влада землі несе позитивну енергію для людини, проте в силу збігу антигуманних суспільних та особистісних чинників у натурі селянина набуває негативної дії. Особисті егоїстичні риси в характері Сави, його пристрасть до руйнування, нелюбов до землі привели його до переступу, порушення людських моральних цінностей, а відтак – братовбивства.

З цього впливає ідея роману: «земля повинна бути для людини, а не людина для землі» [Павличко 2007, 1: 255]. Земля покликана народжувати життя, у творі Кобилянської обливається кров'ю, стає причиною смерті. Гуманістична ідея повісті полягає в запереченні темної влади землі над людиною, хлібороб має мати владу над нею. Твір проймає життєствердна віра в духовне розкріпачення людини, в перемогу світлих начал життя, а її застережливий пафос перегукується зі словами народної пісні, опублікованої Маркіяном Шашкевичем в альманасі «Русалка Дністровая»: *«Кров людська – не водиця – / Пролити не годиться»* [Русалка Дністровая 2007: 10], що згодом стане назвою однойменного роману Михайла Стельмаха.

В основу наративу твору лягли справжні події, що мали місце в селі Димка, в якому з 1889 по 1891 рік проживала Ольга Кобилянська в маєтку, придбаному батьком. В селі вона глибоко пізнала селянське життя, зокрема знала родину Костянтина Жижияна, який мав двох синів – Саву і Михайла. 12 листопада 1894 року в сім'ї сталася трагічна подія: молодший брат Сава, бажаючи бути єдиним спадкоємцем батьківської землі, вбив старшого брата Михайла. Ця подія вразила письменницю, і вона художньо відобразила її: «Факти, що спонукали мене написати «Землю», правдиві. Особи майже всі що до одної також із життя взяті. Я просто фізично терпіла під з'явиськом тих фактів, і коли писала – ох, як я хвилями ридала!..». На цьому документальному матеріалі письменниця художньо змалювала і порушила вічну тему Каїна та Авеля, зради і покути. Згодом Сава Жижиян – прототип Сави Федорчука – емігрував до Канади, де й помер 1934 року. Маріука Магіс – прототип Рахіри – прожила дев'ять років із Савою. Коли він її покинув тяжко працювала коло землі, аби прогодувати дітей, померла 1949 року. Прототипами інших персонажів «Землі» були селяни з Димки та інших сіл. Змальовуючи життя тодішніх рільників, письменниця не копіювала їх, а вдавалася до образних прийомів індивідуалізації та типізації: особу наділяла сутнісними для епохи рисами та узагальненими, відтворюючи спосіб мислення, світобачення народу, але змальовані нею герої яскраво індивідуальні і неповторні. Невипадково Іван Франко відзначив поетичність і «високу майстерність» повісті, яка «матиме тривале значення ще й як документ способу мислення нашого народу в часи теперішнього важкого лихоліття».

Паралельно розвивається сюжетна лінія Сава – Рахіра, яка має великий вплив на юнака («вона відбирала йому весь розум і всю свідомість його ества, була для нього богинею й держала його при собі, мов магічною силою»). Проте дівчина бідна, її батько походив з циган і був безземельний. Тому Федорчуки проти одруження Сави з Рахірою. Розвиток дії пов'язується з перебуванням Михайла у війську. Це вражаючі картини знущання німецьких офіцерів над колишніми українськими селянами, які не знали німецької мови. Експресію розповіді підсилює персонажна оповідь, зокрема Михайло розповідає

батькові про його невимовні муки у війську, намір навіть дезертирувати, але за це втікачів розстрілювали. Проте, перебуваючи у місті, Михайло збагнув, що можна прожити і без землі, аби було бажання працювати. Під час відпустки перед Анною він окреслив вихід із драматичного становища, можливість щастя закоханих може бути реальністю і без землі.

Сюжетні лінії Михайло – Анна, Сава – Рехіра пересікаються, утворюючи напруження в розвитку сюжету. Рахіра, довідавшись, що Анна чекає дитину від Михайла, нападає і лає її, але дістала відсіч від жінки. У події втручається Сава, обіцяючи Анні відомстити. Драматизм дії зростає, наближаючись до *кульмінації*. Однієї ночі Сава з Михайлом пішли до панського лісу за жердинами, аби полагодити тин. Другого дня Михайла знайшли в лісі вбитим. Авторка використала *детективний прийом*: самої трагедії, що відбулася в лісі, не показано. Вона відтворює реакцію односельчан на страшну подію. Батьки та Анна підозрюють Саву і на це у них є резон. Проте однозначної відповіді, хто вбивця Михайла, не дано.

Події у романі Ольги Кобилянської хронологічно охоплюють час протягом двох років. Проте важливу композиційну функцію відіграють у тексті такі наративні прийоми, як анаlepsиси, тобто повернення в минуле персонажів, проlepsиси [Ткачук 2002: 12], тобто забігання в майбутнє, за допомогою яких розширюється часовий вимір змалювання художнього світу. Екстрадієгетичний наратор [Ткачук 2002: 40] Кобилянської вдається до таких композиційних одиниць, як описи природи, пів року, зображення портретів героїв, інтер'єру, праці коло землі, авторських характеристик. Психологічна виразність досягається через відтворення внутрішніх монологів, які фіксують душевні переживання персонажів, діалогів, монологів.

У композиції «Землі» смислову художню функцію виконує *епіграф* німецькою мовою: «Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша», який увиразнює фатальність долі «дітей землі». Таке ж змістове навантаження має епілог, в якому повідомлялося, що сталося в майбутньому з героями. У побудові образного світу повісті важливу художню роль відіграють образи-символи,

лейтмотиви, підтекст, що свідчить про модерні засоби наратора-успішника в моделюванні картини буття героїв.

Концепт землі в художньому світі повісті Ольги Кобилянської має філософський вимір. Це архетипний, тобто первісний образ, відомий людству із давніх міфів. У цьому аспекті земля її змальовується двопланово: як генератор життя, руху, змін, оновлення, вітаїстичного утвердження добра і водночас як фатальний руйнівник, темна сила, що спричинює зло, забирає у своє чорне лоно людей, тварин, рослин, Така інтерпретація образу засвідчує давнє уявлення наших предків про землю як основу буття, в якому життя і смерть – рівнозначні величини. Сприймання персонажами землі неоднозначне. Івоніку, Марійку із землею єднає містичний духовний зв'язок, уявлення селян про життя, смерть і вічність. Івоніка каже Михайлові: *«Знаємо лише землю! Вона чорна та й руки наші почорніли від неї, та вона свята. Крізь наші руки йде й білий хлібець»*. Це своєрідна селянська філософія. Хлібороб своєю працею «цивілізує» землю, перетворює її на рай, де люди їдять білий хліб. Він вірить у щасливу, дану долею землю, на якій жили його предки і будуть жити та засівати лани онуки. Дмитро Павличко відзначив: «Кобилянська показала труд як рятунок людини у дні найбільшого горя і тим самим відкрила ще одну сторону праці як найголовнішого смислу людського життя. Івоніка і Марійка, якби вони на себе подивилися збоку, як Гамлет, сказали б: бути!» [Павличко 2007, 2: 256]. Саме праця коло землі відроджує в трудівникові «цілісну людину» (Іван Франко), з її замилюванням красою рідної землі, пробуджує філософію антеїзму та філософію «сродної праці» Григорія Сковороди. Як тільки людина відсторонюється від неї, вона вироджується, мертвіє, стає злою, егоїстичною, здійснює злочини.

У художньому світі повісті образ землі позначають опозиційні пари: вітаїстична, відтворювана сила природи / чорна, стихійна і фатальна сила; краса / жах; свобода / неволя («влада землі»); духовне піднесення особи / нице падіння, антилюдяне начало. У річищі модернізму письменниця показала, що причиною і наслідком вчинків рільника були не тільки соціальні корені життя конкретної людини (постулат реалістичної

естетики), але й учинки, що не підлягають причинно-наслідковим зв'язкам, зумовлюються підсвідомими імпульсами. Для героїв Ольги Кобилянської земля криє в собі містичну, чорну стихію, породжує каїнів серед людей, драматизм життя. Християнський мотив жертвопринесення землі звучить з уст Марійки, яка звертається до мертвого Михайла: «Не для тебе, синку, була вона, а ти для неї! Ти ходив по ній, а як виріс і став годний, вона отворила пашу й забрала тебе!» Християнський міф про Адама відлунюється в образі «природної людини» Івоніки, який, прагнучи добра, скоює гріх на землі, породжує смерть сина, а потім – смерть онуків. Поступово герой відроджується через самостраждання і самоосудження, що відновлюють у його серці любов до людини. Отож земля постає як реальний і водночас містичний образ, як божество, що пожирає і відроджує людину. Її могутня і таємна енергія визначає предковичний поклик землі, впливає на долю персонажів твору.

Жанр роману спонукав письменницю створити цілісну художню картину світу. Велика кількість персонажів, сукупність подій часом віддалених між собою часовими та просторовими проміжками – все це поєднано логікою розвитку сюжету, причинно-наслідковими зв'язками й ідейною системою поглядів автора. Саме тому важливу роль відіграє *розповідач-усезнавець* у творі. У романі «Земля» застосовано гетеродієгетичного наратора, тобто третьоособову розповідь, при якій позиція наратора є зовнішньою щодо оповідуваних / описаних подій [Ткачук 2002: 10]. Він не належить до оповідуваного художнього світу, але володіє повною інформацією про нього. Його голос є об'єднуючим чинником для епічної цілісності твору. Він представляє описи, відомості про дійових осіб, його мовлення органічно поєднує епізоди твору в єдине ціле. Змальовуючи весілля Параски, розповідач акцентує увагу читача на психологічній напруженості ситуації, неприродному поєднанні молодої дівчини й старого жениха через введення художнього образу: «Голос скрипки, жалібний, роздрознений, кинувся в нестямі, а потім неначе навіки злучив їх з собою...» І тут же підтверджує своє бачення зображенням психічного стану ініціатора цього весілля Докії: «І ще двоє людей не поділяло сьогодні радості присутніх. Се була Докія, яка з жалю, що донька

покидала так вчасно її хату, стала на лиці неначе земля, і батько дружби Михайла, старий Івоніка Федорчук. Обоє сиділи в однім куті на лаві й сумували. Докія несказанно терпіла від свідомості, що «сиротіє»; а по-друге, вона добре бачила, що її будучий зять не був ані гарний, ані видний хлопець, і що Параска улягла її майже розпачливим мольбам, що виходила за нього». З вуст наратора реципієнт дізнається не тільки про перебіг подій, а й про їх оцінку, сприймання дійовими особами, їхні мотиви та переживання. Проте у творі звучить історія не розповідача, а безпосередніх учасників, адже в його словах чуємо голоси протагоністів Михайла і Сави, Рахіри, Анни, Докії, сім'ї Федорчуків, мешканців села, які стали свідками трагічних подій.

Наратор через мовлення і внутрішні монологи передає погляд персонажів на світ і події, застосовуючи зовнішню і внутрішню фокалізацію. Звучать слова персонажів, від окремих фраз до цілих монологів, з яких дізнаємося, як Сава ставиться до брата: «Він уже знає, чого ходить стільки в село й на танець, і він, Михайло, думає, що як він старший, то він – молодший – має його зараз у всім слухати! О ні, се таки не так!». Це і голос матері, яка переймається тим, чому Сава лихий і навіть бажає, щоб його забрали у військо замість Михайла, і безглуздий гнів Івоніки на Марію, що недогледіла сина та його перші підозри щодо Сави. Експліцитний наратор передає через мовлення і внутрішні монологи, і погляд персонажів на світ і події. Читач бачить весь спектр пристрастей, що вирує в головах учасників подій, що дозволяє поряд з іншими засобами творення характерів створити цілісну художню картину.

Проте наративну манера в творі змінюється, коли після вбивства Михайла обмежується кут зору персонажів, а Сава та Рахіра змальовуються з за допомогою зовнішньої фокалізації [Ткачук 2002: 147]. Наратор не повідомляє про хід їхніх думок, що дозволяє підсилити інтерес читача до сюжетних перипетій. До кінця твору читач так і не знайшов переконливого підтвердження провини Сави, адже розповідач не застосував внутрішньої фокалізації, тому його думки залишаються загадкою. Натомість у мовленні наратора підозра про причетність Сави до злочину подаються як колективна точка зору селян. Такий оповідний прийом натякає читачеві, що людська душа, здатна на злочин,

залишається незрозумілою для суспільства, яке може лише здогадуватись про причини такої поведінки й навіть визначити винного за непрямими доказами, можливими мотивами, виходячи з минулого та характеру людини.

Магічна влада землі така, що ділить людей на багатих (Івоніка, родина Тодорки, Іфтемія), середніх достатків (Докія, Онуфрій) і заробітчан (Анна, родина Григорія); на героїв, що люблять землю і тих, що цураються її. Галерею доповнюють образи працюючого Петра, гумориста Онуфрія Лопати, п'яниці і вбивці Григорія Чункача. Колоритними персонажами є Докія, Домініка, Парасинка, які люблять землю, відчують її поклики. Водночас земля впливає на формування полярних за вдачею синів Івоніки – Михайла і Сави, їх вчинків, уподобань, бажань. Майстерність письменниці виявилася в умінні змалювати індивідуальні характери, багатство внутрішнього світу. Деякі з них замислюються над філософським питанням, зокрема старий Івоніка: «А зрештою... пощо чоловік живе?», з сумом констатує: «Не на те, аби робив, день і ніч тяжко робив? Доки мені Бог сил дасть і буду жити, буду робити. Бог сам покличе нас уже, аби ми спочили. Наша доля працювати, тому то й відпочинок наш потім без кінця. Так уже сам Бог дав!»

В образі Івоніки Федорчука змальовано ментальні риси українського хлібороба. Він втілює ідею «магічної сили, якою мужик демократичної і довго поневоленої нації прикований до матері землі» (Денис Лукіянович). За допомогою антитези розповідач зображує суперечливий характер героя, який поєднав у собі споконвічну любов до землі і покірність перед сильними світу цього, природну доброту і наполегливість, любов і почуття справедливості. Образ рільника моделюється з особливим психологічним проникненням у його духовний світ, простежується історія його становлення як заможного господаря, який не загубив людяності, щирості, доброти. Гіркою і виснажливою щоденною працею він придбав землю, на якій каторжно працював з дружиною, здобувши певні статки. Лаконічні портретні деталі індивідуалізують трудівника («*Він був дрібної, слабкої будови тіла*»), але особливо експресивно зображується портрет горем прибитого батька в епізоді, коли Івоніка просив у суддів дозволу взавтра поховати сина.



Контрастні кольори відтінюють його образ: сиве волосся і чорні від праці та мозолів руки, які доторкаються панських ніг, благальним і дрижачим голосом благає на милість, падають чоловічі сльози. У тяжкому горі він звертається до землі, яку він любив, а зараз ненавидить: «Бери його, – заскреготав крізь зуби, – бери і спряч. Праця і кров моя пішла в тебе, а тепер бери ж його!»

Образ Івоніки у виразне народне мовлення (своєрідний оповідний «сказ»), пересипане метафорами, влучними фразеологічними зворотами, яскравими барвами. Розповідач застосував різноманітні засоби психологізму, але особливо – монологи і невласне пряме мовлення, за допомогою яких вимальовується художньо правдивий образ буковинського селянина. Наратор-усезнавець проникає у внутрішній світ батька, який переживає до краю напружені моменти життя (перебування Михайла у війську, вбивство сина, розчарування у нездійсненності мрії). Після смерті сина Івоніка піднісся до духовного прозріння, збагнувши темну силу влади землі.

В образі *Марійки Федорчук* зображено характерні риси селянки: невтомну працелюбність, розсудливість, покірність чоловікові. Її образ відтворюється в розвитку, в суперечливих помислах і вчинках. Змолоду зазнала поневірянь бідної наймички. Вийшовши заміж за Івоніку, вона невтомно працює і досягає успіху, стає заможною і шанованою у громаді господинею. На її образі простежується згубний вплив влади землі на жінку-трудівницю: власницький інстинкт призводить до засліпленості і нерозсудливих кроків Марійки. Душа колись лагідної та щирої дівчини черствіє, озлоблюється, губить доброту. Мати любить своїх дітей, але відчуває неприязнь до Сави, який прагне одружитися з Рахірою, проклинає його. Після смерті Михайла в душі жінки перемагають чорні сили. Вона навіть б'є Анну, а згодом проганяє разом з дітьми її сина, адже Анна продовжувала скрізь говорити, що Сава вбив брата. Незабаром маленькі онуки Марійки померли. Замучена душевними муками, вона невимовно жаліє за Михайловими дітьми і ненавидить Саву, Рахіру та їх дітей. Влада землі взяла Марійку у свої темні обійми. Її душа закам'яніла, і втратила сенс життя.

Міфологічними й біблійними інтонаціями й символами наповнена розповідь у повісті Ольги Кобилянської: *«Бог дав йому (Івоніці) двоє дітей. А що по одній стороні було саме добре, вийшло по другій саме зло. А він їх однаково любив, вигодував однаковою працею своїх рук. Оба були його рідні-ріднісенькі діти...»*

Моделюючи образ Михайла Федорчука, письменниця майстерно поєднала психологічне, соціальне начала з драматичним напруженням і ліричним струменем. Його образ твориться за допомогою портретних деталей (*«Михайло був молодець! І не саме великий, а плечистий і сильний. А з лиця, мов у дівчини, лише що над устами засіявся вус.. Дівчата в селі знали: був сором'язливий та замкнений... Був сильний, як ведмідь. Але серце було в нього м'яке, як тісто!»*), характеристик розповідача, який відзначає його врівноваженість, чемність, покірливість батькам, наділяє юнака життєрадісним світосприйнянням і працелюбністю: *«Молодий хлопець опирався всьому завзяттю. Сміючись виходив із дому і сміючись вертався назад. Мов олень, перескакував весною глибокі шанці в полях, яким гнала розбурхана вода, а восени, як птах з висоти, розрізняв і в найгустішій мряці всі предмети на простих просторах»*. Порівняння підкреслюють волелюбну і шляхетну душу героя, який, як і його батько, утверджує себе в праці. Він любить орати і засівати поля: *«Я се так люблю робити, і хто зна, коли знов за плугом ступатиму»*, – говорить він Івоніці перед армією. Михайло за типом темпераменту – флегматик, тобто людина, якій властиві неквапливість, урівноваженість, пунктуальність, внутрішній спокій, наполегливість у роботі.

Поетичність природи Михайла характеризує виразна деталь: син просить батька принести в казарму сопілку. Перебування на воєнній службі були жахливим випробуванням для юнака, який, на відміну від батька, не відзначався героїчним стоїцизмом. Проте військова муштра загартувала його характер парубка і розкрила кругозір: Михайло стає рішучим, розважливим, мріє про щастя з Анною у спільній праці.

Між землею і Михайлом існує органічна єдність, він відчуває внутрішню гармонію з нею, любить плекати поле. У парубка робота вчасно й до ладу зроблена, всюди в господарстві

порядок. Він романтичний і піднесений, емоційно сприймає довкілля. У ставленні Михайла до землі немає сліпого поклоніння її владі. Відсутні у нього дрібновласницькі інстинкти нагромадження задля нагромадження багатства, адже, на відміну від батька, не планував розширювати господарство. Любов до землі не затьмарила його палкого кохання до Анни – бідної наймички, хоча він розумів, що його вибір не сприймуть батьки. Врешті, Михайло вирішив боротися за своє щастя – піти проти волі батьків і одружитися з коханою, залишити господарювання на землі й будувати нове життя в місті. Його мріям не судилося здійснитися: у лісі Михайла знайшла куля Каїна. Темна влада землі рукою вбивці помстилася йому, забрала у своє лоно. Біблійний міф про Каїна й Авеля у романі «Земля» знайшов нове прочитання.

На міфічного Каїна подібний Сава. Письменниця вважала, що *«доля людини – в її характері»*. Тож брати були наділені різними характерами і різними долями. Навіть портрети несхожі. Сава *«з лиця подобав на матір і був би гарний, коли б не його безустанно заблуканий погляд, що мав у собі щось зимного й неспокійного. З його ніжного, майже дитячого обличчя вражав його погляд прикро і відтручав від себе. Холодним, мов ніж, зимним блиском, що поступенно змагався, відпихав від себе»*. За типом темпераменту Сава – меланхолік, тобто відзначається замкнутістю, глибиною і стійкістю емоцій при слабкому зовнішньому вияві, переважно негативних при слабкому зовнішньому вияві. У нього серйозність межує з патологією. Для Сави служба у війську – каторга. Щоб не бути жовніром, він воліє відрізати собі палець або випити якогось трунку і підірвати здоров'я. Батьки не знайшли «ключик» до серця хлопця, не зуміли перебороти його вади характеру, тож Сава виріс хитрим, підступним, лінивим, впертим, злим, цинічним і заздрисним. Батьки лише висловлювали своє невдоволення його лінощами, безвідповідальністю, небажанням працювати на землі, а особливо – стосунками з циганкою Рахірою, дівчиною легкої поведінки та двоєрідною сестрою. Проте Сава усе робив їм наперекір. Його свідомість роздвоюється від суперечливих почуттів: *«Він любить свою матір, здається, більше, як тата і брата, але бували хвили, в яких ненавидів її, так як тепер, з цілої душі своєї, коли нарікала*

на Рахіру і прискала зневагою, як отрутою». Невгамовний, дикий шал емоцій зринає в душі Сави; коли він сердиться, то не контролює свої слова і вчинки. У його душі переважає чорне начало, нестримність до вбивства тварин і птахів без будь-якої потреби. Друге, темне, злісне, підпільне «я» свідомості розгледіла мати: *«В нім нема ладу! Сьогодні хотів орати, хотів день у день за плугом ходити, а завтра або позавтра буде, як той вовк, снувати, нишпорячи, буде хмарний, неспокійний і до нічого пальцем не доткнеться»*. Таку поведінку Сави Михайло пояснює Анні: *«Се вже гріх ним так править»*. Такими штрихами гетеродієгетичний наратор вибудовує логіку характеру героя, що приведе його до злочину. Ольга Кобилянська здійснила не так соціально-психологічний вплив влади землі на людину, як етико-моральні мотиви, зумовлені підсвідомими імпульсами, темним началом у душі героя.

У художньому світі повісті образ Рахіри протиставляється Анні і змальовується непривабливими барвами. Це дівчина-лиходійка, яка сіє зло у душі Сави, намовляє його на переступ. Постає демонічна натура, яка від батька успадкувала злодійкувату вдачу, росла лінивою, лицемірною, злою; вона ходила цілими днями по селу, аби що-небудь поцупити. Портретні деталі увиразнюють її характер, підкреслюють грубість натури: *«круглі чорні жадібні очі»*, білі зуби і червоні випнуті губи. У певні хвилини її очі світять «злобним блиском»; темне начало переважає у її характері, зумовлює логіку її вчинків. Парубки її обминали, тому Рахіра засиділась у дівках і врешті зосередила свій погляд на молодому Саві, підкоривши собі його душу і волю «на злість» рідній тітці Марії. Власницький інтерес наштовхнув Рахіру вибудувати далекосяжний план: вона прагне заволодіти землею Федурчуків будь-якою ціною, мріючи стати господинею, утвердити свій соціальний статус. З цією метою вона намовила Саву на вбивство Михайла, що, на її думку, відкриє їй шлях для заможного життя.

Образ Анни продовжує в українській літературі традицію жінки-страдниці, яка у своєму житті перенесла неймовірні випробування і муки, а саме: наймитування з дитинства і зневагу, смерть коханого і смерть своїх дітей. Горе підштовхувало Анну до загибелі, але вона його стоїчно переборолала і душа її знову

ожила, в її серці запала «невгасимий жар» кохання до Михайла. Її образ змальовується поетичними фарбами. Розповідач художньо майстерно змальовує її портрет, підкреслюючи привабливі риси дівчини: *«Середнього зросту, з темним, як шовк, волоссям... на око ніжна, таїла в собі силу та вабила до себе, мов музика, гармонією жіночості»*. Для відтворення напруженості у розгортанні драматизму долі Анни використано символіку: як тільки-но закохані Михайло й Анна почали танцювати, на скрипці обірвалася струна – *«розлучилися дві руки»*. Психологічна майстерність змалювання Анни неперевершена в українському письменстві. Доля їй усміхнулася тоді, коли Михайло освідчився їй у коханні, але незабаром насильно забрала судженого в землю. Розповідач акцентує на працелюбності наймички, наділеної добрим серцем, чуйністю. Вона відчула серцем, що убивцею її Михайла був Сава, якого зненавиділа. Великим випробуванням долі була смерть дітей. Врешті вона вийшла заміж за наймита Петра, і в неї народився син. Письменниця закінчує повість оптимістичною нотою. Хоч Анна і зневірилась у добродіяльну силу землі, але тяжко працює заради того, щоб син мав освіту, залишив землю і вибудував щасливішу долю.

«Земля» Ольги Кобилянської – епічний шедевр української літератури, яка відтворила в художньому світі твору *«пережитість і присутність поетичної філософії землі – селянина й землі, такі чесно-жорстокі картини бідуювання й праці, правдивість і разючу силу відтворення селянських драм, що шапрають душу не менше за Стефаникові маломовні трагедії»* (Іван Дзюба). Авторка з натхненням і драматизмом оспівала любов селянина до землі і праці на ній, показуючи своїх героїв у радісній хвилини просвітлення і невимовного горя. Змінилася епоха, але естетична привабливість «Землі» Ольги Кобилянської бентежить і сучасних читачів. Історія страшного злочину, що скоївся через землю, застерігає людство не робити таких помилок.

**Література:** Гурдуз 2004 – Гурдуз А. Витоки міфопоетичної парадигми повісті Ольги Кобилянської «Земля» // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 5 – 6. – С. 194 – 198.; Кобилянська 1962 – Кобилянська О. Твори: В 5 т. – К.: Держлітвидав України,

1962 – 1963.; *Мацяк 2006* – Мацяк О. Акорди як різновид фрагментарної прози Ольги Кобилянської // Українське літературознавство. – 2006. – № 67. – С.76 – 81.; *Павличко 2007* – Павличко Д.В. Літературознавство. Критика: У 2 т. – К.: Основи, 2007. – Т. 1. – 566 с.; *Русалка Дністровая 2007* – Русалка Дністровая. / Репринтне відтворення з видання: Русалка Дністровая у Будимі. Письмом Корол. Всеучилища Пештського. 1837. – Львів, 2007. – 135 с.; *Тимків 2005* – Тимків Н. Своєрідність авторської позиції в повісті Ольги Кобилянської «Земля» // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 5 – 10.; *Ткачук 2002* – Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: 2004. – 173 с.; *Франко 1984* – Франко І.Я. Зібр. тв. У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Бородіца С.В., к.філол. наук, доц.

**Ірина Бабій**, доц. (Тернопіль)

ББК 81. 2УКР. 923

УДК 821.161.2

### **Оцінно-експресивний потенціал іменникових лексичних інновацій у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха**

*У статті розглядаються іменникові індивідуально-авторські новотвори, які функціонують у романі «Чотири броди» М. Стельмаха. Проаналізовано семантику та стилістичну роль іменникових інновацій. Звернено увагу на оцінно-експресивну функцію іменникових новотворів у контексті твору.*

**Ключові слова:** новотвір, авторський неологізм, індивідуально-авторські інновації, неолексема, лексична інновація, оказіоналізм.

*In the article the author's individual noun innovations which function in the novel «The Four Fords» by M. Stelmakh are studied. The semantic and stylistic role of noun innovations is analysed. The evaluative and expressive role of noun innovations in the novel is revealed.*

**Key words:** neologism, author's neologism, individual author's innovations, neo-lexeme, lexical innovation, occasionalism.

Мова як динамічна система здатна збагачуватися, поповнюватися новими одиницями. Процес оновлення та

1962 – 1963.; *Мацяк 2006* – Мацяк О. Акорди як різновид фрагментарної прози Ольги Кобилянської // Українське літературознавство. – 2006. – № 67. – С.76 – 81.; *Павличко 2007* – Павличко Д.В. Літературознавство. Критика: У 2 т. – К.: Основи, 2007. – Т. 1. – 566 с.; *Русалка Дністровая 2007* – Русалка Дністровая. / Репринтне відтворення з видання: Русалка Дністровая у Будимі. Письмом Корол. Всеучилища Пештського. 1837. – Львів, 2007. – 135 с.; *Тимків 2005* – Тимків Н. Своєрідність авторської позиції в повісті Ольги Кобилянської «Земля» // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 5 – 10.; *Ткачук 2002* – Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: 2004. – 173 с.; *Франко 1984* – Франко І.Я. Збір. тв. У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Бородіца С.В., к.філол. наук, доц.

**Ірина Бабій**, доц. (Тернопіль)

ББК 81. 2УКР. 923

УДК 821.161.2

### **Оцінно-експресивний потенціал іменникових лексичних інновацій у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха**

*У статті розглядаються іменникові індивідуально-авторські новотвори, які функціонують у романі «Чотири броди» М. Стельмаха. Проаналізовано семантику та стилістичну роль іменникових інновацій. Звернено увагу на оцінно-експресивну функцію іменникових новотворів у контексті твору.*

**Ключові слова:** новотвір, авторський неологізм, індивідуально-авторські інновації, неолексема, лексична інновація, оказіоналізм.

*In the article the author's individual noun innovations which function in the novel «The Four Fords» by M. Stelmakh are studied. The semantic and stylistic role of noun innovations is analysed. The evaluative and expressive role of noun innovations in the novel is revealed.*

**Key words:** neologism, author's neologism, individual author's innovations, neo-lexeme, lexical innovation, occasionalism.

Мова як динамічна система здатна збагачуватися, поповнюватися новими одиницями. Процес оновлення та

розширення лексичної системи мови найбільше виявляється у художньому мовленні, а одним із шляхів збагачення є введення у словесну тканину твору авторських неологізмів. Н. Сологуб зазначає, що «художнє мовлення вимагає не лише майстерного використання словникового багатства мови, якою пише письменник, а й пошуку індивідуальних форм вираження ідейно-художнього задуму письменника. Митець може відчувати недостатність засобів художнього пізнання, їх обмеженість, що стимулює пошук нових слів в естетичному освоєнні світу. Цей пошук виражається в індивідуальному словотворенні письменників» [Сологуб 1991: 88]. На наш погляд, уживання індивідуально-авторських новацій є своєрідним індикатором художньої майстерності, стильової віртуозності письменника та філігранності авторського слова. Таким майстром художнього слова є Михайло Стельмах, його індивідуально-авторський лексикон об'єднує велику кількість новотворів.

Індивідуально-авторське словотворення здавна викликало науковий інтерес. Відомими дослідниками у галузі неології є В. Русанівський, В. Чабаненко, Н. Сологуб, О. Стишов, Ж. Колоїз, Г. Вокальчук, Г. Сюта, В. Герман, Н. Адах та ін.

**Мета** нашої розвідки – проаналізувати семантику та функціонування іменників-інновацій у романі «Чотири броди» М. Стельмаха, а також простежити їх оцінно-експресивне забарвлення.

«Чотири броди» – це роман, «сповнений філософських роздумів, лірико-романтична дума-епопея про важкі й щасливі шляхи українського села, які пролягли через чотири броди людського життя» [Семенчук 1982: 156]. Сам автор роману зазначав, що головне у творі – це любов і вірність. Людське життя бачиться М. Стельмаху через чотири броди: «блакитний, як досвіт, – дитинство, потім, наче сон, – хмільний брід кохання, далі – безмірної роботи і турботи, а зрештою – онуків і прощання» [Стельмах 1983]. Для художнього зображення письменник застосовує виражальні можливості української мови, різноманітні мовно-стилістичні засоби, демонструючи при цьому мистецький талант живописання. Естетично вагомим засобом творення художньої картини письменника є індивідуально-авторські новації.



У романі «Чотири броди» корпус лексичних інновацій містить 560 одиниць, серед яких найбільше іменникових (327), які не зафіксовані у Словнику української мови [СУМ] та інших словниках.

Іменникові лексичні неологізми можна об'єднати у кілька лексико-семантичних груп, найчисельнішу становлять назви осіб за такими ознаками:

– рід занять, діяльність: *бринькач, верборуб, ченець-садовод, купець-продавець, горшикограй, швець-шкіродровець, вервела-лірник, відвідувач-медоїд, старець-приплетач, державобудівник, світоправитель, дяк-викрутень, крамар-пройда, гешефтяр, лаушник, професор-життєлюб, кликач, дяк-заброда*, (*Оглянувшись, побачив вервелу-лірника* (с.121); *...люблю пасіку, і менше її відвідувачів-медоїдів* (с.141);

– внутрішні якості, властивості: *заздренник, ненаситець, полохливець, головодур, безчесник, жеребило, перебірник, жорстокосердець, потакач, гріхоплут, доброчесник, злостивець, невдячниця, кроволуб, скоробрех, людозвір, слизькоумець, запопадник, кислій, кручений-верчений, ласкавочка, гонивітер, лискуха, продайдуша, бабодур, прощупанство, похмурниця, ненажерець, настирливець, настирник, недовіра, нудисвіт, мамлюк* (*...похнюпився Кириленко, хоча й не належав до тих, які зветься кисліями* (с.407); – *Одумайся, Семене. Нащо тобі цей гріх, коли ти чоловік, а не продайдуша* (с.499); – *Хоч під три чорти, якщо не вистачить кебети знайти кращої дороги. Тільки мамлюкам отаким, як Стьопочка, не попадайтесь* (с.594);

– розумові здібності: *тупоум, нерозумець, безклепка, одуркуватий, пришелепок* (*Від розумних більшовиків нам уся біда йде, а за нерозумців чи тих, хто квасить душу в горілиці, тримайся руками й ногами* (с.152); – *Дочекаєшся, одуркуватий, два метри осібною наділу* (с.532); – *Що там у тебе, пришелепок, горить?* (с.538));

– зовнішній вигляд, риси портрету, частини тіла тощо: *дужень, волохань, зеленооччя, животисько, нижчеспиння, дебелище, щетиння, оглоблі-ручища, очі-волошки, задрипа, руки-оцупки, зачуманий* (*Безбородько безпорадно розводить свої оглоблі-ручища* (с.392); *...і така невимовна туга стоїть у її*

**очах-волошках** (с.407); – *І хоч не хотів, а згадав оте зеленооччя, в якому тісно було полум'ю і чаду любоців* (с.58));

– соціальний стан, матеріальне становище: **голоп'ятник** (*Я тобі, голоп'ятнику, згадаю і ночівлю, і рідню, та так згадаю, що ти й дітям закажеш глузувати* (с.545));

– узагальнювальна оцінка особи: **ложкохват, мудригайло, випорток, вибрудок, безцасник, харцизяки-пересмішники, відьмуга, панночка-проноза, вулишник, придибайло, поплентач, вихилясниця, снивода, вертопрах, виплодок, непоштивець, жертводавець, виривач, гнидюк, сушиголова, увивач, невикрут, гнилюк, падлюга, посміття, підхвісток, дрантюх, пропияка, нелюдько, простюха, здобишник, оглашенник, трупожер, окаянниця, потерть, кривосудець, посполюдина, недоламок, магула** (– *Це, певне, сочиняли такі кривосудці, що самі ходять до жінок з порожніми руками* (с.523); – *Ти, бачу, не по роках клепаний на язик. Що ж, непоштивцю, тобі, може, за походеньками та гульками й нема часу для мене...* (с.147); *І там поліцаї дрантюхами – без форми ходять?* (с.465); – *Ось я з тебе, гітлерівський підхвісток, пуцу ледачу кров...* (с.463));

2) назви тварин, птахів, риби: **напівхудобина, окунці-матросики** (– *...Потім підходить черга до окунців-матросиків* (с.521));

3) назви рослин, плодів, квітів тощо: **дуб-довговік, первоцвіття, цар-колос, дивдерево, верба-підліток, сіно-солома** (*До колоса, до цар-колоса Данило мав незмінний трепет душі, чекав із ним зустрічі...* (с.131); *...пішов блукати в луки, які вже на своїх долонях тримали зелень і перші кетяги первоцвіття* (с.101); *Скрадаючись, він (Стах – І.Б.) дійшов до крайнього перед узбіччям дуба-довговіка, вріс у нього* (с.67));

4) назви предметів, машин, речовин, продуктів харчування тощо: **човни-душогубки, первенець-комбайн, сміття-терміття, сорочка-чумачка, передсідання** (*Глянув Магазаник на здорованя в свіжому з полиском костюмі, у свіжій сорочці-чумачці, і не повірив собі* (с.356); *А наш первенець-комбайн справно працює у вас?* (с.163); – *Ви не зголодніли? Може, щось принести на передсідання?* – і навіть у цьому “передсіданні” *чувається їдь* (с.252));

5) назви елементів ландшафту, географічних об'єктів тощо: **низоділ, глухолісся, розпутище** (*Ось ходіть погляньте, як ми отаборились у глухоліссі, яку землянку зробили... (с.382); Низодолом та левадкама, де сива трава дихає туманом, він (Чигирин – І.Б.) випетлює на городи... (с.414);*

6) назви явищ природи, її стану: **метелиця-хурделиця, роса-сльоза, сонцеграй, осмерк, місяць-білогривець, притемень** (*...А що нам та метелиця-хурделиця? Ноги ж і не позичені, і не куповані! Хіба ти не любиш завію? (с.276); Він побачив на полі своє жито з туманцем, з росою-сльозою і почув свою росину на віях (с.243); З ярмаркової колотнечі ... виїхали в рожевий надвечірній сонцеграй, що м'яко тремтів над обважнілими нивами... (с.122); ...і місяць-білогривець не може просвітити її (с.7);*

7) назви збірних понять: **вересняк, юрмовисько, папір'я** (у зн. 'гроші') (*Комусь любов, а комусь папір'я... (с.272); ...він (Лаврін – І.Б.) одвертається од Магазаника, кидає погляд на ярмаркове юрмовисько й незворушно думає про своє (с.113);*

8) назви абстрактних понять:

а) назви емоцій, відчуттів, психічного стану особи: **поневага, безжур'я, надія-безнадія, жалі-тривоги, кволість-знемога, нестямство, п'янкість, клеїт-сміх** (*...а біля неї увидається закоханець, що має в очах любов та молодече безжур'я (с.114); І тоскно стало Магазанику, ... і не почує для себе звабливого клемоту-сміху (с.43); ...насупився Магазаник, маючи сьогодні від Лавріна не шанобу, а поневагу (с.114);*

б) назви якостей, внутрішніх властивостей особи: **честивість, нечестивість, твердосердність, жорстокосердя, ненаситство, шанолубство, гидомирство, бабодурство, гріхоплутство, худобство** (*Що ж воно таке: запізне каяття, чи сум за тією честивістю, що оминула його? (с.367); Та, похиливши голову, стримав себе, бо знав твердосердність Безбородька. Видко, назавше зв'язав їх чорт бісовим мотузочком (с.361); Коли ситість пом'якшила жорстокосердя начальнику допоміжної поліції... (с.532); Що ж у тобі, Ступаче? Ложка підлості, ложка догідливості й відро шанолубства! Так невже ця суміш має нести комусь загибель? (с.237); Таки пропадає наш*

вік через солодкий дурман **любоців** чи **бабодурства**. Аби не прогнав бог Єву із раю, **спокійніше** було б на землі (с.42 – 43);

в) назви мисленневих процесів: **розмисл**, **агромисль**, **жаль-думка** (*Як не злякається, то щось порадить, бо має і розум, і розмисл у голові* (с.265); *...ї навіть розкидався такими словами, як: хуторянство, консерватизм, тупцювання агромислі* (с.184); *3 такими жалями-думками й вона увійшла в сон* (с.232);

г) назви дій, процесів та їх результатів: **підмова-облуда**, **зазови**, **статки-набутки**, **одцивіт**, **розкопище**, **полигання**, **колінкування**, **знавісіння**, **вертійство**, **гречкосійство**, **печерування**, **підшепіт**, **приключка**, **лементация**, **давання**, **медоточивість**, **мочемордіє**, **винопиття**, **старостування-правування**, **облудство**, **зустріч-прощання**, **глаголаніє**, **переслух**, **уїдання**, **туманення**, **добичництво**, **лихомовство**, **клопотарство**, **мартопляство**, **праволомство**, **косарицина**, **зажиницина** (*–...Він, перелесник, забив тобі солодкою підмовою-облудою баки, а ти одразу й повірила* (с.43); *– ...А з чого ти почнеш своє старостування-правування?* (с.368); *– Поживши на світі, надивившись на всяке вертійство, я таки повірив одному письменнику: вся історія людей – се історія обману* (с.150); *Зап'єш косарицину, зап'єш зажиницину – та й думай про кожуха і дорогу на Сибір* (с.113); *– ...Це ж треба стати і орачем, і сіячем, і город упорати, ... і спекти, і обшити, ... і дітям дати толк. За таким клопотарством і літа, і брови зів'януть* (с.39); *– Еге, лихо дзвонить якийсь? Твій Кундрик аж труситься розказати комусь про свої мартопляства* (с.44); *– ...Пане старосто, скажіть їм щось на це праволомство* (с.579); *– Ану покинь мені глаголаніє! Бери свій папірець – і ходімо* (с.463); *– А про моїх дітей і внуків нема ні слуху, ні переслуху* (с.472));

г) назви часових відрізків, пори року, доби: **передзим'я**, **переджнивність**, **нічка-петрівочка**, **нічка-зводниця**, **літопровід** (*Уже й зараз, в передзим'я, фунт хліба коштує три карбованці, а зима ж і недозимок великий мають рот* (с.58); *– А люди відпочивають собі, бо коротка нічка-петрівочка...*(с.175); *А решту вже довершить нічка-зводниця та хміль поцілунків* (с.254)).

Серед усіх індивідуально-авторських новацій М. Стельмаха найбільшу групу складають неолексеми на позначення осіб. Такі назви характеризують персонажів за внутрішніми якостями, рисами характеру (**жорстокосердець, доброчесник, задренник, ненаситець, скоробрех, продайдуша, головодур** та ін.); за зовнішнім виглядом (**дужень, дебелище, задрипа** та ін.); за розумовими здібностями (**тупоум, нерозумець, безклепка, одуркуватий, пришелепок**); за родом занять, діяльністю (**гешефтяр, світоправитель, бринькач, ченець-садовод, купець-продавець, відвідувач-медоїд** та ін.).

Велику групу у романі становлять оказіональні іменники, що містять негативну оцінність. За допомогою них письменник чітко виражає власне ставлення до героїв. Так, свою зневагу до зрадників, брехунів, злодійкуватих і підлих героїв, осуд їх учинків М. Стельмах висловлює за допомогою лексем: **нелюдько, потерть, вибрудок, виплідок, підхвісток, простюха, окаянниця, недоламок, напівхудобина, безчесник, жсеребило, ненаситець** та багато інших. Такі оказіональні іменники утворені від твірних слів, які самі містять знижене стилістичне забарвлення, а саме: **вибрудок, посміття, гнилюк, гнидюк, падлюга, випорток, дрантюх, трупожер** та ін.

Особливістю індивідуальної словотворчості М. Стельмаха є те, що сам письменник дає пояснення, розгорнутий коментар семантики неолексем, наприклад: – *От ходім до хати, я тобі й розповім про цього **випортка**, що тільки й знає – лічити чужі гроші і гріхи* (с.44); ...*Він же, **вибрудок**, одразу трьом жінкам голову морочить, а тепер на четверту, чи на її воли, накинув більма* (с.44); – ***Тупоум** він. Уже й виріс, та розуму не виніс. Тяжко буває людині дорости до людини...* (с.32); ...*стали на порозі двоє цивільних: один – високе і носате **дебелище**, що аж зігнулося, аби не набити лоба в дверях...* (с.356). Такими поясненнями М. Стельмах презентує і підсилює оцінно-експресивну характеристику персонажа. Увіразнює авторське бачення того чи іншого персонажа вживання поряд кількох оцінних назв, наприклад: *Магазаника аж затрусило: хто б уже говорив йому про чесність, тільки не цей **скоробрех, баболуб і гешефтяр**, який пучки протер на слизькому карбованцеві* (с.328); – *Скільки живу, а вперше бачу такого ката. Чи ти не з пекла*

*родом?.. Ізиді, породження східни, ізиді, дрібноголовий слизькоумець! Ізиді, чорнозрячий!* (с.365).

У галузі іменникової індивідуально-авторської номінації М. Стельмаха окреме місце займають складні слова-оказіоналізми, які у романі часто виконують оцінно-експресивну роль. Загалом «складні слова дозволяють конденсувати зміст складного характеру, який виражається, як правило, словосполученнями. Саме ця конденсованість змісту дає змогу ... передавати складні оцінні моменти за допомогою одного слова» [Сологуб 1999, 47]. Як правило, оказіональні іменникові композити, ужиті в романі “Чотири броди”, – етимологічно прозорі, вони переважно двоосновні й утворені за словотворчими законами сучасної української мови.

Особливістю іменникових неолексем-композитів М. Стельмаха є сполучення, об'єднання в одне слово двох компонентів, один з яких називає особу за віком, за діяльністю і под., а другий компонент містить оцінну семантику, наприклад: *Колись він був наймитчуком у такого дяка-викрутня, якого навіть попи називали сатаною* (с.272); *І тоді в розмову втрутився крамар-пройда..., що саме приїхав із сусіднього села купити чи вициганити в батька меду* (с.301). Як правило, такі твірні компоненти містять негативну оцінку, рідко – позитивну, наприклад: *Набивай кендюх та згадуй повчання одного професора-життєлюба* (с.358).

В авторському лексиконі М. Стельмаха знаходимо складні лексичні інновації, що становлять собою поєднання двох синонімічних або подібних за значенням лексем, наприклад: *метелиця-хурделиця, жалі-тривоги, кручений-верчений, кволість-знемога*, або ж повністю однакових, наприклад: *вопрос-питання* (вопрос – рос.) тощо. В таких випадках оцінно-експресивне значення виражається ще з більшою силою. Так, з метою змалювання емоційного стану персонажа автор уживає композити, що є поєднанням двох експресивно забарвлених лексем, наприклад: – *Хоч би живим повернувся, – і всі материнські жалі-тривоги прокинулись у душі Марини* (с.417). Рідше складні іменникові новотвори побудовані на основі двох антонімічних за значенням лексем, наприклад, *надія-безнадія*

(*Той день, коли вона* (Мирослава – І.Б.) *довідалась про все, став її згубою і болючим чеканням надії-безнадії* (с.274).

Про багатство та оригінальність Стельмахового слова свідчить і той факт, що іменникові новотвори, вжиті у романі «Чотири броди», можна об'єднати в синонімічні ряди, наприклад, на позначення чоловіка-бабія – *бабодур, головодур, жеребило, гріхоплут*; жорстокої людини – *людозвір, жорстокосердець, кроволоуб*; хитрої людини – *кручений-верчений, слизькоумець*; нерозумної людини – *тупоум, безклепка, одуркуватий, нерозумець* та ін.

Показовим для індивідуально-авторського образотворення М. Стельмаха є вживання назв рослин, тварин на позначення осіб. Письменник зіставляє риси характеру персонажа із традиційними образами, опираючись на мовну традицію. Так, хитру, підступну людину називає *лисом-корсаком* (– *Ох і лестун ви, Семене, прямо лис-корсак!* – *подобришав Ступач* (с.123); міцну, кремезну людину – *дубом-довговіком* (– *Чого це на божій? Ви ще – як дуб-довговік, – вичавив крізь образу...* (с.25). У таких випадках письменник наслідує давні фольклорні традиції, застосовуючи народну символіку.

На позначення осіб М. Стельмах уживає субстантивовані прикметники. Нерідко такі неолексеми ужиті у ролі звертань, наприклад: – *Дочекайся, одуркуватий, два метри осібною наділу* (с.532); – *...Мав ти, страхолюдний, родитися людиною, та вилупився чортом* (с.534); «*Чого тобі, хребетосилий? Що ти пасеш своїми буркалами: чиюсь копійку чи душу?*» (с.121). Такі новотвори також виконують виразну оцінно-експресивну роль і, як правило, містять знижене забарвлення, називаючи негативні риси характеру персонажів.

Особливістю індивідуально-авторського слововживання М. Стельмаха є вживання одного і того ж новотвору в кількох контекстах, наприклад, лексему *людозвір* з властивою їй негативною оцінністю знаходимо в таких реченнях: – *Чого не знаю, того не знаю, тільки в душі й очах померкло, бо людозвір не пожаліє нас, – навмисне говорить політично для Кундрика* (с.329); – *...Безбородько – це дідько, що й на чужому, навіть гадючому, яйці буде сидіти... Чому тобі цей людозвір не сказав, що говорять про Україну Гімлер і Кох?* (с.513). З аналогічним

оцінно-експресивним навантаженням автор уживає лексему *жеребило* у таких контекстах: *Він заспокійливо кладе п'ятірню на блузку жінки, та б'є його, сичить: «Жеребило»* (с.549); – *Чоловіки чи розпусне тіло? – навіть Магазаник не витерпів патякання жеребила. – Де ж ти свою жінку покинув?* (с.154).

Ідіостилю М. Стельмаха властиве вживання узуальних лексем із новим, незвичним для них значенням. Так, оригінальним є вживання іменника *недовіра* на позначення особи, наприклад: – *Замовч, недовіро, бо навіки заснеш! А перед цим і сукровицею заридаси!* (с.534) тощо.

Оцінно-експресивний потенціал простежуємо і в оказіональних лексемах з абстрактним значенням. Назви емоцій, відчуттів чи якостей, властивостей особи пов'язані насамперед з персонажами позитивними чи негативними. Однак і тут спостерігаємо домінування негативно забарвлених лексем на зразок: *твердосердність, жорстокосердя, ненаситство, гидомирство, бабодурство, худобство, гріхоплутство*.

Оказіональні іменники-назви дій, процесів та їх результатів теж не позбавлені зниженого забарвлення, оскільки прямо пов'язані з їх виконавцями, які часто є негативними персонажами у романі, наприклад: *вертійство, підмова-облуда, мочемордіє, облудство, лихомовство, мартопляство* та ін. Хоча деякі оказіональні лексеми залишаються стилістично нейтральними, наприклад: *старостування-правування, статки-набутки, клопотарство, винопиття* та ін.

Роман «Чотири броди» демонструє майстерність Стельмаха-психолога і Стельмаха-художника. Письменник тонко проникає в духовний світ персонажів, окреслює їх позитивні чи негативні риси характеру. Одним із дієвих засобів художнього зображення М. Стельмаха є індивідуально-авторські новотвори, які допомагають глибоко, багатогранно та влучно відтворювати внутрішнє життя героїв, дають узагальнену оцінку їх вдачі, їх учинкам. З любов'ю, повагою та захопленням письменник говорить про працюючих і щедрих душею селян-трудівників.

Лексичні інновації М. Стельмаха відзначаються семантико-естетичним розмаїттям та поліфункціональністю. Вони увиразнюють індивідуально-авторське мовлення, збагачують образну систему художньої мови письменника.



**Література:** Семенчук 1982: Семенчук І. Михайло Стельмах. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1982. – 228 с.; Сологуб 1999: Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича. – К.: Дніпро; Віні-пег: Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 152 с.; Сологуб 1991: Сологуб Н. Мовний світ Олеса Гончара. – К.: Наукова думка, 1991. – 138 с.; Стельмах 1983: Стельмах М. Твори: В 7-и т. – Т.6. – К.: Дніпро, 1983. – 606 с.; СУМ: Словник української мови. – К., 1970-1980. – Т.1-11.

*Бабий І.М. Оценно-экспрессивный потенциал лексических инноваций-существительных в романе “Четыре брода” М. Стельмаха.*

*В статье рассматриваются индивидуально-авторские новообразования-существительные, которые функционируют в романе “Четыре брода” М. Стельмаха. Проанализированы семантика и стилистическая роль инноваций-существительных. Обращено внимание на оценно-экспрессивную функцию новообразований-существительных.*

**Ключевые слова:** новообразование, авторский неологизм, индивидуально-авторские инновации, неолексема, лексическая инновация, окказионализм.

Рецензенти: Струганець Л.В., д-р філол. наук, проф. (Гернопіль)  
Журба С.В., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Оксана Косінова**, здобувач (Нова Каховка)

УДК 821.16.091  
ББК 83.3 (4 Укр)

### **Музично-композиційна побудова поетичних творів Павла Тичини**

*У статті розглядаються синтетичні особливості творчого доробку Павла Тичини – поета, художника, хорового диригента, композитора, науковця, громадського діяча. У центрі уваги – музично-жанрова різноманітність поезії автора. Застосування принципів музичної композиції у здійсненні синтезу поезії та музики розкриває природу музичності творчості Тичини, що дозволяє трактувати його творчий доробок як певний літературно-мистецький феномен на тлі поетичних пошуків ХХ століття.*

**Ключові слова:** поезія, музичний жанр, рондо, ронделі, сонатна форма, опера, симфонія.

**Література:** Семенчук 1982: Семенчук І. Михайло Стельмах. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1982. – 228 с.; Сологуб 1999: Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича. – К.: Дніпро; Віні-пег: Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 152 с.; Сологуб 1991: Сологуб Н. Мовний світ Олеса Гончара. – К.: Наукова думка, 1991. – 138 с.; Стельмах 1983: Стельмах М. Твори: В 7-и т. – Т.6. – К.: Дніпро, 1983. – 606 с.; СУМ: Словник української мови. – К., 1970-1980. – Т.1-11.

*Бабий І.М. Оценно-экспрессивный потенциал лексических инноваций-существительных в романе “Четыре брода” М. Стельмаха.*

*В статье рассматриваются индивидуально-авторские новообразования-существительные, которые функционируют в романе “Четыре брода” М. Стельмаха. Проанализированы семантика и стилистическая роль инноваций-существительных. Обращено внимание на оценно-экспрессивную функцию новообразований-существительных.*

**Ключевые слова:** новообразование, авторский неологизм, индивидуально-авторские инновации, неолексема, лексическая инновация, окказионализм.

Рецензенти: Струганець Л.В., д-р філол. наук, проф. (Гернопіль)  
Журба С.В., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Оксана Косінова**, здобувач (Нова Каховка)

УДК 821.16.091  
ББК 83.3 (4 Укр)

### **Музично-композиційна побудова поетичних творів Павла Тичини**

*У статті розглядаються синтетичні особливості творчого доробку Павла Тичини – поета, художника, хорового диригента, композитора, науковця, громадського діяча. У центрі уваги – музично-жанрова різноманітність поезії автора. Застосування принципів музичної композиції у здійсненні синтезу поезії та музики розкриває природу музичності творчості Тичини, що дозволяє трактувати його творчий доробок як певний літературно-мистецький феномен на тлі поетичних пошуків ХХ століття.*

**Ключові слова:** поезія, музичний жанр, рондо, ронделі, сонатна форма, опера, симфонія.

*The article discusses features of Synthetic creative works Pavlo Tichina. - poet, artist, choral conductor, composer, scientist, and public figure. Spotlight - music and poetry genre variety of author's poetry. Application of the principles of musical composition in carrying out the synthesis of poetry and music reveals the nature of Tichina.creativity musicality that can interpret his creative achievements as a literary and artistic phenomenon among poetical searches of the XX century.*

**Keywords:** *poetry, musical genre, rondo, rondeli, sonata form, opera, symphony.*

Літературу, як вербальний вид мистецтва, завжди вважали найбільш близькою і «спорідненою» музиці, оскільки з мовної інтонації народилась музична інтонація, що зумовлює суть музичного мистецтва [Будний 2008: 283]». Прикладом такої «спорідненості» можна вважати творчість геніального українського поета, здібного музиканта та чудового співака Павла Григоровича Тичини. Питання музичності творів Тичини розглядалось багатьма вченими, серед яких Л.Новиченко, О.Білецький, В.Юдіна, Г.Клочек, Н.Костенко, В.П'янов, О.Губар, Г.Майфет, С.Гальченко тощо. Дослідники називали Тичину називали одним із наймузикальніших поетів: до нього музичність слова характеризувалась лише в ритмомелодійному аспекті, він почав «озвучувати» поетичний твір не лише через соноріку слова, а й через його семантику» [Клочек 1986: 222]. Особливу увагу літературознавців привертала незвичайна музична жанрово-композиційна побудова творів поета, починаючи від пісні та закінчуючи грандіозною симфонією.

Рондо (від фр. *rondeau* – «коло», «рух по вертикалі») як жанр «походить від французького хороводу-танцю з рухом по колу та куплетному поверненню музики» [Холопова 1997: 91]. Саме коло є «найчастіше вживаним засобом композиційного розподілу матеріалу у поезії Тичини 20-х років» [Костенко 1982: 53]. Форма кола в його найвідомішій збірці «Сонячні кларнети» дає той найчистіший варіант ритміко-синтаксичного повтору, який називають «накладанням». Унікальну будову «накладання» має ліричний шедевр, поезія-рапсодія «Арфами, арфами...» (рапсодія – твір, переважно вільної форми, на основі народних мелодій). Ритмічний малюнок твору «накладається на інші

строфи, повторюється протягом всього тексту без істотних змін» [Костенко 1982: 54].

Проаналізувавши строфи зі збірки «Замість сонетів і октав», можна прийти до висновку, що рух думки підтримується елементами рондальної композиції у строфі «Осінь». Проте у більшості строф поет використовує елементи структури, яка була основою для класичного «рондо» – хороводна пісня, в якій «віршовий куплет складався з двох частин – заспівної строфи та приспіву». Останній виконувався на один і той самий мотив, тобто служив музичний рефреном. Заспівна строфа співалася на щораз оновлювану мелодію. За такою пісенною структурою, в якій чергуються періоди та рефрен-приспів, побудований вступний вірш «Уже світає...». Рефрен-приспів у структурі строфи «Терор»: «Лежи, не прокидайся, моя мати!» несе на собі відбиток структури та пройнятий настроєм народнопісенного голосіння. У строфі «Лю» рефрен-повтор «люлі-лю» теж має фольклорне коріння – це своєрідна імітація колискової з усиченою кінцівкою.

Якщо на рівні окремої строфи може поєднуватися народнопісенна композиція та елементи рондо як художньої «обробки» пісні, то на вищому композиційному рівні, який включає об'єднані назвою строфу та антистрофу, структура є близькою до народної заспівно-приспівної форми. У мікроструктурі з двох частин строфа є своєрідним заспівом, тоді як антистрофа – приспівом. Принцип рондального відношення зберігається (тема строфи продовжується варіаціями антистрофи). Кожна двочастинна структура не випадково об'єднана назвою. Із окремих акордів твориться цілісна мелодія збірки, адже у книзі «Замість сонетів і октав» є ще й третій рівень структурування, що базується на класичній рондальній композиції і є основою найвищої лірико-музичної форми – симфонії, яка є макроформою цієї збірки.

Безперечно, П.Тичина сприйняв настанову О.Скрябіна стосовно вираження у мистецтві нових, народжених часом, ідей та образів не засобами тоніки, мажорної і мінорної, а засобами нового гармонійного стилю – дисонансної співзвучності, нестійкої гармонії (принцип її дії поет побачив у світі та людині).

Дисонансна гармонія створює враження дієвості, проте позбавленої позитивного результату.

Свого часу Г.Майфет звернув увагу на композицію кола в поемі «Золотий гомін» (початок і кінець близькі словесними групами). Рідкісне емоційне піднесення відчувається у початкових рядках поеми і в цьому ж мажорному ключі кінцівка поеми: «Над Києвом – золотий гомін. І голуби і сонце!» Форму кола спостерігаємо і у поемі «Срібної ночі». Твір має своєрідне словесне обрамлення, яким починається і закінчується: «То мама спить. Так дише в спальні, немов в степу цвіркунчик» (початок) і «Та мама дихала так дзвінко, немов цвіркунчик у степу...» (закінчення). Отже, на прикладі цих творів можемо спостерігати ознаки рондо та ознаки симфонічного твору (адже симфонічний твір – твір циклічний).

Особливе місце в історії музики займає жанр-форма «рондель» (XIV – XVст.), що відноситься до типу рядкових музично-віршових (з додаванням танцю). Рондель – жанр, що зародився у Франції, на батьківщині символізму, впливу якого свого часу зазнав поет, відноситься до групи рефренних форм та має цілий ряд структурних варіантів. У своїй творчості Тичина звертається і до такого жанрового різновиду, приклад тому – відомі «Ронделі». Вважалося, що традиційна форма французької поезії рондель придатна лише для пейзажної та інтимної лірики. Але Тичина відкинув цю точку зору і створив свій революційний рондель. «Ронделі» Павла Тичини – твір рефренний та циклічний.

Поезія «Марії Заньковецькій» має своєрідний жанровий підзаголовок – кантата та зосереджує увагу читача, спрямовучи його сприймання. Тож поезію можна інтерпретувати як ліричний вірш, написаний із приводу якої-небудь урочистої події, оду, чи як великий урочистий музичний твір.

Збірку «Чернігів» (1931), що її сам автор назвав нарисом у віршах, спершу приймали то як невдалу за формою соцреалістичну агітпоезію, то як мимовільну «психопатичну автопародію», то як сміливу спробу усної масової поезії. Згодом Григорій Грабович інтерпретував її у контексті конструктивізму – як «кантату, що твориться поліфонією голосів, ритмів, настроїв і виражає квінтесенцію народної України в перехідному стані» [Будний 2008: 208].

Якщо музичний термін «енгармонізм» означає зрівняння й ототожнення звуків, що мають однакову висоту, але різні назви, то в переносному значенні його слід розуміти як «співвідношення далеких або різнорідних явищ і понять» [Клочек 1986: 202]. Цикл «Енгармонійне» П.Тичини має ознаки ораторії; є у ньому і ознаки сюїтної побудови.

Ораторія (італ. oratoria, від лат. oro – говорю, благаю) – своєрідна «музична драма або великий музичний твір для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру, створений, зазвичай, на драматичний сюжет та призначений для концертного виконання і за розміром дещо більший ніж кантата» [Попова 1954: 374]. Як і опера, ораторія включає в себе увертюру, сольні арії, речитативи, вокальні ансамблі та хори, дія розгортається на основі драматичного сюжету. Знамениті ораторії створювали Георг Гендель, Йосиф Гайдн, Антон Рубінштейн тощо. Рубінштейна молодий Тичина слухає ще на знаменитих вечорах у М.Коцюбинського, з творами Гайдна та Генделя знайомиться у семінарії, на концертах Російського музичного товариства тощо. Сюїта – циклічна музична форма, складена з кількох контрастних частин.

Перша поезія циклу – «Туман» (1918) є увертюрою до циклу і побудована на принципі контрастного повтору. Вона «попри весь її внутрішній драматизм, звучить гармонією «чорного акорду», що зумовлений похмурим туманним ранком». Кожна деталь мініатюри «Сонце», вказуючи на різні об'єкти природи, вже має чітко виражене завдання – передати ансамблеве звучання передсвітанкового стану цієї природи, ту мить, коли все чекає сходу сонця. У мініатюрі «Вітер» над рікою, над луками, над житніми і соняшниковими полями гуляє та співає теплий медовий Вітер. Природа звучить своїм хоровим багатоголоссям. Мініатюра «Дощ» зображує явище природи, яке кожен із нас неодноразово спостерігав, і викликає настрій тривожного чекання. Перша фраза у вигляді сольної частини-арії :«А на воді в чийсь руці гадюки пнуться...» Дощ почався, на воду впали перші краплини, арія-речитатив продовжується: «Війнув, дихнув, сипнув пшона – І заскакали горобці!..» Знову відчуваємо мотив тривоги, який був збуджений у читача першим реченням поетичного тексту, набув особливого підсилення у такій сольній

арії, яка начебто перегукується із попередньою: «Тікай! – шепнуло в береги. Лягай... – хитнуло смолки». А після цих рядків – метафоричний образ у вигляді вокального ансамблю: «Спустила хмарка на луки мережані подолки».

Оскільки опера (італ. *opera* – твір, дія, праця) – вид театрального мистецтва, музично-сценічний твір, що ґрунтується на єдності музики, слова, дії, то поема «Шабля Котовського», один з найбільших за масштабністю творів, який писався у 20-ті роки, теж набув ознак опери, адже тут П.Тичина поєднав гекзаметр і пісню, український еквівалент античного метра і народнопісенні (а також індивідуальні, розвинуті на їх основі) розміри, тобто «знайшов глибокий художній синтез українського гексаметра і народної пісні» [Костенко 1982: 178]. З жанрово-композиційної точки зору «Шабля Котовського» тяжіє до драматичної опери переважно скрізного типу з чергуванням музичних номерів.

Перша назва твору «Похорон друга» – «Реквієм» (реквієм є особливим різновидом кантатно-ораторіального циклу), оскільки у поезії йшлося про похорон героя Великої Вітчизняної війни. У музиці були аналоги, що вплинули на Тичину і його літературний твір, а саме: «Реквієм» Вагнера, «Реквієм» Верді, «Реквієм» Берліоза, «Панахида» Стеценка» [П'янов 2002: 165]. Ідея реквієму визначила й особливості драматургічної побудови «Похорону друга». За своєю структурою цей твір монологічний, мова йде від імені автора. Проте в цьому творі присутні й ознаки інших музичних жанрів,

Появу поеми найширше і захоплено привітали три представники різних сфер життєдіяльності – академік О.Білецький, назвавши «Похорон друга» монументальним твором, поет-академік М.Рильський, який у її поліфонічності, багатоплановості та багатолінійності побачив основу для симфонічної поеми, та композитор П.Козицький.

Увагу композитора привернули багатий асортимент образів, взятих з арсеналу музичного мистецтва: «оркестровий плач», «тисячі оркестрів», «сурми, барабан», «реквієм»: «Музичне тло, – писав композитор, – утворене засобами поетичного образу, підносить звучання «Похорону друга» на рівень емоційного напруження, властивого музичному

мистецтву». Відзначивши, що «Похорон друга» вражає своєю музичною архітектонікою, П.Козицький зауважує: «В ньому можна вбачити елементи рондо як музичної схеми. Можна побачити й елементи побудови сонатного алегро (перша і друга повторювані строфи – як перша і друга музичні теми) цієї класичної форми музичної симфонії» [П'янов 2002: 165].

Композитор ґрунтовно проаналізував поему Павла Тичини відповідно до законів музичних творів для симфонічного оркестру, співставив окремі її компоненти з Четвертою симфонією Чайковського (класичне рондо), фіналом П'ятої симфонії Бетховена, впровадженим Р.Вагнером у музичне мистецтво принципом лейтмотиву.

П.Козицький звертає увагу на поетову майстерність у використанні музики як драматично-архітектонічного чинника, багатократне повторення строфи-рефрену, що виражає філософську ідею поеми – смерть та безсмертя та своєю повторюваністю постійно підтримує жалібний музичний фон: «Усе підводиться, встає, росте й сміється, усе в нові на світі форми переходить» [П'янов 2002: 150].

Поемою-симфонією вважав твір Л.Новиченко. Торкаючись питання індивідуального стилю дослідник запише, що він проявляється не в епічній розповіді, не в спокійному описі, не в риторичній композиції, а в глибині драматично-філософського змісту з його внутрішньою тичинівською музикальністю.

Постать філософа Григорія Савича Сковороди не тільки великого українського поета і мислителя, а й здібного, як і сам Павло Тичина, музиканта та чудового співака. буде цікавити поета все його життя. Його збірка «Замість сонетів та октав», що вийде у 1920 році, буде присвячена саме знаменитому філософу. Приблизно у цей же час поет розпочне роботу над власною поемою «Сковорода», яку так і не закінчить.

Під час роботи над твором Тичина вивчить тисячі джерел, які стосувалися життя і творчості українського мислителя і назве свою поему симфонією (жанрове визначення з'явилося у Тичини вже у першому варіанті твору). Свого часу термін «симфонія» вживав і сам філософ як жанрове визначення для деяких своїх трактатів або їх структурних частин, – наприклад, «Симфонія,



наречення Книга Асхань, о познанії самого себе» або підрозділи «симфонії» в «Наркіссе» [Новиченко 1979: 100].

Симфонізм як вищий ступінь музичного мислення став одним з найбільш значних раціонально-філософських проявів у художній культурі класицизму (представник класицизму – Бетховен був одним з найулюбленіших композиторів П.Тичини ще з семінарських років). Симфонія (з гр. «співзвуччя») – значний за тривалістю виконання твір для симфонічного оркестру з кількох (3 – 4) контрастних за характером частин. Як зазначалося, елементи симфонічної побудови твору ми бачимо у багатьох поезіях Тичини. Визначивши жанр твору «Сковорода» як симфонія, Тичина, звичайно, розглядав її як літературну форму (складну поліфонію ліричних та епічних мотивів), а не як форму музичну. Та, з іншого боку, у створенні художньої композиції поеми він багато взяв і з музики – не тільки в переносному, а й у прямому сенсі. Поряд з великими мислителями століття у поемі автор ставить великих композиторів – Глюка і Гайдна, творчістю яких захоплювався ще в юнацькі роки. Симфонізм твору закладений не в поверхових виявах (в назвах, звукописах, окремих поетичних уривках), а на рівні глибинному, ідейно-змістовому.

У своїй поемі поет застосовує прийом, що базується на протиставленні й розвитку двох тем. Ці теми нерозривно пов'язані між собою, є половинками одного цілого: одна – прагнення Сковородою духовного оновлення разом з народом, друга – бажання зберегти спокій. Ці сили і є двома симфонічними підтемами головної теми твору – питання про вибір героєм своєї віри. Твір побудований на конфлікті, на численних контрастах, несе в собі не один, а кілька двотемних комплексів: «Лінія природи – лінія суспільства», «Гайдамацтво – панівні верстви», «Сковорода – Марія», «Сковорода і Антисковорода» тощо. Багатоступенева конфліктна основа вдало вкладається в русло симфонічних вимог. Завдяки симфонічному протистоянню теми спокою і теми боротьби читач отримує в тичинівському Сковороді рельєфний образ.

Існує перегук окремих мотивів твору «Фауст» Й.Гете та симфонії «Скорода» П.Тичини. У «Фауст-симфонії Ф.Ліста образи Фауста і Мефістофеля створюються на основі однієї й тієї

ж теми. Сковорода також «роздвоюється» у поемі П.Тичини на Сковороду й Чорнобога, на героя та антигероя, на начало активне і пасивне – він теж носій подібного симфонічного двотематизму в межах однієї спільної теми. Так само як власне симфонія становить собою сонатний цикл, позначений позачерговим домінуванням то однієї, то іншої підтеми, так поетична симфонія П.Тичини в різних розділах подає щораз нове співвідношення таких підтем.

Вже у 1923 році публікація в журналі «Шляхи мистецтва» складалася, як і у справжньому музичному творі сонатно-симфонічного циклу, із чотирьох самостійних, проте об'єднаних між собою частин-розділів: «Allegro giocoso», «Grave», «Risoluto», «Finale». Поетична будова розділів, ідейно-образна динаміка відповідала загальній структурі музичного циклу, що склався історично та функції кожної частини у ньому.

Перша частина поетичної симфонії – «Allegro giocoso» («весело, грайливо») і це не тільки темп, а й певна внутрішня організація твору, гостро драматичне зіткнення контрастних тем. Основу експозиції складає контраст двох музичних думок.

Початкові рядки частини твору, зачин і справді задають жвавий, веселий темп оповіді (вступ, продовження вступу). Проте незабаром намічаються соціальні мотиви, які сприймаються як відображення серйозних життєвих конфліктів (головна, зв'язуюча партія). За часом ця тема недовга, її можна назвати побічною. У подальшому вона стає ідейно значущою.

Початок розробки співпадає з переломом та закінченням експозиції, вона починається спогляданням філософа в саду Китаївської пустині у хвилини його просвітленого самотництва, і враз – перелом – контрастне співставлення гармонії з церковним дзвоном та зловіщими, похмурими тіннями ченців. Контраст зникає, коли філософ біжить із келії в поле (згадаємо повторення-варіацію мотиву в оповіданні «Богословіє», коли Петрусьок тікає із ненависних семінарських стін і біжить далеко в поле).

Значущою партією симфонії звучить примушення свого героя буквально розплющити очі (він грав на флейті з заплющеними очима) й побачити пастушку-кріпачку Маришку, яка з відвертістю юності виливає мандрівному філософу всі свої сльози, ще й кидає докір-заперечення: «А вам, напевно, весело

живеться, що ви все граєте? Я бачила й учора вас. А брат мій у повстанцях» [Костенко 1980: 187].

Заключна реприза – це і логічна розв'язка переживань та почуттів філософа, початок його справжнього самопізнання. В емоційному збуренні назрівають перші соціальні й філософські прозріння Сквороди, перебудова його світобачення. Як грандіозна кода у суто бетховенському стилі звучать слова філософа: «Бо мир не просто правда, – мир є справедливість, за всіх пригноблених піднятий меч». Саме наприкінці зароджується і новий – головний для симфонії – трагедійний лейтмотив, який приходить на зміну епічному. Бачимо характерний для симфонії принцип лейтмотивного перетворення

Друга частина маленької симфонії Тичини «Grave» (урочисто) пов'язана із загостренням зовнішнього конфлікту з церковниками. Щось «важке, урочисте є у відтворенні ритмів ще не відшумілої грози, спалахів блискавки на чорному нічному небі...» [Костенко 1980: 189]. У «Grave» ще глибше розробляється лейтмотив попередньої частини – самопізнання філософа, його глибокі внутрішні переживання через боротьбу двох умонастроїв свідомості: врівноваженого і збуреного, активно протестуючого, усвідомлення того, що не може бути гармонії без справедливості: «Бо де ж гармонія, як справедливості нема?» Протипочування у другій частині, розвиваючись у важкій психічній «грозі», «бурі», «розроджуються» переходом у новий стан заключного етапу – стан рішучої дії. Точкою зрушення є алегоричний сон Сквороди, у якому він піднімається над Україною і бачить страждання народу і повну байдужість до всіх церковників. З пробудженням приходить рішення – змінити життя, піти з монастиря в мир.

Третя частина симфонії поета «Risoluto» рішуча, мужня, рухлива. Саме такою вона часто виглядає у Бетховена, який ввів скерцо до 3-ої частини класичної симфонії (у композитора у шістьох з дев'яток симфонічних композицій замість менуету звучить скерцо). Скворода порвав з церковним середовищем, іде до Києва і скрізь бачить сліди кривавої бійни, жорстокої громадянської війни на Україні (період Коліївщини), якої раніше немовби й не помічав, і вирішує боротися проти братовбивць. Розвиток емоційної ідеї в «Risoluto» має величезну амплітуду

коливання – від найглибшого розпачу до найвищого духовного піднесення. У другій половині «Risoluto» розгортається суперечка Сковороди з Богом, в якій визріває нове рішення – іти на села, до повстанців. Це викликає нову емоційну хвилю, піднесення – «душа перестала мовчати». Завершення «Risoluto» – величний, трагіко-героїчний, мужній народний хоровий спів у час повстання» [Костенко 1980: 192].

Четверта частина, фінал, у класичних сонатах та симфоніях зазвичай характеризується затвердженням світлого, оптимістичного світогляду. Тичина у четвертій частині «Finale» дає ще більш трагічної експресії. Завершення, як і початок, має темп «Allegro» з високими емоційними сплесками та контрастами. Кульмінаційної напруги дія досягає в трагічному конфлікті двох сил: народної і антинародної, між якими опиняється Сковорода. У сюжеті це бачимо у вигляді несподіваної зустрічі Сковороди з улюбленою ученицею Марією (використовує типічну для фіналу тему з варіаціями: зустріч з пастушкою Маришкою у першій частині). Зізнання пастушки, що вона відмовилась від його вчення, перейшла на сторону панства (стала полюбовницею генерала, який розгромив повстання в Голосієві), власними руками задушила Маришчиного брата. потрясає філософа. Нервові потрясіння близьке до божевілля; двома пострілами повстанці вбивають Маришку, як зрадницю; він не помічає, що вони теж хочуть його розстріляти, але, на щастя, хтось його пізнає.

Таким чином, у «Сковороді» Тичина цілеспрямовано використав характерний для симфонізму принцип лейтмотивного перетворення: передача конфлікту між особистістю та суспільством (1,2 розділи), затвердження ідеї активної боротьби за встановлення соціальної справедливості, у показі драматичної та трагічної сторін життя (3,4 розділи). Внутрішня пластика образних переходів та структурних епізодів споріднена з багатою модуляційною технікою.

У процесі написання, подібно до трагедії Гете «Фауст», симфонія «Сковорода» розділяється на дві частини: класично сюжетну (власне симфонію) і «фантазмагоричну» (драматичну поему). У 1933 році в «Літературній газеті» від 7 листопада П.Г.Тичина публікує уривок під заголовком «Сковорода», тобто

приступає до створення твору, який він відрізняв від ліричної поеми і задумом, і структурними особливостями. Протягом першої половини 30-х років були написані й частково опубліковані глави «Кінець феодала», «В яру», «Перше видіння Сковороди. Ніч», «Під брамою», «В келії», «Друге видіння Сковороди. На горі. Дико. Далеко», «Диспут». Протиставлення ознак симфонізму отримує у Тичини новий ракурс. Це проявилось, зокрема, у розділах «У яру», «Кінець феодала», в інтермедії «Диспут» (памфлет), де конкретно діють признаки нової форми.

Так характер інтермедії «Диспут» коренем сягає у шкільну драматургію XVII – XVIII століть, але замкнення на цьому жанрі у Тичини не виникло через внутрішню конфліктність структури, введення епізодів вторгнення, кінематографічних напливів.

Незвичайне також функціонування тематичного матеріалу: потужний сатиричний заряд просякнув всю інтермедію. Характеристика негативних героїв твору (Вельможного та його оточення, схоластів-вчених, догматиків) наближає «Сковороду» не тільки з українською травестією, але й з насиченими гротескними образами сучасними поету симфонічними творами Д.Шостаковіча, І. Стравінського, С.Прокоф'єва тощо.

У досить жорсткій сатиричній манері змальовано образ Плакуна-Гребіночки з його вузько національним, закостенілими уявленнями про жанри українського фольклору. Тичина використав характерні для народних дум та плачів лексичні формули, які у сатиричному контексті набули нове звучання («немовби то вовки-сіроманці ридали-проквіляли»; «із слізним голосовим іржанням на слова «Гей та ой да гой!») [Філенко 1998: 24]. Разом з цим у симфонії «Сковорода» музичній образності відведена і важлива роль у скрізному драматичному розвитку. Тематичне значення приймає «образ Флейти» з'являється у поворотному пункті дії – у момент приходу на диспут Сковороди, що насвистує на Флейті, як зазначено у ремарці, відому бунтарську пісню; потім ця пісня звучить від народу «я гімн» та заклик до восстанія [Філенко 1988: 169].

Отже, у своїй літературній творчості автор використовував різноманітні музичні форми та жанри: рондо (форма кола у збірці «Сонячні кларнети», поемах «Золотий гомін», «Срібної ночі» тощо), рондель («Ронделі»), рапсодію («Арфами, арфами»), кантату, ораторію, оперу («Марії Заньковецькій», «Енгармонійне», «Шабля Котовського» тощо), сюїтну побудову («Енгармонійне», «Леонтович») сонатну форму (використовується у «Шаблі Котовського», «Похороні друга», першій частині поеми «Сковорода»), симфонію («Сковорода») та інші. Таким чином, поезії та поеми Павла Тичини можна розподіляти не лише за літературними жанровими принципами, а й за принципами музичними. Звичайно, зрозуміла умовність такого жанрового розподілу, але він підтверджує той факт, що в основі творчості Тичини – музична концепція.

**Література:** Ключек 1986: Ключек Г.Д. «Душа моя сонце намріяла»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини / Г.Д. Ключек. – К., 1986. – 367 с., Костенко 1982: Костенко Н.В. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування / Н.В.Костенко. – К., 1982. – 255с., Новиченко 1979: Новиченко Л.М. Поезія і революція / Л.М.Новиченко. – К., 1979. – 365с., 2002: П'янов П'янов В.Я. На струнах вічності: Нарис та есеї // В.Я. П'янов. – К., 2002. – 217с., Тичина 2008: Тичина П.Г. Золотий гомін, вступн. ст., упор. та прим. Гальченка С. / П.Г.Тичина. – Київ: Криниця, 2008. – 608с., Філенко Т.Ю. Покликання душі / Т.Ю.Філенко // Київ. – 1988. – №1. – с.164 – 170., Холопова В.М. Формы музыкальных произведений / В.М.Холопова. – Москва, 1997. – 496 с.

Рецензенти: Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобич)  
Вашків Л.П., к. філол. наук, доц.. (Тернопіль)

### **Реальність і надреальність у трагедії «Дійство про Юрія-переможця» Юрія Косача**

*У статті «Реальність і надреальність у трагедії «Дійство про Юрія-переможця» Юрія Косача» автор простежив, як автор, поєднавши історичне тло і потойбічний світ, українську ідею, епоху Руїни, національні особливості характеру головного героя Юрія Хмельницького з модерними прийомами образного мислення, створив самобутнє художнє полотно.*

**Ключові слова:** трагедія, реальність і надреальність, образ-характер, жанровий канон.

*Працьовитый В. Реальность и сверхреальность в трагедии «Дійство про Юрія-Переможця» Юрія Косача.*

*В статье литературовед проследил, как автор, объединив исторический фон и загробный мир, украинскую идею эпохи Руины, очертил национальные особенности характера главного героя Юрия Хмельницкого с модерными приемами образного мышления, создал необыкновенное художественное произведение.*

**Ключевые слова:** трагедия, реальность, сверхреальность, образ-характер, жанровый канон.

У трагедії «Дійство про Юрія-переможця»(1947) Юрій Косач, як і в попередніх історичних п'єсах («Облога», «Семен Височан», «Марш Чернігівського полку», «Кирка з Льолею») зробив спробу возвеличити еліту XVII століття і утвердити ідентичність української нації та її непереможний дух всупереч всяким спробам недругів України принизити її або зовсім заперечити. Для цього він обрав для свого творіння справу Оруна й загибель Юрася Хмельницького в Кам'янці 1681 року.

Головну увагу драматург зосереджує на конфлікті героя з душею й трактує його з позицій європейця, який завжди хоче бути активним й змінити світ на краще. Герой твору «не може стерпіти сірости світу, він вже самою присутністю свого активного, вольового ества поділяє світ на світлість і темряву» [Косач 1997: 320]. Щоб досягнути поставленої мети, він бере в руки меч, чим потенційно відкриває собі дорогу до загибелі. В

таких діях героя драматург вбачав глузд трагічного: «Мучеництво й загибель – запорука перемоги ідеї» [Косач 1997: 320], – обґрунтував концепцію у «Слові від автора» Юрій Косач.

Драматург задекларував намір свідомо зректися «балясту т. зв. «історичної правди» (реальної)» і прагнув перенести дію в надреальний світ, визволитись від «релятивної «канонічності» драматичного твору та відійти від готового штампу виховної драматургії, бо, на його думку, де є «(виховний момент)», не може бути конфлікту, не може бути трагедії» [Косач 1997: 321]. Але намір залишився наміром, драматургу не вдалося відірватися від конкретних історичних реалій, які самі по собі були трагічними, бо Україна вступила в епоху Руїни. І поставивши в центрі твору відому історичну постать, автор змушений був балансувати між реальністю і надреальністю.

Юрій Косач був зачарований історією України. Його увагу привертала складні та неоднозначні постаті української дійсності. Центральною постаттю трагедії «Дійство про Юрія-переможця» став Юрій Гедеон Хмельницький, князь Сарматії – України. Це реальна історична особа – син Богдана Хмельницького, який став гетьманом після смерті батька. Перше гетьманування його тривало лише один місяць: він сам відмовився від влади, і Старшинська Рада в Чигирині передала булаву Івану Виговському, підтвердивши його обрання в Корсуні 26 серпня 1657 року.

Удруге Юрій Хмельницький був обраний у 1659 році в Германівні при підтримці старшини антипольського спрямування, яка прагнула зміцнити союз з Московією. Тероризований Трубецьким, Юрій Хмельницький підписав переробку-фальсифікат статей Богдана Хмельницького, за яким Москові вдалося провести принцип повного підкорення України. «Згідно з цим фальсифікатом гетьмани, після обрання, повинні були їхати на поклін цареві; не мали права вести дипломатичні стосунки; Рада не могла без дозволу царя усунути гетьмана; гетьман не міг без згоди царя призначити та звільнити полковників; не мав права виступати в походи і повинен був іти з військом, куди накаже цар; козацькі залоги мали вийти з Білої Русі; Митрополит київський повинен був визнати владу Московського патріарха» [Полонська-Василенко 1992: 40]. Не



вникаючи у зміст статей Богдана Хмельницького, які були складені після Переяславської ради з наміром встановити рівноправні стосунки з Московією, і незважаючи на безцеремонну фальсифікацію цих статей московським урядом, Юрій Хмельницький своїм підписом через розумову недолугість і політичну обмеженість фактично позбавив Україну суверенних прав. Це мало катастрофічні наслідки для Української держави, бо підпис Юрія Хмельницького відкрив для московського уряду широкі можливості втручатися в управління, роздавати на свій розсуд землі, грабувати населення і поводитися з ним, як завойовник.

Другим необачним кроком Юрія Хмельницького було підписання договору з Польщею. Хоча Україна й діставала автономію, але на підставі «вічного миру» (1661) Москви з Польщею Київ відійшов до Лівобережжя України, а вся земля між Дніпром і Бугом мала залишитися пустою» [Полонська-Василенко 1992: 46]. Україну розшматували на дві частини: Лівобережну підпорядкувала собі Москва, а Правобережна стала автономією у складі Польщі. Юрій сподівався, що згодом він зможе об'єднати всю Україну, але це було поза межами його можливостей. Тому 1663 року він свідомо зрікся булави і пішов у ченці.

У 1664 році польський уряд звинуватив Хмельницького у зраді й ув'язнив його у Марієнбурській фортеці. Після звільнення (1667) він жив в Уманському монастирі, де його 1670 чи 1673 захопили кримські татари і відправили до Константинополя. «Юрій Хмельницький після свого зречення був ченцем, архимандритом з ім'ям Гедеона, якийсь час перебував у в'язниці в Мальборку, в Пруссії, та Едичкульській в'язниці, у Туреччині. Турки звільнили його і посадили як «Князя Сарматського, Малої Росії-України і вождя Війська Запорізького» [Полонська-Василенко 1992: 45]. У 1677 році Юрій при допомозі турків здобув Чигирин, фактично перетворивши його в руїни, і тому його столицею став Немирів, на Поділлі. Але утвердити своє гетьманство він не зумів. «Неврівноважений, підзорливий, позбавлений реальної влади, він відштовхував від себе людей жорстокими карами і тортурами. Навіть близьких співробітників

він стратив. І нарешті турки усунули його самого» [Полонська-Василенко 1992: 46].

У 1681 році, коли Москва, Туреччина і Крим підписали Бахчесарайський мир, Хмельницького позбавили гетьманства. Цей рік Юрій Косач визначив у творі як рік смерті гетьмана, хоча в 1685 Туреччина знову призначила Хмельницького Гетьманом України, та через півроку за непослух турецькому урядові його стратили.

Доля Юрія Хмельницького завершилася трагічно. Його прагнення будь-яким способом утриматися на вершині влади при допомозі Москви, Польщі та Туреччини стали катастрофічними для України. Три його нерозважливі кроки призвели до величезних втрат, руйнування та плундрвання української землі. Юрій був злим генієм українського народу. Його наміри відродити славу України, якої вона досягла за часів його батька – Богдана Хмельницького – залишилися нездійсненими. Він був наївним мрійником і не здатним до реалізації своїх намірів. Це переконливо показує Юрій Косач у трагедії «Дійство про Юрія-переможця». У розмові з Блазнем Юрій зізнається: «Ти ж знаєш, я не хотів. Я від булави відрікався. І батько не хотів. А що народ? – гарбузові голови. Спокуса – народ» [Косач 1997: 351]. Це відповідає дійсності. Справді, під впливом народу, який хотів зробити спадковою гетьманську посаду, Юрій спокусився на принади влади, не маючи для цього відповідних даних. Богдан Хмельницький тому був проти, щоб його син Юрій став спадкоємцем гетьманської булави. Він добре усвідомлював, що ця справа не для нього, але козацька старшина не послухала мудрого та далекоглядного батька і віддала на поталу його безталанного сина, якому здалося, що доля послала йому шанс прислужитися Україні: «Ні – я, Тереню, тоді думав, що мені світінь засяяла: Землю цю оновити. Як зливою – мрією. Я й рвався тому. І булаву взяв» [Косач 1997: 351]. Булаву Юрій взяв, але користуватися нею не вмів. І тільки опинившись у турецькій неволі, зрозумів, що він один-одинокий, і рішення треба приймати самостійно, а він не був до цього готовий: «Тоді я вже знав, що я сам, тільки сам – чотири стіни. У ланцях. Так і на волі – весь світ – чотири стіни, не розсадиш. А ще моя гордість така недискретна. На ланцюгу гордість» [Косач 1997: 351].

Відчуваючи безсилля, нездатність до рішучих дій, Юрій озлобився: «Я б увесь світ іноді втопив би в крові за мою правду» [Косач 1997: 351]. Для підтвердження своєї позиції він навіть шукає оправдання в батькових діях: «Хіба мій батько орди не привів?» [Косач 1997: 351]. А далі Юрій все більше схиляється до угодовства: «А ти ж знаєш, Тереню, ця думка, як блискавка, пронизала – наш пропачий час був – ця війна з невірними. Ми себе не збагнули. Ми з невірними в мирі жити мусимо. Світ з ними поділити. Ця думка мене до Немирова привела» [Косач 1997: 351].

Для відтворення епохи автор подає розгорнуту ремарку: *«Замок у Кам'янці. Башта Баторія. Біля дверей в гетьманську кімнату. Сходи ліворуч, праворуч. За високим вікном тераса, просто над урвищем. Ніч, глуха ніч. Місто принишло, а замок повен шумів, глухого гулу, стихених голосів, шепотів. Прорветься знічев'я спів бандуристів, десь унизу. Варти на баштах перегукуються: козацькі й турецькі. Світло меркне, як і в перспективі коридорів. Меркло блимають ліхтарні, світильники. Годинники б'ють на вежах»* [Косач 1997: 324].

Поряд з реальними дійовими особами Юрієм Хмельницьким, його регіментаром Гордоном, значковим почоту Сомком, гонцем із Лівобережжя, бунчуковим товаришем Федором Миривичем, Раїною, Гальшкою, Юдит, Блазнем, Василієм – Божим чоловіком, козаками, яничарами, слугами, спудеями-пиворізами виступають потойбічні постаті Богдана Хмельницького, Богуна, Тиміша, Перебийніса, Криховецького, Височана, які присутні в художньому просторі і, хоча й не беруть участі у дії, але виступають символами перестороги від необачних дій Юрія Хмельницького.

Посяднуючи живих і мертвих, Юрій Косач намагається співставити історичні постаті різної величини. Такий підхід впливав з його естетичної концепції, в якій він дотримувався думки, що «тема мистецтва – поза часом і поза матерією». На його думку, «мистець живе в суспільстві, але він живе сновидою й болісно непомітний. Одну половину свого життя мистець тратить на поборолення форми, на пристосування до вимог доби, що відкидає баласт минулого, а друга половина його життя йде на утвердження своєї теми. Вона буває тільки одна, одному

мистцеві властива й неповторенна. Це його світогляд, його реакція на космічне й щоденне, це його демон» [Косач 1945: 87].

У Юрія Косача була своя головна тема – це тема України. У нього була своя власна візія України, і він її втілював у художніх творах, в яких намагався відтворити історичну долю та світове призначення українців. «Його погляд на Україну – водночас і зсередини, й ніби збоку. На всіх історичних творах лежить печать певної екзотичності (іноді навіть поверхової), його герої часто оповиті серпанком демонічної винятковості» [Історія 1994: 256]. Коріння його екзотизму Юрій Шерех вбачав у тому, що він не знаходив «такої України, як він уявляв і бажав» [Шерех 1964: 198].

Свою основну місію Юрій Косач вбачав у тому, щоб у складному, розбурханому світі знайти місце для українця. І тому від імені всіх письменників-емігрантів він твердо і переконливо заявляв, що їх не злякають ні «візії суперкатастроф атомової доби, ...ні димензії велепросторів», оскільки в центрі їхньої уваги стоїть людина: «мікрокосмос людини зростає в духовному аспекті пропорційно до станів підбою космічних просторів, а джерело сили, зерно, що кільчить променями необмежених енергій – все це наше серце, наш інтелект» [Косач 1946; 11].

Під впливом модерністів Юрій Косач демонізував творчий процес письменника. Він вважав, що «все нове, все бадьоро-нове, все незалежне й мистецько-довершене походить од демона. Так окрилює демон стиль, допомагає вибирати, допомагає бачити й перемагати матеріал» [Косач 1945: 87]. На його думку, мертвий матеріал може оживити тільки демон: «Навіть мертві слова й букви оживають, коли через них говорить демон. Мистецтво – це демонічність, це не ідилія, не «янголоватість, зрештою як і все інше в житті» [Косач 1945: 87]. За таким принципом і побудував драматург трагедію «Дійство про Юрія-переможця».

З самого початку Юрій Косач намагається вказати на присутність у трагедії України. Вартові перегукуються паролями: «Чигирин – Корсунь – Бужин!..». Старий і молодий козак грають у кості і розмовляють між собою. Їхня розмова не проста, не буденна, вона про Україну, її долю та перспективу. Тут

драматург не називає персоналій, репліки звучать, як узагальнений підсумок народного осуду:

« – Золота сторона – Українонька, злотом дороги мостять.

І москалики і ляшва й турчин.

– Що москалик – алтин у руку, а завтра на Сибір, що ляшуга – злот у руку, а завтра

в панський ридван запрагайся, а що турчин...

– Нагнали ясиря. Сирівцем нав'язали.

– України не наженеш усієї.

– Та, що зосталась, – проклинає. Князь – український, закон – бісурманський. Пан

рідний, а султан турецький, братіку» [Косач 1997: 325-326].

Козаки, обурені своїм становищем, дають негативну характеристику гетьману Юрію Хмельницькому: «Україна до ніг йому постелилася б, та, братіку, ріс-ріс, не доріс зіроньки брати в шапку. За цехіни не купили, так у дурники пошили. За корону – кряч, во-роно. По-сарматськи, по-братськи, по-турецькому, тряся йому в бік, по закону. А з ворогом хреста святого хто зв'язався – проклятий» [Косач 1997: 327].

Про тяжке становище України говорить Сомко: «Запечатана Україна наша трьома печатами: польською, московською, турецькою» [Косач 1997: 329]. Він тверезо оцінює стан, в якому вони опинилися: «Турецькі варти здвоєно. Ключок-шайтани, яничари стоять як уриті, спершись на ратища. Тільки рукояті ятаганів блищать. І промайне кажан повз тебе, здригнешся. А то не кажан: дозор падишахів. Ми в пастці цій мурованій. Сотнику, нас сюди заманили турки, щоб вигубити, усіх вигубити, хто в Бога єдиного Христа вірує!..» [Косач 1997: 340].

Юрій сподівався вирватися з цієї кам'яної пастки: «Осініюсь хрестом. Господь владен во брані... Я протекцію Порти прийняв, щоб ногою хоч на мить стати твердіше. Цей корабель – паде, паде красна Україна козацька – тріска в морі. Але я думку лелію. Пакти – не вічні. Роздер і нема. Меч пише пакти. Кюрфюрст Бранденбурзький... Шведський король... з ними б зав'язати союз і серця» [Косач 1997: 331].

Справді, пакти не вічні, але підписані договори Юрієм Хмельницьким дозволяли чужинцям порядкувати в рідній хаті, плондрувати край, винищувати цвіт української нації. І всупереч реальним фактам драматург намагається показати Юрія Хмельницького прихильником української національної ідеї – у мріях літає він над просторами своєї батьківщини, яку не підтримали в тяжкий момент європейські держави. «Коли я ласки не мав, з мого гонору знущалися. Меди пили за мою загибель. Контрверсію чинили. ...Я писав до Карла, короля Англії... Я писав до Відня, до Леопольда. Мовчать. Забули. Боятися. Ненавидять... Нехай. Світ великий, а ми одні, нікого нема, пустилице, пустинь страшна» [Косач 1997: 332], – говорить Юрій, дійшовши до висновку, що марно сподіватися на чиюсь поміч, треба самим давати собі раду.

Гетьмана обурювала низка національна свідомість українців: «Зрада, трусість, підлість – а я цей край таки вчиню великим. Додай василіска до мого гербу. Я василіск, я змія, я лернейська гидра, потвора, я пожираю все, а їх знищу, до останнього вигублю, цих саламашників, дейнек, бродників, зрадників. Вони мені шлях заступили. А на їх смерті збудую чертог. Від Карпат до Чорномор'я не знатимуть іншого владаря...» [Косач 1997: 342]. У даному випадку Юрій Косач в образі Юрія Хмельницького намагається знайти якийсь новий ракурс відображення психічного стану української душі, яка за будь-яких скрутних обставинах чи навіть фатальних помилках намагається зберегти своє єство. Устами головного героя автор виносить своєрідний присуд українцям, вказуючи на їхні вади.

В умовах відносної свободи, на еміграції, драматург міг дозволити поставити в центрі твору українські проблеми, йдучи на будь-який експеримент, але він намагався утриматися в межах широко взятої проблеми людини: «Людина – homo в усій скалі її духовного єства, у її боротьбі із злом в ім'я добра, в хаосі її внутрішнього неспокою і в організації її визволення від хаосу. Людина – тема вічна, як світ. Людина як нескінчене *integrum*, як руїник і будівничий, як рушій і гальмо, як геній і ницість» [Косач 1946: 18]. На його думку, кожний письменник повинен «із збереженням племінних і національних особливостей у

трактуванні проблем, найти свою власну формулу окреслення людини, її мети існування, її істоти» [Косач 1946: 18].

Юрій Косач негативно ставився до матеріалістичного вчення і вважав, що «матеріалізм доби виключає ніжність і рафінованість мистецтва» [Косач 1945: 88]. І тому тодішнє мистецтво при «жахливій убогості мистецького вислову та повній ідейній виявленості» відбивало з одного боку «коლოსальну порожнечу доби, наскрізь приголомшеної матеріалізмом», а з другого – спрямовувало письменників на «проплавлення тимчасово-конкретного» [Косач 1945: 88]. Саме на протигагу цьому драматург намагався зосередити увагу на видатних постатях, великих ідеях, вічних проблемах, морально-етичних ідеалах та національних устремліннях українців.

У конфліктних ситуаціях автор намагається розкрити таємниці української душі. Наприклад, Юрія Хмельницького глибоко обурює будь-яке приниження його гідності. Він зізнається Сомкові: «Слухай: ти ж знаєш, турчин мною нехтує, відставляє... турчин хоче Дуку на моє місце? А мене не кличуть. Це страшніше, ніж відвіт, ця мовчанка. Ця глухота. Бубни б'ють. Бу-бу-бу... Зміна» [Косач 1997: 353].

Головну увагу зосереджує драматург на психологічному стані головного героя, який загнаний у глухий кут і не бачить з нього виходу. Юрій усвідомлює, що його чекає смерть: «Що ж ти думаєш, я не знаю того? Але я засів кинути хочу, щоб брунчів. Залізним шиголлям, щоб брунчів. І нові люди його пожнуть, не ми, не ми...» [Косач 1997: 352]. Але це були тільки мрії – на реальні кроки Юрій Хмельницький не зважувався. Саме на суперечності між мріями героя та їхньою реалізацією зосереджує увагу драматург, створюючи образ-характер українця, схильного до будівництва великих планів, але не здатного до реалізації свого задуму. Тобто в цьому випадку Юрій Косач творить героя великого в задумах, але маленького, нікчемного та безпорадного в діях. Оця роздвоєність героя хоч і дає можливість авторові індивідуалізувати його, але позбавляє його величі, яка так необхідна для трагедії. За словами Арістотеля, «герой трагедії має бути гідним» [Арістотель 1967: 62], тобто достойним, цілеспрямованим, відповідати своєму призначенню і переборювати всі перешкоди, які постають на його шляху. А

Юрій Косач пішов від супротивного і створив антигероя, дріб'язкового та нерішучого.

Щоб розкрити внутрішній світ головної дійової особи, драматург використовує своєрідну тріаду: три держави – Московія, Польща, Туреччина, три нерозважливі кроки гетьмана – три невдалі договори з Московією, Польщею та Туреччиною, які погіршили становище українського народу, позбавили його можливості бути господарями на рідній землі, і три жінки – Раїна, Гальшка та Юдит, які в різний спосіб намагаються прихилити на свій бік Юрія Хмельницького, пропонуючи йому три шляхи розвитку подій.

Раїна символізує Україну. Вона говорить до Сотника: «Я його душа. Я ж у душі йому відіб'юсь, як у свічаді. Так і гляжусь, хорошию. Ти не знав того? Там, де всі: тьма, тьма. А мені – ясність...» [Косач 1997: 339]. Вона сподівається, що скоро заграють сріблені сурмоньки: «Як брязнуть, як хрустально задзвенять, музика військовая, мов скрес, тоді й світ, чисте світіння, розкрилля небес – храм. А воїни в панцерах, відсвічуючи вогонь. Такі ясні панцері. А поряд Юрія хороговки, та все мають та все червінкові...» [Косач 1997: 371]. Обривисті, короткі репліки Раїни передають її збуджений стан, коли вона марить про визволення України під проводом Юрія Хмельницького. Вона хотіла заповнити душу Юрія музикою любові, щоб надихнути його на звершення, але він вже не відчував цих чарівних звуків.

Втративши надію на взаємність, Раїна з туги помирає, і її смерть символізує смерть української душі гетьмана. Сотник Адам Сурин називає Юрія «вбивником». У пориві гніву він висловлює вголос свої міркування про гетьмана: «А ти, стоклятий князю тьми, коли диявол прийде по тебе, по цю терпку твою, нещадну душу – поклич мене. Я вдруге захищу тебе грудьми моїми, щоб вирвати із тебе серце я міг, не він, не пан твій, сатана, а я, щоб щастя мав відплати, те чорне серце видерти тобі, коли твої уста криваві викривляться у прелютій муці» [Косач 1997: 384].

Трагедія побудована так, що кожен епізод, кожен вчинок дійових осіб чи емоційний вибух їхніх характерів набуває символічного узагальнюючого значення. У даному випадку



суперечка між гетьманом і сотником свідчить, що часто міжусобиці та розбрат між українцями мали особистісний характер, які не дозволяли їм піднятися над державницький рівень і національні інтереси ставити вище над власними та належно поцінувати своїх правителів. І це призводило до відступу, зради та розшарування української нації.

Своїми принадами намагається звабити гетьмана Гальшка. Сповнена жагою любові до Юрія, вона готова вбити його, щоб «любити, щоб згоріти» та йти поряд в «чорних, найчорніших шатах» [Косач 1997: 395]. Її не ображає, що гетьман сприймає її як повію: «На устах ще жар уст Суховія. Тебе Ханенко обіймав. Мені доносили. Я знаю, я знаю все. На подле, прелюбодійне ложе Андибер Ганджа не тягнув тебе?» [Косач 1997: 378]. Вона навіть гордиться цим: «Коханці се були не пара сновидам... Хоч би й до тебе, ти – царственний сновидо. Мертві уста твої й не палкі обійми. Ячиш в зіянні неба не твогого, на попелищі бродиш і славою чужою живеш... Я на гуляння мала і жагу, а ти зотлів, до тла згорів – руїннику, живий мертвяче» [Косач 1997: 378].

Гальшка зверхньо ставиться до гетьмана. Вона принизливо називає «в'язнем падишахів» і скептично оцінює його потенційні можливості: «Поки що – парадизмом живеш – мариння, як злочин. Кволий ти» [Косач 1997: 346]. Вона намагається у будь-який спосіб схилити гетьмана до союзу з Річпосполитою, але Юрій Хмельницький відкидає її пропозицію.

У репліках Гальшки виразно помітна негативна оцінка діяльності гетьмана. Вона намагається вразити його у саме серце, прирікаючи йому нещасливу долю: «У чорній, найчорнішій ямі не матимеш спокою. На віки вічні. Ти в передсінні Аду маячитимеш в рубищі з гріхів аж до страшного суду. А тут, на цій землі, від Чаусів аж до Бескиду тільки й скажуть: проклятий Хмельниченко... Для всіх ти – юродивий, на цих руїнах, на побойовищах, на попелищах, на перепуттях – юродивий...» [Косач 1997: 379]. Головною причиною поразки Юрія Хмельницького Гальшка вважає те, що він знищив навколо себе принципових і відданих людей, в яких бачив загрозу для себе. Не здатний завоювати довіру свого народу, він став маніпулятивною іграшкою в руках чужинців, які поневолювали Україну.

Ще один цікавий образ творить Юрій Косач в особі Юдит, дочки жида Оруна, яка прийшла з наміром відомстити гетьманові за смерть свого батька. Юрій згубив жидівського лихваря Оруна, який не захотів підкоритися йому. «Я тобі відкрию все: я твого батька вбив, бо він, тільки він міг мене з дияволом звести. Орун – мудрий жидовин. Все знав – що під Марсом, що під Скорпіоном. Я благов... Хіба для себе? Ні я влади прагнув для тих, прийдешніх... Цю неукротиму Роксоланію, цю Скитосарматську безодню укротити, вчинити страшного. Щоб біла, як орел крильми, простори... щоб мій батько спав до віку... спокійно» [Косач 1997: 374], – говорить він.

З Юдит, яка відмовилася діяти за принципом «око за око і зуб за зуб», гетьман обговорює своє становище. Він зізнається, що не вірить в себе, не вірить у людей, а тільки в завтрашній день. Діалог з Юдит, в якому розкривається сутність світосприйняття Юрія, – це своєрідний диспут про добро і зло, про минущість і вічність. Гетьман висловлює свої міркування про Богдана Хмельницького. Він переконаний, що його батько не був великим, а кволим, бо боявся своєї мислі, оглядався на всі боки, зважував кожен крок: «Богдан Зиновій, слуга Речипосполитої, крок уперед пішов і вертався...» [Косач 1997: 374]. На його думку, батькові заважали нерішучість і вроджена доброта. Тому він переконаний, що «добрість – це кволість. Тут добрий не сміє жити. Ця країна проклята, вона може бути тільки сильна, або не буде, ні, розметуть її вихри, знесуть степові вітри. А сильний – це злий. Тут найміцніший впаде» [Косач 1997: 373]. Звичайно, виваженість і доброта характерні для українців. У цьому випадку устами головної дійової особи драматург трактує їх, як вади, які не дають змоги українцям завершити задумані справи. Доброта, довіра, толерантність українців часто призводили до того, що підступним ворогам легко вдавалося обвести їх навкруг пальця. Перекодовуючи національні ідеали українців, Косач намагався створити в особі Юрія Хмельницького тип сильної людини: «Сильні руки не будуть чисті, чисті руки – кволі руки. Я це, жидівко, збагнув, в муці проклятих ночей, в чернечій келії, раб смиренний Гедеон... в Мальборгу в в'язниці, в Едикулі, прикутий ланцюгом... Ні, владарем будеш – грішником будеш. Владу з праведністю не з'єднаєш. І Бог мене любив. ...Ні, не

блазню, сувора. Добра не збагнеш, коли зло не перейшов. ... Бог наді мною» [Косач 1997: 374].

Справді, українці живуть з Богом, запорізькі козаки твердо трималися православної віри. Але Юрій Косач усвідомлював, що покірність, смирення та всепрощення, які лежать в основі християнства, не сприяють відродженню національного духу, який може постати тільки з бунту, з вибуху, з руйнування насаджених догм, якими дуже вміло користуються вороги української нації, відводячи їй принизливу роль прислужника сильним світу цього. Тому він показує у трагедії, що гетьман змінив орієнтири. Він відчув, що Бог відсахнувся від нього: «Бог тільки білоодежих, видно, любить. І я сказав: «Дияволе, прийди – поклонюся тобі...» [Косач 1997: 374]. Оце диявольське начало, яке задекларував Юрій Косач в естетичній концепції, втілює він в образі головної дійової особи твору. Юрій Хмельницький тепер діє всупереч національному світоуявленню українців. Він іде наосліп: «Я переміг усе кволе, все людяне. Щоб злом добро створити, ти розумієш?.. Я іноді не знаю, я це чи не я. Хтось другий у мені... Може – диявол. Тихіше... Я пошив би в дурні, знаєш теє... Миродержця, всемогутнього...» [Косач 1997: 375].

Оригінальну мотивацію відмови від наміру вбити Юрія знаходить драматург для Юдит. Вона хоче «почути орлій клекіт над легіонами» [Косач 1997: 375]. Юдит не схвалює його захоплення Раїною і наполегливо радить: «Зостав її – це твоя кволість. Все облиш, що крила підтинає. Скрес пішов, ти чуєш? Ще сніг у полі, а з-під снігу кості людські, кості кінські, воїни лежать з обломаними шаблями в кістястих пальцях. Але ні – зійде ще чорнобривець і барвінок розцвіте, ще розцвіта земля... О, Юрію, о, Юрію – це богомданий край... Сіон!..

ЮРІЙ. Сіон, ти кажеш? ... А твій... а ваш Сіон?..

ЮДИТ. І наша кров у цій землі. Крові всі збратались... Ляцька і татарська, і московська... щоб дати ріст, щоб шиголлям страшним забагрянити напровесні...» [Косач 1997: 375 – 376].

Юдит пропонує гетьманові космополітичний підхід до сприйняття дійсності, але хоче, щоб від підняв батькові прапори за Сіон. Своєю любов'ю вона намагається придати снаги Юрію до боротьби: «Цілуй мене, щоб я в цілунку спломеніла, в офірі

полум'яній, щоб тільки бачити, як ти яснієш» [Косач 1997: 377]. Але Юрій не хоче чинити гріх, бо дав обітницю Раїні не цілувати нічиїх уст, і відхиляє пропозицію Юдит підняти прапори батька за Сіон. Він залишається вірним Україні й погоджується очолити національно-визвольний рух під прапорами Богдана Хмельницького. Доля ще раз випробовує гетьмана, дає йому шанс ступити на праведний шлях і завершити задумане. І знову князь Сарматії-України говорить правильні та потрібні слова до свого регіментаря Гордона: «Єдиний мій союзник – мила вітчизна... Презацному воїнству скажи: відірватись від окрутнішого й страшнішого неприятеля турчина, ніякої протекції супостатів не взяти, тільки Бога й пресвяту Богородицю взяти в поміч, ополчитися мужественно за солодку Отчизну, козакосарматську Україну. Тако річу їм, бо кожен князь чи гетьман барзій повинен мати взгляд на свою Отчизну, ніж на власне життя й здоров'я» [Косач 1997: 388]. Але на жаль, це були тільки слова, за якими не було дії. Тому вони виявилися пустим дзвоном. І саме в розходженні між словом і ділом був закладений трагізм Юрія Хмельницького як правителя. Запалюючись словами, він дуже швидко згасав, коли наставала необхідність їх матеріалізувати.

Оцей останній крок козацької верхівки назустріч Юрію Хмельницькому теж набуває символічного значення. Запорізькі козаки сподівалися на диво – на переродження гетьмана. Та дива не сталося. Явна засліпленість та наївна мрія знову зіграли з українцями злий жарт. Юрій не був здатний до самостійних великих звершень – він не міг ступити кроку без покровителя, тому й пішов на змову з дияволом: «Лукавий, не ховайся – бачу тебе... Там ти коло вікна, за нічю тепер... Ні – йдеш сюди... Чорні крила, крила мов у кажана... Заграємо, чи що? Заграємо востаннє... Добре? Що ж, метай, гальбіт – як райтари. Ти ставиш, чорте, Я ставлю все, все, що залишилось... Так прошу, метаймо... Два-два – Гальбіт перший. Dum oderint metuant. Ще раз. А ти посміхаєшся, ні, я знаю цю рисочку біля твоїх уст... Давні знайомі, гай, гай... п'ять – два, другий гальбіт. Три гальбіти граємо. Розгра – програ. Пришулюєш око... жартуєш... Але я останій... Прошу... Ні, не руш, я метаю, ти шахрай... Так... тепер відкріємо... Гальбіт третій, гальбіт останій: шість –

одно. Моя! Моя взяла. Щезай, розпливайся в імлі, в ніч, в ніч іди...» [Косач 1997: 387].

Перегравши диявола, Юрію здається, що він здатен оновити країну по плахах і мордованнях. Але це були марні сподівання. Йому не вистачило сили волі перебороти обставини: «Запізно... На цей раз вже запізно, Гальшка... моя фортуна... це не ти, це доля... Я долі не зборов. Я лиш посмів. Вже доля йде... по мене, Галько... Гордоне!.. Я в тьму провалуюсь... в глибоку, чорну ніч...» [Косач 1997: 395].

Везір, дізнавшись про домовленість Юрія з гонцем із Лівобережжя, бунчуковим товаришем Федором Мироновичем, засудив його до страти. Так завершився земний шлях Юрія Хмельницького, який не зумів здійснити своїх задумів. І ця непослідовність дій, яка була притаманна Юрію Хмельницькому, перенесена на образ-характер, знизила його напругу та пафос. Однією з умов створення трагічного характеру Арістотель вважав його послідовність: «Якщо зображувана особа послідовна і таким подається її характер, то навіть в непослідовності своїй вона повинна бути послідовна» [Арістотель 1967: 62]. Юрій Косач дотримався цього принципу, оскільки його герой послідовний у тому, що його слово постійно розходилося з ділом, і ця риса проявлялася у кожному вчинку. Але гетьман завершив свій шлях не як герой-переможець, а як нікчемний невдаха. Він не зміг відірватися від землі і піднятися па п'єдестал величі. Такий фінал суперечить жанровим канонам трагедії, в якій головна дійова особа повинна здобувати якщо не фізичну, то моральну перемогу, щоб потрясти людські душу, привести їх до стану катарсису. Досягнути цього автору не вдалося. Героєві не вдалося перебороти обставини, які виявилися сильнішими за нього.

Трагедія «Дійство про Юрія переможця» завершується епілогом, який має оптимістичне звучання, що теж не характерне для творів такого плану. «Трагедія відтворює не тільки дію завершену, але й таку, яка викликає жах і жаль» [Арістотель 1967: 55], а цього драматург досягнути не зумів. Василь з Раїною опиняються в надрельному світі. Він бризнув на неї коштовною водою життя, і вона проснулася після довгого сну, в якому оновилася від теміні та зненависті:

«РАІНА. А Юрій Гedeон?

ВАСИЛІЙ. Преставився.

РАЇНА. Скажи – пройде він в твоє царство?

ВАСИЛІЙ. Віки так свічінням жагтять. Як хвилі, як легенькі. Чайка крилом черкає: це той, що з долею мірявся. Але умивається, умиється в кривавій росі й чистий стане. До свого серця повернеться. А серце під сермягою б'ється.

РАЇНА. Вічна ж слава йому, непоборному.

ВАСИЛІЙ. Вічна слава неспокоєві.

РАЇНА. А де спокій?

ВАСИЛІЙ. Любов – спокій. Любов – це перемога» [Косач 1997: 396].

Тобто не зло, не ненависть, не жорстокість, а любов, толерантність, наївна довіра, трагічний оптимізм та багато інших рис притаманні природі українського національного характеру, які роблять його величним та піднесеним і водночас вразливим і безпомічним під тиском підступних ворогів, визначають генетичну матрицю українців і змінити цей код неможливо.

У трагедії «Дійство про Юрія-переможця» Юрій Косач намагався «розшифрувати» потаємні думки Юрія Хмельницького, показати суперечності його душі, яка в складних умовах Руїни не могла знайти для себе пристановища. Шарахання гетьмана з одного боку в інший – від Бога до Диявола, від любові до ненависті, від добра до зла хоч і дали можливість авторові зробити трагедію «Дійство про Юрія-переможця» оригінальною, самобутньою, та в плані художньої переконливості йому не все вдалося. Поєднавши історичне тло і потойбічний світ, українську ідею, епоху Руїни, національні особливості характеру гетьмана, який уособлював українську козацьку верхівку, барокову стилістику письма з модерними прийомами художнього творення, спрямованими на утвердження української культури в європейському світі, драматург не зміг збалансувати такий об'ємний матеріал в єдине цілісне полотно. Деякі епізоди, символи, прожекти, натяки стали ілюстративним матеріалом до української дійсності, хоча автор намагався уникати цього. Та загалом можна сказати, що Юрій Косач хоч і не дотримався жанрових канонів трагедії, створив цікавий, оригінальний, експериментаторський, неоднозначний твір, який свідчить, що письменник був у постійному пошуку, намагаючись

вивести українську літературу на європейські обшири. І якби він не відрікався від дидактичного моменту, трагедія «Дійство про Юрія-переможця» має важливе виховне значення, оскільки у ній не тільки відображений складний період Руїни, незбагненність і непередбачуваність українського національного характеру в особі Юрія Хмельницького, а й переконливо «продемонстровані» необачні кроки недолугого правителя, які завели український народ на манівці.

**Література:** *Арістотель 1967: Арістотель. Поетика / Арістотель. – К., 1967. – 134 с.; Історія 1994: Історія української літератури ХХ століття. – К., 1994. – Кн.2. – Ч. 1. – 368 с.; Косач Ю. Дійство про Юрія-переможця / Близнята ще зустрінуться // Антологія української драматургії діаспори / Упорядкування і вступна стаття Лариси Онишкевич. – Львів, 1997. – С. 319 – 396; Косач: 1945: Косач Ю. З нотатника в міждб'я / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1945. – С. 86 – 90; Косач 1946: Косач Ю. Межі обр'ю. До становища української літератури / Юрій Косач // Рідне слово. Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 6 – 19; Косач 1946: Косач Ю. Театр тайни / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 11 – 15; Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х т. / Наталія Полонська-Василенко. – К., 1992. – Т. 2. – 608 с.; Шерех Ю. Не для дітей / Юрій Шерех. – Нью-Йорк, 1964. – 415 с.*

Рецензенти: Семенюк Г.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Руденко М.В., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

**Іванна Луцишин**, к.філол. наук (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 84. 4 (УКР)

### **Концепт екзистенційної тривоги в романі Володимира Винниченка «Рівновага»**

*У статті аналізується один з ранніх романів В. Винниченка «Рівновага». З'ясовуються особливості наративної перспективи роману; простежується зв'язок внутрішньої фокалізації із кутом зору екстрадієгетичного наратора.*

**Ключові слова:** внутрішня фокалізація, тривога відсутності сенсу існування, інтрадієгетичний наратор, екстрадієгетичний наратор, аналепсис.

вивести українську літературу на європейські обшири. І якби він не відрікався від дидактичного моменту, трагедія «Дійство про Юрія-переможця» має важливе виховне значення, оскільки у ній не тільки відображений складний період Руїни, незбагненність і непередбачуваність українського національного характеру в особі Юрія Хмельницького, а й переконливо «продемонстровані» необачні кроки недолугого правителя, які завели український народ на манівці.

**Література:** *Арістотель 1967: Арістотель. Поетика / Арістотель. – К., 1967. – 134 с.; Історія 1994: Історія української літератури ХХ століття. – К., 1994. – Кн.2. – Ч. 1. – 368 с.; Косач Ю. Дійство про Юрія-переможця / Близнята ще зустрінуться // Антологія української драматургії діаспори / Упорядкування і вступна стаття Лариси Онишкевич. – Львів, 1997. – С. 319 – 396; Косач: 1945: Косач Ю. З нотатника в міждїб'я / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1945. – С. 86 – 90; Косач 1946: Косач Ю. Межі обрїю. До становища української літератури / Юрій Косач // Рідне слово. Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 6 – 19; Косач 1946: Косач Ю. Театр тайни / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 11 – 15; Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х т. / Наталія Полонська-Василенко. – К., 1992. – Т. 2. – 608 с.; Шерех Ю. Не для дітей / Юрій Шерех. – Нью-Йорк, 1964. – 415 с.*

Рецензенти: Семенюк Г.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Руденко М.В., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

**Іванна Луцишин**, к.філол. наук (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 84. 4 (УКР)

### **Концепт екзистенційної тривоги в романі Володимира Винниченка «Рівновага»**

*У статті аналізується один з ранніх романів В. Винниченка «Рівновага». З'ясовуються особливості наративної перспективи роману; простежується зв'язок внутрішньої фокалізації із кутом зору екстрадієгетичного наратора.*

**Ключові слова:** внутрішня фокалізація, тривога відсутності сенсу існування, інтрадієгетичний наратор, екстрадієгетичний наратор, аналепсис.



*В статье анализируется один из ранних романов В. Винниченко «Равновесие». Выясняются особенности нарративной перспективы романа; прослеживается связь внутренней фокализации с точкой зрения экстрадиегетического нарратора.*

**Ключевые слова:** *внутренняя фокализация, тревога отсутствия смысла существования, интрадиегетический нарратор, экстрадиегетический нарратор, аналепсис.*

*The paper focuses on the once of the early novels by V. Vinnichenko «Equilibrium». The author defines the features of the narrative prospect in the novel. The paper also traces back the relations between the internal focalization and the point of view of extradiegetic narrator.*

**Keywords:** *internal focalization, the anxiety of absence of sense of existence, intradiegetic narrator, extradiegetic narrator, analepsis.*

Аналіз розповідної структури романів В. Винниченка вже був предметом окремих літературознавчих досліджень [див.: Брайко 2011; Чумаченко 2009]. Проте, на нашу думку, ґрунтовної експлікації потребують проблеми екзистенції персонажів, які у літературі українського модернізму досягли якісно нового рівня. Перш за все, цьому сприяла зміна наративної модальності, адже автори здебільшого відмовилися від популярного у реалізмі всезнання гетеродієгетичного наратора і активно використовували внутрішню фокалізацію (кут зору персонажів). Дослідник творчості В. Винниченка О. Брайко вважає, що саме ця наративна перспектива «дає змогу авторові моделювати відкриті новітньою мистецькою свідомістю психічні процеси, випробовувати ідеологічні і культурні значення, підтримувати читацьку увагу й модифікувати рецептивні настанови відповідно до власної імпліцитної позиції» [Брайко 2011: 34]. Завдяки можливості «входження» наратора у персонажну свідомість, виринули на поверхню тривога, відчай, зневіра, радість, віра, надія та інші екзистенційні стани. Тому метою статті є експлікація концепту екзистенційної тривоги та його відображення у наративній площині твору.

Нарація у романі «Рівновага» розпочинається внутрішнім мовленням – думками художника Аркадія: «Ні, се неможливо! Та розуміється в такій конурі і при такому освітленню важко щось путяще сотворити!» [Винниченко 1919: 5]. Його розмірковування

та опис побаченого ним за вікном становлять персонажну перспективу (внутрішню фокалізацію), яка поступово змінюється на кут зору екстрадієгетичного наратора. Персонажа названо відразу по імені, без будь-яких ретроспекцій, які б могли надати додаткові відомості, зробити якесь попередження для створення горизонту сподівань. Наратор, наче гість, що прийшов вперше сюди і розглядає картину Аркадія – його шестигруду жінку, передаючи те, що сам бачить.

Від картини наратор переходить до сінника, потім до Аркадія і «читає» думки персонажа. Аркадій сповнений тривогою; «нудьга в грудях» – єдине відчуття, що тримає художника в полоні. Хоча екзистенційна тривога не стосується екстрадієгетичного наратора, та він вносить до свого «протоколу» потік внутрішнього мовлення персонажа, і його кут зору максимально наближений до персонажного бачення/міркування. Інтрадієгетичний наратор, яким на мить стає Аркадій, обирає об'єктом думок-нарації свої почуття і переживання.

Поява нового персонажа Адольфа у нарації несе семантичне навантаження звичності – він, як завжди, приходиться додому і надокучає Аркадієві. Персонаж сам повідомляє про те, що з Аркадієм вони співмешканці («Сожитель і вірний мій приятель на своєму посту і пильнує «іскусство» [Винниченко 1919: 6]»). Наратор дозволяє персонажеві говорити за себе. Варто сказати, що Адольф – колоритний герой роману. Для його характеротворення використані прийоми, що перевантажують сцену (розмова Аркадія з Адольфом): окремі французькі слова («*Bonjour*», «*bon*», «*voilà*»), вдавання до роз'яснення етимології слова *бутерброд* («*отся німецька вигадка під назвою бутерброт*»), одиниці фразеології («*побалакати трохи з мосе Морфеєм*»), вислови-маркери, які ідентифікують його як особу і надають йому статусу впізнаваності іншими персонажами («*алеторічно кажучи*»). Водночас ці стилістичні одиниці несуть семантичне навантаження, одна із функцій якого – надати можливість читачеві сформулювати свій кут зору стосовно цього героя.

Окрім того, голосові Адольфа підпорядкований окремий метадієгетичний наратив – розповідь про його вчорашню пригоду

(«Вчора у вечері...» [Винниченко 1919: 10]). Також він є транслятором нарації третього ступеня («чуже слово» – пряма мова Александра Благословенного як погляд на стосунки Адольфа і Аркадія: «Ви, каже, живете зовсім по дурному. На що сваритесь? Як-ні-як, ви ж соціаліст. Сором» [Винниченко 1919: 9 – 10]). Отже, Адольф є персонажем на первинному наративному рівні і вторинним наратором водночас. Його розповіді виступають аналеписами в основній нарації.

Цікавим рівнем наративного опрацювання в першій частині роману виступає поєднання і почергове розташування реплік персонажів у сцені та їхнього внутрішнього мовлення. Так, наприклад, Адольф, розмовляючи з Аркадієм, в думках зразу ж висуває оцінні судження як-от: «Удає, що йому байдуже, – чи є хто в хаті, чи ні. Ось тільки пальчики тремтять» [Винниченко 1919: 7]. Подано і думки Аркадія: «Хиба шпурнути в сю рикливу пику палітрою замість відповіді!» [Винниченко 1919: 7]. Наратор чує те, що мовиться, і те, про що мислиться. Таким чином тут поєднано нарацію про озвучене і про приховане (нарація про слова, за Ж. Женеттом, з перспективи персонажів – внутрішньої фокалізації), а також про те, що роблять персонажі під час розмови (нарація про дії з перспективи наратора, наближеної до нульової фокалізації).

Найбільше характер художника розкривається у його листі до Тані та у доданому до нього уривку із щоденника, де із персонажа Аркадій перетворюється на інтрадієгетичного наратора гомодієгетичного рівня, оскільки сам розповідає про себе. Основний наратор віддає перевагу тому, щоб цитувати листи і записки, що послідовно простежується і в інших романах В. Винниченка. Із метадієгетичного наративу стає відомо, що Аркадій переживає тривогу долі і смерті, яку філософ-екзистенціаліст П. Тілліх дефінував наступним чином: «Якщо небуття загрожує онтичному самоутвердженню людини, – це абсолютна загроза смерті і відносна загроза долі» [Тілліх 2005: 14]). Те, що Аркадій – син вчителя, на його думку, є фатальним. Низька самооцінка, його слабкість і недоречність руйнують художника. Він переживає внутрішній крах. «Небуття стоїть за тими ударами, яких слабкість, хвороби і нещасні випадки завдають по нашій тілесній і духовній силі буття. Доля

актуалізується у всіх цих формах, і через них тривога небуття захоплює нас» [Тілліх 2005: 14]. Аркадієві потрібне щось, що допомогло б йому самоутвердитися. Тому він береться за роботу над картиною. Процес творення, тобто сам акт творчості як такий, може попередити загрозу небуття для духовного самоутвердження.

Згодом у нараці з'являються нові персонажі – Хома і Гломбінський. Наратор опускає відомості про те, як ці двоє потрапили у квартиру до Аркадія і Адольфа (а що вони саме там, стане зрозумілим згодом). Він прикріплений до одного місця – вітальні (чи певної загальної кімнати у згаданій емігрантській квартирі) і розповідає про те, що бачить, дозволяючи собі робити певні лакуни. (Наприклад, не повідомляє, як Хома і Гломбінський заходять у кімнату, а зразу розповідає, як вони засвітили лампу та обговорюють своє парі).

Дослідники звертають увагу на те, що персонажі роману «Рівновага» позбавлені «соціальної «закоріненості», втратили «родову» пам'ять, «прямий генетичний зв'язок із суспільством», якому належали, із рідною землею, а на чужій, не отримавши нічого взамін, залишилися самотніми. «В «Рівноазі» абсолютно незбагненні, незрозумілі з цієї точки зору і Мері, й Олександр, і Шурка, і Аркадій, і Адольф, і Стамескін, і Аннет... Вони невідомо звідки взялися і як сформувалися, ми не знаємо їх минулого й не розуміємо, не бачимо майбутнього» [Гнідан 1996: 159]. Це відбулося на наративній стратегії роману. Персонажі з'являються без попереджувачих ремарок, вказівок на походження, причини еміграції тощо. Вони усі просто, наче у чарівному світі, приходять у квартиру, що нагадує казкову «рукавичку». Наратор називає кожного персонажа зразу ж по імені. Наступною у квартиру заходить пара – Феня – Фаддей («Гломбінський хотів відповісти, але в сю хвилину увійшли Феня і Фаддей» [Винниченко 1919: 27]), а згодом – Таня («В сю хвилину грюкнули двері в сніях і в кімнату хутко увійшла засапана, свіжа, оживлена Таня» [Винниченко 1919: 29]). Виняток становить Аннет, яку він презентує трохи відмінним способом: «На порозі кімнати з'явилася тонка висока постать в дуже великим моднім капелюсі. В руках в неї була і гарненька торбинка на довгому золотому ланцюгу» [Винниченко 1919: 56-57]. Лише після цього

опису-сприйняття названо ім'я героїні. Та варто зауважити, що Аннет вперше приходить до помешкання Хоми, тобто в інше місце.

Головна героїня Тетяна Кононенко з'являється аж у третій частині роману. Тоді ж змінюється тактика наратора: у кімнаті разом з усіма він перебуває стільки, скільки і Таня. З її появою він ходить крок у крок за нею, тому тут має місце нарація «з-за плеча». Наратор присутній при розмовах Тані з Гломбінським і Шуркою.

Згодом у наративному полотні з'являються аналепсиси із внутрішньою фокалізацією героїв твору. Нараторові «цікавим стає» інший персонаж – Хома, з яким він пліч-о-пліч іде вулицею. «Хома зупинився на своїм шумливим розі і довго стояв під ліхтарнею, дивлячись тьманими, байдужими очима на рухливі пацьорки людей» [Винничепнко 1919: 47]. І поступово нарація транслюється із внутрішньої фокалізації: «Маячили часом росіяне...» [Винничепнко 1919: 47]. Прикріпившись до Хоми, наратор разом із ним відвідує сім'ю Косоротових. Їх та їхнього квартиранта, товариша Хоми, Остапа Клуноу, він вводить теж без наративного попередження за аналогією до усіх попередніх випадків, хоча це відбувається в іншому локусі – у їхньому будинку, а не у спільній квартирі емігрантів. Із розмови Остапа і Хоми стає зрозумілим характер їхніх взаємин: вони знайомі давно, ще з гімназії; мають спільних друзів (наприклад, Андрюша Калиниченко, що виявився провокатором). Ці деталі введено у текст за допомогою ретроспекцій-пригадувань Остапа: «Кажуть, перед смертю пригадується дитинство. А мені якраз все таке пригадується тепер» [Винничепнко 1919: 51]. Хома поводить досить жорстоко із смертельно хворим Остапом, і перебування з ним викликає роздратування у першого персонажа.

Варто зазначити, що у романі декілька годин історії одного дня викладено п'ятьма сегментами нарації (п'ятьма частинами тексту). Ці надвечір'я та вечір особливі, бо відбуваються важливі зустрічі: Хоми та Остапа (довго не бачилися), Хоми й Аннет (не бачилися п'ять або шість місяців); Хома остаточно домовляється про умови укладеного з Гломбінським парі, а той, у свою чергу, вперше з цього приводу розмовляє з Танею.

Шоста частина роману має резюмуючий характер: події дня описані швидким темпом. Введено анонс із внутрішньою фокалізацією Тані (це її сподівання на те, що «Завтра Шурка сяде за роботу, скінчить переклад, одержить гонорар і поїде таки в санаторію» [Винничепнко 1919: 62]). Із настанням вечора («При ляллі стало ще затишніше...» [Винничепнко 1919: 63]) сповільнюється темп нарації. Додому повертаються усі мешканці квартири, з'являються нові персонажі – Ладя і Стамескін у засвоєний наративний спосіб. Їхня розмова набирає розміреного темпу, і наратор стенографує її. Прихід Аннет, яка хоче забрати Шурку, оголює два психологічні стани: безсилля Шурки («А Шурка не переставав всміхатися безвольною розтеряною усмішкою. І хоч тут же давив його болючий сором за неї, але він почував одночасно, що піде з Аннет» [Винничепнко 1919: 70]) і тривогу Тані («Розуміла сю усмішку, і в ній поволі й холодно підіймалося таке почування, яке буває в людей, що читають листа, де з перших слів чується звістка про нещастя» [Винничепнко 1919: 71]).

«Дейним» героєм у романі «Рівновага» є Мері. Наратор теж відразу називає її по імені. Вона подруга Тані з часів тюремного минулого (це минуло недалеке – рік тому): «Пам'ятаєте, як ми в нашій камері сутінки проводили» [Винничепнко 1919: 75]. На певний час Мері стає вторинним інтрадієгетичним наратором. Вона оповідає про свого вчорашнього кавалера, її розповідь дуже схожа до манеру розповіді Адольфа. Це виклад історії із окремими репліками-звертаннями до Тані («Почекайте, Танюсик, червоніти», «Ви слухаєте. Танька?») [Винничепнко 1919: 75 – 76]) та прямою мовою персонажів вторинного наративу – самої Мері і її несподіваного кавалера («Monsieur, ви жонаті?» – «Ні» [Винничепнко 1919: 75]). Мовленню Мері характерна публіцистичність, ідейність, рішучість, навіть деякий пафос.

Наратор не відмовляється від можливості потрапити в інший локус і транслювати свою розповідь звідти, наприклад, із помешкань Косоротових, Мері, Хоми. В домі останнього він спостерігає за тим, як сюди приходять гості – Гломбінський, а потім Таня. Темп нарації при сцені розмови Хоми і Гломбінського швидкий: немає жодних анахроній, які б

сповільнювали дію; характер діалогу – діловий. Варто зазначити, що тема їхньої розмови є об'єктом повторної нарації. Намір Гломбінського взяти Таню за натурщицю о-мовлюється кілька разів: про це Адольф розповідає Аркадієві, Хома говорить із Гломбінським, укладаючи парі, і сам Гломбінський повідомляє це Тані. А в розмові Хоми із Танею, навпаки, з'являються короткі відхилення – розповідь про Танин метод розпізнавання людей, про батька Хоми, зраду його коханої. В певний момент нарації персонажі прощаються, та замість логічного завершення розмова продовжується через розходження поглядів. Таня кілька разів намагається піти, але Хома затримує її.

Символічним етапом у романі стає ітеративна нарація, яка конструється із багаторазових однакових переживань Тані: «Часто увечері, прийшовши з роботи, вона сідала в куток канапи і довго сиділа з заплученими очами», «Іноді раптом одягалася і виходила з хати», «Іноді ж безпредметове роздратування так і закипало в грудях» [Винничепнко 1919: 99]. Її стан наближений до безкінечного одноманітного очікування. «В грудях, десь дуже глибоко зовсім мимо її волі й відому, відбувався якийсь дивний тривожний процес. То сум не зрозумілий, безпричинний задзвенить і не знати, чи плакати треба, чи піти й притиснути до грудей круглу голову Фені. То неспокій, також без деякого приводу невідомий, тремтучий серце» [Винничепнко 1919: 99]. Через використану ітерацію складається враження, що пройшло багато часу, та, насправді, тільки близько чотирнадцяти днів від першого вечора у квартирі («Ні фабрику я вже тижнів два як кинула... Тепер так працюю.... За femme de ménage... [2, 100]»). «Затягування» часу подій зумовлюється тим, як його переживає головна героїня. Перебуваючи в екзистенційному очікуванні, стані невротичної тривоги, вона, наче перебуває в іншому вимірі, де минає довший відрізок часу, як у фікційній реальності роману.

Для багатьох фрагментів наратор використовує саме внутрішню фокалізацію Тетяни. На думку О. Брайка, вона є провідним фокалізатором у романі [Брайко 2011: 34]. Функціональною стає перспектива Тетяни для аналепсису, про події того дня, коли Таня з'явилася в Парижі шість місяців тому, і той день дуже схожий на сьогодні: «Як і шість місяців тому, умліваючи від пестоців під самою скелею лежали мармурові

любовники»; «І горобці, як і шість місяців тому, коли Таня вперше дивилася на сей фонтан, з велетня стрибали на любовників, з любовників на бордюр фонтану і починали купатися»; «І все так само ходили парочки по алеях біля штахет басейну; і на тому самому місці сидів хтось з скринькою з фарбами і писав мутно-зелену воду, любовників і велетня» [Винничепнко 1919: 110]. Події емігрантського вечора також зображені з перспективи Тетяни. «Але малюнок, що уявивсь її очам, зупинив її. Біля ляди хаос... Махають руки, червоні, вспітнілі облича, розтягнуті сорочки продавиць метушаться за лядою на всі боки...» [Винничепнко 1919: 249]. Все відбувається швидко, навіть калейдоскопічно, так, як це сприймає схвильована Таня. Перцепція наратора щільно прилягає до її кута зору, трансформуючи бачення героїні на екстрадієгетичний рівень розповіді.

Картина гарячих суперечок емігрантів вдома змальована із максимальним наближенням до персонажного кута зору також: транслюється те, що вдається побачити і почути Тетяні, тому кут зору екстрадієгетичного наратора співмірний із внутрішньою фокалізацією. Це суттєво відрізняється від тієї наративної модальності, яка використовувалася на початку роману. Це була позиція наратора-свідка, дуже схожа на секретаря, який протоколює слова і дії персонажів.

Нарация набуває експресивніших рис, коли йдеться про інтенції Тетяни, яка прагне пожертвувати собою заради порятунку Шурки. «Від цього вечора для Тані настав період хронічного, безпереривного “буйства”»; «Шурка нікуди не ходить, ось уже два тижні, як він ні разу не був в кафе, ні у Аннет...» [Винничепнко 1919: 124]. «Після сеї зустрічі (Тані з Хомою.— І. Л.) заняття в кімнаті Шурки набрали ще більш енергійного характеру. Ніжність і увага до Шурки побільшились. Сон зменшився. Замість казок Таня читала й ходила по кімнаті, поки цілковита втома не опановувала її. І в усій квартирі усталився серйозний, суворий, робочий тон» [Винничепнко 1919: 140]. Внутрішнє мовлення Тетяни (її перцептивна точка зору) відкриває горизонт для функціонування інтрадієгетичного наратора, кут зору якого є майже тотожним із кутом зору екстрадієгетичного основного наратора.



Записка Аннет стає каталізатором наступних подій. Прочитавши її, Таня вирішує не чекати з «герцем», але результат його затьмарений новою подією – продажем Аркадієвої «жовтої жінки» Хомі. Цю картину художник малював п'ять місяців. Отож для історії важливим є час – п'ять-шість місяців тому, адже відбуваються події, наслідки та логічні завершення яких представлено в нараці. «З часу герця і сцени в кафе проминуло півтора тижня» [Винничепнко 1919: 168]. Характер оповіді набирає ітеративності і оглядовості. Наратор кількома реченнями характеризує майже усіх персонажів: Феню, Мері, Фадея, Аркадія, Адольфа, Олександра, Гломбінського, Таню.

Помирає Остап, і через декілька днів відбувається його похорон. Під час похорону невласне пряме мовлення Тані передає не тільки почуття головної героїні, тут сконденсовано переживання усіх емігрантів, їхню буттєву розгубленість: «Таня почувала, що вона може зараз сісти на землю, обхопити голову руками і ридать. Над Остапом? Над собою? Над цими втомленими серйозними обличчями покинутих, загнаних кудись людей? <...> Як дивно й боляче образливо: далекі, туманні громади чужого міста, чужі могили, чуже небо, купка своїх, загублена, втомлена, чекає своєї черги» [Винничепнко 1919: 174]. На противагу цьому, сповненому туги і болю, внутрішньому монологу з'являється наступний спогад-аналепсис: «А на Україні сніг – наче товстий килим з білого-білого пуху накрив цілу землю. Комори, голуб'ятня, клуня в білих шапках, насунутих на самі очі. Біля кухні велика купа потовченого снігу з жовтими слідами вилитої води і помиїв. Деревя стоять важкі такі, поважні, їм тепер не можна розмахувати гіллям, треба сніг підтримувати. Сад зовсім інакший, ніж літом, – незнайомий, урочистий, суворий. Ні цвіркотіння, ні співів» [Винничепнко 1919: 234]. Таня з ностальгією згадує рідну країну, і це єдиний раз у романі, коли згадано про минуле, що заковане як генетична пам'ять про Батьківщину. Цей спогад є фрагментом самоідентифікації Тетяни-емігрантки в чужому культурному та екзистенційному просторі, це спосіб висунення пріоритетних рішень не лише для Винниченкової героїні, а й для самого письменника.

Розкривається сюжетна інтрига (парі), яка була невідомою для Тетяни, та про неї знали і повідомляли наратор та інші персонажі, а відтак, дізнався і читач. На певний час у неї з Шуркою доволі непрості стосунки. Це період сумнівів щодо можливості їхнього спільного майбутнього, щодо доцільності її екзистенційно-етичного вибору. Наратор повідомляє про компенсаторні реакції персонажів на невблаганний плин життя: «тріщину» між Танею і Шуркою «було замазано», Таня «вдарилася» в роботу, Мері та Олександр планують поїздку в Італію. Цю ітеративну нарацію перервано більш конкретною – розповіддю про певний день: «Одного разу під таку хвилю вона була ласкава й ніжна до Шурки, чого вже він кілька днів не бачив від неї» [Винниченко 1919: 210]. В цей день Таня отримує два листи: від Хоми, зміст якого дізнаємося з легкої руки Шурки, що прочитав його, і від Шурки (лист-реакція на прочитане). Цей день є передісторією їхнього остаточного розриву.

Заключна частина роману має визначальний характер щодо долі персонажів. Ладю згвалтували, тому Фаддей за порадою Тані хоче з нею повінчатися. Шурка повісився. Феня вирішила їхати до Росії. Мері теж вирішує повернутися на батьківщину. Хома хоче емігрувати до Канади. Таня їде з Мері, а через півтори тижні під іменем Ярослава Кордуби туди їде Хома.

Отже, характерними рисами цього роману В. Винниченка є те, що автор в одній текстуальній площині зіштовхує різні кути зору. Про певні риси характеру та окремі вчинки персонажів дізнаємося завдяки «чужим» словам у мовленні наратора. За допомогою внутрішніх фокалізацій, наратор створив у романі своєрідну поліфонію, відкрив також сферу глибинного екзистенційного простору персонажів. Поєднання аналітичної розповіді із психологічно напруженими внутрішніми фокалізаціями сприяло оновленню жанрової структури модерністського роману.

**Література:** *Брайко 2011:* Брайко О. Про деякі наративні особливості ранніх романів В. Винниченка // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 33 – 48. *Винниченко 1919:* *Винниченко 1919:* В. Рівновага / Володимир Винниченко // Винниченко В. Твори. Т. 6. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – 274 с.; *Гнідан 1996:* Гнідан

О. Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість: навч. посіб. для студ.-філологів. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.; *Женетт 1998*: Ж. Фигури. В 2-х т. Том 1 – 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.; *Тілліх 2005*: Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – №37. – С. 8 – 29.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.; *Ткачук 2002*: Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; *Чумаченко 2009*: Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.; *Шмид 2003*: Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол., проф. (Київ)

Пилипишин С.І., к. філол. наук (Бережани)

**Оксана Любімова**, к. філол. н. (Чернівці)

УДК 801.633:821.161.2

ББК 83.011.8

### **Трискладові розміри у творчості поетів Східної України 80 – х років ХІХ століття**

*У статті розглянуто східноукраїнську поезію у зрізі метрики та ритміки. Досліджено трискладові розміри. У сегменті трискладових форм традиційно превалювали амфібрахічні, зокрема – Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 та різностоповики. В означене десятиріччя поети апробували великий пласт дактилічних розмірів: Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 та різностопові форми. Переважав чотиристоповий дактиль. Поети зверталися й до анапеста (Ан2, Ан3, Ан4 та врегульовані різностоповики).*

**Ключові слова:** версифікація, силабо-тоніка, метрика, ритміка, віршовий розмір, понадсхемний наголос, зрушення наголосу, цезура, трискладовики, амфібрахій, дактиль, анапест.

*Oksana Lyubimova. Three-syllable meters in Works of East Ukrainian Poets of 1880s.*

О. Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість: навч. посіб. для студ.-філологів. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.; *Женетт 1998*: Ж. Фигури. В 2-х т. Том 1 – 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.; *Тілліх 2005*: Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – №37. – С. 8 – 29.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.; *Ткачук 2002*: Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; *Чумаченко 2009*: Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.; *Шмид 2003*: Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол., проф. (Київ)

Пилипшин С.І., к. філол. наук (Бережани)

**Оксана Любімова**, к. філол. н. (Чернівці)

УДК 801.633:821.161.2

ББК 83.011.8

### **Трискладові розміри у творчості поетів Східної України 80 – х років ХІХ століття**

*У статті розглянуто східноукраїнську поезію у зрізі метрики та ритміки. Досліджено трискладові розміри. У сегменті трискладових форм традиційно превалювали амфібрахічні, зокрема – Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 та різностоповики. В означене десятиріччя поети апробували великий пласт дактилічних розмірів: Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 та різностопові форми. Переважав чотиристоповий дактиль. Поети зверталися й до анапеста (Ан2, Ан3, Ан4 та врегульовані різностоповики).*

**Ключові слова:** версифікація, силабо-тоніка, метрика, ритміка, віршовий розмір, понадсхемний наголос, зрушення наголосу, цезура, трискладовики, амфібрахій, дактиль, анапест.

*Oksana Lyubimova. Three-syllable meters in Works of East Ukrainian Poets of 1880s.*

*The article explores East Ukrainian poetry in terms of meter and rhythm, with three-syllable meter in the focus of attention. The segment of three-syllable meter is dominated by amphibrachic forms – Amphibrach2, Amphibrach3, Amphibrach4, Amphibrach5 and three-syllable forms with different meters. The poets tested a vast array of dactyls meters over the mentioned decade, namely Dactyl2, Dactyl3, Dactyl4, Dactyl5, Dactyl6 and other metric sequences, is dominated by Dactyl4. The authors also resorted to anapest (Anapest2, Anapest3, Anapest4, and other fixed metric sequences).*

**Key words:** *versification, syllabotonic, metrics, rhythmic, metre, stress shift, supraschemic accent, caesurae, three-syllable meters, amphibrach, dactyl, anapest.*

**Оксана Любимова. Трехсложные размеры в творчестве поэтов Восточной Украины 80-х годов XIX века.**

*В статье рассмотрена восточноукраинская поэзия в аспекте метрики и ритмики. Исследованы трехсложные размеры. В сегменте трехсложных форм традиционно преобладали амфибрахические, а именно – Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 и разностопные амфибрахии. В данном десятилетии поэты апробировали значительный пласт дактилических размеров: Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 и разностопные формы. Преобладал четырехстопный дактиль. Поэты также обращались к анапесту (Ан2, Ан3, Ан4 и урегулированные разностопные анапесты).*

**Ключевые слова:** *стихосложение, силлабо-тоника, метрика, ритмика, стихотворный размер, внесхемное ударение, сдвиг ударения, тонация, цезура, амфибрахий, дактиль, анапест.*

Українське віршування 80-х років XIX століття частково розглядали Г. Сидоренко [27], Н. Костенко [24], Б. Бунчук [17; 18; 19; 20; 21] та інші літературознавці. Найцінніший кількісний матеріал, поданий у публікаціях названих науковців, стосується творчості найбільших поетів того часу – П. Куліша, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, П. Карманського. Версифікація інших авторів цього періоду не досліджена. Детальний аналіз поетичних творів десятків українських поетів окресленого десятиріччя щодо метрики та ритмики, систематизація та узагальнення одержаних даних дають можливість одержати повну картину вітчизняної версифікації 80-х років XIX століття.

Зосередимося на особливостях поетичної форми східноукраїнських авторів. Про двоскладові розміри йдеться у попередніх публікаціях [25; 26], тому детальніше розглянемо

аспект трискладовиків.

34% усіх силабо-тонічних творів витримано в річищі трискладовиків. Серед них традиційно превалюють амфібрахічні поезії. Ними укладено 45% від усіх трискладовиків і 15,8% від усіх монорозмірних силабо-тонічних віршів. У свою чергу, на монорозмірні амфібрахії припадає 59%, частка різностопових текстів становить 41%. Українські поети окресленого десятиліття застосували Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 та різностоповики. Не проявили цікавості до амфібрахію П. Залозний, В. Мова-Лиманський, О. Кониський, Дніпрова Чайка, Л. Глібов та Я. Щоголів. Амф2 укладено 10% від амфібрахіїв і 4,6% від усіх трискладовиків. До цього розміру звернулися М. Чернявський (у його поетичній палітрі на двостоповик припадає 50% від усіх амфібрахічних творів), Г. Кернеренко (50%), К. Білиловський (25%), Б. Грінченко (19,5%), В. Мова-Лиманський (12,5%), Олена Пчілка (6,6%).

Стосовно ритміки російських трискладовиків М. Гаспаров писав: „Ритм ямба та хорєя визначався переважно розміщенням пропусків наголосу на сильних місцях – у трискладових розмірах пропуски наголосів через природний ритм мови маловживані, і ритмічна різноманітність вірша досягається не ними, а розміщенням словорозділів та понадсхемних наголосів [...]. Схемні наголоси на сильних місцях обов'язкові. Понадсхемні наголоси на анакрузі приблизно такі ж частотні, як і в теоретичній моделі” [Гаспаров 1984: 140 – 141].

Щодо трискладових метрів в українській поезії XIX століття Н. Костенко вважає, що загалом 3 – складові розміри в українській поезії цього періоду «представлені двома основними (переважно амфібрахічними) видами: 1) утворенням на силабічній основі народної пісні або книжної поезії і 2) власне силабо-тонічним, що формувався на національному ґрунті не без впливу західноєвропейської поезії. Першому виду властиві надсхемні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів; другий канонічніший» [Костенко 2006: 186]. До власне другого виду, за класифікацією дослідниці, можемо зарахувати твори Г. Кернеренка «Пісня» (1889), К. Білиловського «Північна пісенька» (1881), М. Чернявського «Пісня бенкетова» (1888). У всіх віршах доволі відчутною є народнописенна силабічна основа,

а також наявні понадсхемні наголоси. У першій поезії фіксуємо 12,5% обтяжень, у другій – 6,3%, в останній їхня частка сягає 18,8%. Наведемо до прикладу перший катрен з «Пісні» Г. Кернеренка:

Любив я дівчину	u <u>l</u> uu <u>l</u> u
За карії очі,	u <u>l</u> uu <u>l</u> u
Кохав її широко,	u <u>l</u> u <u>l</u> l <u>l</u> u п/сх
Кохав що є мочі [Кернеренко 1890: 19].	u <u>l</u> uu <u>l</u> u

Подібною за своєю ритмічною структурою є також байка Олени Пчілки «Мама й цукерки» (1886), частка понадсхемних наголосів становить 14%. У віршах М. Чернявського «Одна я на світі...» (1887), «Зоряний шлюб» (1888) і Б. Грінченка «Вечір» (1883) також вбачаємо наспівний ритм, але в них відчутнішою є силабо-тонічна основа.

Двостоповиком укладено п'ятичастинний, великий за обсягом твір (116 рядків) Б. Грінченка «Іван Попович» (1886). Ритм поезії витримано чітко. Частка обтяжень становить лише 1%. Усереднений відсоток рядків із понадсхемними наголосами у творах із ритмом Амф2 становить 7,3%, атонацій немає.

Амф3 (16% від амфібрахіїв і 7% від усіх трискладовиків) апробували у своєму поетичному доробку А. Бобенко (75% від усіх амфібрахічних творів поета цього періоду), Леся Українка (50%), М. Старицький (40%), Я. Жарко (33,3%), Б. Грінченко (11,7%). У творчості В. Самійленка, К. Білиловського, М. Кононенка та І. Манжури частка творів із ритмом Амф3 незначна. Ці автори вдалися до названого розміру по одному разу.

Ритм тристоповика у східноукраїнських поетів витримано чітко. У творах здебільшого не фіксуємо суттєвих ритмічних «зрушень» чи «вкраплень» іншорозмірних рядків, лише у поемі М. Кононенка «Мати» (1887) у канву тристопового амфібрахія «вплітаються» верси Амф4 і Амф2 (8,3% від усіх рядків тексту).

У деяких віршах спостерігаємо понадсхемні наголоси та атонації. Так, у творі А. Бобенка «Малярія в Маремах» (1888)

налічуємо 10% обтяжень, 1,6% зрушень наголосів і 5% атованих рядків, атонації фіксуємо на I стопі. Понадсхемні наголоси також відзначаємо у рядках творів Я. Жарка «Могила» (1882) і «В степах України безкраїх...» (1884), Б. Грінченка цикл «Н. Н.» (1885) та І. Манжури «На пасіці» (80 – і). Обтяження наявні й у вірші К. Білиловського «Сум» (1880). Наведемо перший катрен поезії:

Знов камінь на серці великий,	⏟⏟⏟⏟⏟⏟⏟	Амф3, п/сх
Знов сум обгорнув мою душу,	⏟⏟⏟⏟⏟⏟⏟	Амф3, п/сх
Обняв наче жах мене дикий,	⏟⏟⏟⏟⏟⏟⏟	Амф3
Вчуваю, що плакати мушу		[Білиловський 1981: 74].
	⏟⏟⏟⏟⏟⏟⏟	Амф3

У середньому, частка рядків із обтяженнями у творах із ритмом Амф3 сягає 15,2%, кількість рядків з атонаціями значно менша – 0,7%.

До Амф4 у зазначений період зверталися більшість авторів Східної України. У річищі чотиристоповика витримано 33% від амфібрахічних і 14,8% від усіх трискладових розмірів. Найчастіше до Амф4 вдавався І. Манжура. Цим розміром укладено 54% від усіх амфібрахіїв поета окресленого десятиліття. Тяжів до нього й Б. Грінченко, серед його амфібрахічного масиву частка чотиристоповика становить 17,6%.

У чотиристоповику поети здебільшого витримували „правильність” ритму, однак у вірші В. Самійленка «Ридання душі» (1884) всередині твору (у третій строфі) несподівано з’являється один анапестичний рядок:

Великий	жаль	душу	тоді
огортає	⏟⏟⏟⏟⏟  ⏟⏟⏟⏟⏟	Амф4, п/сх	
По	загублений	давній	її
чистоті,	⏟⏟⏟⏟⏟  ⏟⏟⏟⏟⏟	Ан4	
Як	їй,	мов	дитині,
раєм	⏟⏟⏟⏟⏟  ⏟⏟⏟⏟⏟	Амф4	здавалося
Все	боже	створіння	на
безкраїм,	⏟⏟⏟⏟⏟  ⏟⏟⏟⏟⏟	Амф4	світі
І	люди	вбачались,	як
	⏟⏟⏟⏟⏟  ⏟⏟⏟⏟⏟	Амф4	в
			небі
			святі

[Самійленко 1990: 36].



Появу одного рядка Амф3 фіксуємо у поезії Б. Грінченка «Горе вам!» (1886). Тристоповиком також завершується невелика поезія Олени Пчілки «Пісні минулого» (1886).

У чотиристоповиках М. Кононенка «Маруся» та «Спомин» (обидва – 1885) «чистоту» розміру порушують понадсхемні наголоси та «вкраплення» іншорозмірних рядків. Так, у першому вірші частка обтяжень становить 22,5%, а в 40-му рядку з'являється Амф2. Другий твір «помережаний» рядками Х6, а також «несилабо-тонічними» версами («*Без кінця й початку, знай собі шумить...*» 001010||10101; «*Розлігшися пишно скрізь по берегах...*» 010010||10001; «*І своєю тінню любо спочивають...*» 001010||100010; «*Дніпр, хіба ріднею назову глибокий...*» 100010||001010; «*Бо й він на сім світі, як і я один...*» 010110||00101), у процентному відношенні їх 29, частка понадсхемних наголосів складає 16,6%.

Наявність додаткових наголосів та іншорозмірних рядків у поезії Лесі Українки «Чого то часами, як сяду за діло...» помітив Б. Бунчук. Учений дає такі пояснення: «16-й рядок має схему Д4 («Збуджу огонь я у серці чий»). У III строфі наявні цезурні зміщення, а у 6-и рядках (30%) – додаткові наголоси у I, III і IV стопах на 1 – у і 3 - у складах» [Бунчук 2001: 10].

Понадсхемні наголоси також спостерігаємо у чотиристоповиках І. Манжури. У вірші «Декому» їх частка становить 10%, у «Сіяльникові» – 15%, у «Минулому» – 16,6%, у поезіях «Не треба мені тії слави людської» і «Коли твою душу нудьга наполяже...» – 25%, у «Шинкареві та мірошникові» – 31%. Обтяження фіксуємо також у віршах Б. Грінченка «Я мучився довго» – 8% і «Мое щастя» – 17% (обидва – 1886). У творах Я. Жарка «І місяць червоний, і сонце, і зорі...» (1884) – 8%, «Бранець» (1887) – 9%. У поезії К. Білиловського «Агат» (1889) – 4%, у вірші Олени Пчілки «Кохані речі» (1886) – 7%, у творі П. Куліша «Дума про курочку з курчатами» – 9,4%.

Не фіксуємо обтяжень у чотиристоповиках К. Білиловського «З Альпів» (80-і), М. Чернявського «Лле золото сонце, квітки розвиває...» (1887) та у перекладі з Й. Гете «Лісовий цар» (1885) Б. Грінченка.

Кількість рядків із понадсхемними наголосами у творах, написаних Амф4, становить 10%, відсоток рядків з атонаціями – 0,35.

Не минули у своєму метричному репертуарі східноукраїнські автори й Амф5 (2,3% від амфібрахічних віршів і 1% від усіх трискладовиків періоду). До цього розміру вдалися Б. Грінченко у поезії «Своїм братам» (1884) і М. Старицький у вірші «До Дунаю» (1882). Будова обох творів навіває уявлення про своєрідний гекзаметр. Ось фрагмент поезії М. Старицького:

«Дунаю! Дунаю! Наш діду старезний,  
коханий! 0 1 0 0 1 0 || 0 1 0 0 1 0 0 1 0  
Чого каламутний? Чи крові напився ти  
п'яний? 0 1 0 0 1 0 || 0 1 0 0 1 0 0 1 0  
Ревеш, скаженієш, аж хвилі червоні  
повстали, 0 1 0 0 1 0 || 0 1 0 0 1 0 0 1 0  
Шумують, скакають, зірвати силкуються  
скали» 0 1 0 0 1 0 || 0 1 0 0 1 0 0 1 0

[Старицький

1963: 134].

Усереднений процент рядків із понадсхемними наголосами у творах із ритмом Амф5 – 8,5, атонацій не зафіксовано.

На врегульовані різностоповики припадає 35,2% від усіх амфібрахічних структур періоду. Серед них превалюють поезії з чергуванням 4- і 3-стопових рядків. Розміром Амф4343 витримано 77,4% від усіх різностоповиків.

Найбільше тяжь до цього метра Б. Грінченко. У його поетичному доробку на Амф4343 припадає 53% від усіх амфібрахіїв (серед них два твори великі за обсягом: «До народу», 1884 (75 рядків) і балада «Смерть отаманова», 1888 (85 р.). Активно зверталася до означеного розміру й Олена Пчілка: ним написано 46,6% поезій від усіх її амфібрахіїв. Різностоповик був також «улюбленим» для І. Манжури (30,7%). По одному віршеві, виконаному Амф4343, фіксуємо у творчості М. Старицького («До броні!», 1882), П. Куліша («Заспів», 1884), В. Самійленка («Сумна наша пісні, як наше життя...», 1885), А. Бобенка («Запряжений кінь мій стоїть у порога...», 1884) і Г. Кернеренка («Як думка на небі засяє-блисне...», 1889).

У деяких поезіях спостерігаємо «зрушення» розміру. Так, у творі Олени Пчілки «Сердечні турботи» (1883) на тлі Амф4343 місцями з'являються катрени, укладені Амф4443 (36,3%).

Один дольниковий рядок наявний в останній строфі вірша І. Манжури «Зайко та Жаби» (80-і). Проте його поява серед чіткого ритму Амф4343 має, радше, випадковий характер. Подібну картину спостерігаємо у поезії Г. Кернеренка «Як зірка на небі засяє-блисне...» (1889). У другій строфі зрушення ритму утворюється завдяки чотириріктному дольнику.

Амф42343 фіксуємо у творі Лесі Українки «Велике місто. Будинки високі...»:

Велике		місто.		Будинки
високі,	У	У	У	У
	У	У	У	У
	У	У	У	У
ліку!	У	У	У	У

Веселю				чутно
музику.	У	У	У	У
Розходяться	У	У	У	У
широкі,	У	У	У	У

Скрізь видно ту юрбу велику [Українка 1975: 94]. Розмір Амф434344 властивий віршеві В. Самійленка «Пісня про віщого Василя» (1888). Поезія написана на кшталт Пушкінського твору «Как ныне собирается вещий Олег...» лише в сатиричному варіанті:

Гей,	нині	лаштується	віщий
Василь	У	У	У
«Хахлам»	У	У	У
	У	У	У

помстити,	У	У	У	У
Їх	У	У	У	У
вірші	У	У	У	У
і	У	У	У	У
прозу	У	У	У	У
за	У	У	У	У
буйний	У	У	У	У
їх	У	У	У	У
стиль	У	У	У	У
Він	У	У	У	У
буде	У	У	У	У
черкати	У	У	У	У
й	У	У	У	У
палити.	У	У	У	У

Схопив	олівець	і	в	цензуру
біжить,	У	У	У	У
Од	У	У	У	У
гніву	У	У	У	У
засапавсь	У	У	У	У
і	У	У	У	У
страшно	У	У	У	У
харчить	У	У	У	У

[Самійленко

1990: 103].

Амф43443 представлений віршем І. Манжури «Кобзар» (1888):

Кобзар-переходець бредє ось  
 селом,                    0100010||01001  
 На плечах полатана  
 свита;                    010||010010  
 Нависла сивизна йому над чолом –  
                                  0100010||01001  
 Линіє на сонці, немов  
 серебром                    0100010||01001  
 Де тирса росєю укрита [Манжура  
 1961: 173]. 0100010||010

Цікавий різностоповик дала Олена Пчілка у жартівливій поезії «Шлюбні метаморфози» (1885) – Амф343343. Вірш розпочинається так:

Моя ти кохана голубко!                    0100010||010  
 Хотів я давненько сказати  
 тобі:                    0100010||01001  
 Чогось мов не так вже гарненько                    010||0100010  
 Ти ходиш, – не так чепурненько,                    010||0100010  
 Як перше ходила!... А здумай  
 собі                    0100010||01001  
 Недавні часи тії, любко... [Пчілка  
 1886: 86]. 0100010||010

Ще оригінальніший розмір Амф33334443333 застосувала поетеса у творі (також жартівливому) «Літні знайомості» (1885).

Амф4344 властивий віршеві Я. Жарка «Далеко поїхав козак на чужину...» (1884). Окрім понадсхемних наголосів (19%), у поезії наявне «вкраплення» двох силабічних рядків, які ще більше підсилюють відчуття народнописенності тексту . Наведемо перші дві строфи:

Далеко поїхав козак на  
 чужину                    0100010||0100010 Амф4  
 На любім коні  
 воронім...                    010001||001 Амф3

Покинув на ввесь вік свою  
 Україну 0100011||010010 Амф4  
 Не бачиться мила тобі вже із  
 ним. 010010||01001 Амф4  
 Навіщо сумуєш, горюєш та  
 плачеш, 010010||010010 Амф4  
 Щодня на могилу  
 ідеш, 010010||01 Амф3  
 Все дивися, не вернеться, его не  
 піджидай, 0100||0100||010001 4+4+6  
 Не вернеться, не  
 вернеться, 0100||0100||010001 4+4+6  
 сама не пропадай [Жарко 1884: 102].

Розмір Амф223223 апробував Г. Кернеренко у творі  
 «Хоть горе, хоть радость...» (1889):

Хоть горе, хоть радость 010010 Амф2  
 У світі тобі 01001 Амф2  
 В широкому світі спіткнеться; 010010010 Амф3  
 Любов чи сумління 010010 Амф2  
 Зустріне тебе – 01001 Амф2  
 Все в світі, знай, все це  
 минеться. 110110010 Амф3, п/сх

[Кернеренко

1890: 8].

До неврегульованих різностоповиків (5,6% від амфібрахіїв) у цей період зверталися Олена Пчілка у байках та жартах «Учениця й учень» (1885), «Терешко», «Галюня», «Хатне багаття» (верси у цьому жарті вибудовуються за принципом Амф4343 – Амф4 – Амф4443 і т. д.), «Байка предковічна», (усі – 1886).

Невпорядкований різностоповик використав також Я. Жарко у творі «Невольник» (1884). У ньому наявні рядки зі змінною анакрузою («Молодий парубійка, невольник нещасний...» 0010010||010010; «Тяжка неволя держить...» 1001001; «Дні все минають. Вбивається бідний...» 10010||010010).

Східноукраїнські поети зазначеного періоду часто вдавалися до дактиля. Цей метр характерний для 32,3% від трискладовиків і 11,3% від усіх монорозмірних силабо-тонічних

творів. У свою чергу на монорозмірні дактилічні структури припадає 66,6%, на різнорозмірні – 33,3% від усіх дактилів. Митці апробували такі розміри: Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 та різностоповики. Унікали цього метра в окреслене десятиліття лише М. Кононенко та Л. Глібов. Активно використовували дактиль Б. Грінченко (20% від усіх силабо-тонічних віршів автора цього періоду), М. Чернявський (20%), Олена Пчілка (14,2%), І. Манжура (13%), В. Самійленко (4%).

До Д2 вдався М. Чернявський у віршах «Засуха» і «Ніченько, нічко...» (обидва – 1888). У першому творі наявні атонації на I стопі у I і II строфах. Один раз фіксуємо обтяження (5%). Початок «Засухи» такий:

Сонце палає	└┐┐┐┐┐
В дивнім огні	└┐┐┐┐
I поринає	┐┐┐┐┐ атон. I
В хмари курні [Чернявський 1959: 63].	└┐┐┐┐

У другому творі автор дотримався чіткості ритму повністю. Зрушень наголосів та обтяжень немає. Поезія наспівна за своєю інтонаційною структурою:

Ніченько, нічко,	└┐┐┐┐┐ Д2
Зоряна, ясна,	└┐┐┐┐┐ Д2
Тихо-пестлива,	└┐┐┐┐┐ Д2
Мрійно-прекрасна! [Чернявський 1959: 74].	└┐┐┐┐┐ Д2

Загалом частка двостоповика від усіх дактилічних структур східноукраїнських поетів цього періоду становить 3%.

Загальний відсоток рядків з обтяженнями у творах, написаних Д2, становить 2,5, процент рядків з атонаціями – 5.

Д3 укладено 22,2% від усіх дактилічних творів періоду. Фіксуємо цей розмір у творчості Б. Грінченка (саме в його метричному репертуарі найбільше таких віршів – 22,2% від усіх дактилів поета), Олени Пчілки, О. Кониського, І. Манжури, Дніпрові Чайки, В. Мови-Лиманського, А. Бобенка та Г. Кернеренка.

Тристовик властивий віршам Б. Грінченка «Коханій» (1883), «Згадка» (1885), «Безсонна ніч» (1885) і «Гроза» (1889). У

першій поезії частка рядків із понадсхемними наголосами незначна – 3,5%, але наявні чимало версів з атонаціями – 21,4% (від загальної кількості рядків) на першій стопі. У «Грозі» – 17% атонацій також на першій стопі. Наведемо перший катрен «Грози»:

Мовчки насунули хмари ┐┐┐┐┐┐┐┐  
І заягли  
округи, ┐┐┐┐┐┐┐┐ атон. І  
І потьмарились  
одразу ┐┐┐┐┐┐┐┐ атон. І

Луки, поля і луги [Грінченко 1903: 202]. ┐┐┐┐┐┐┐┐

Рядки з атонаціями на І стопі також засвідчені у «Зірчиних чарах» (1882) Дніпрової Чайки, у вірші «Згуба» та у байці Олени Пчілки «Совка». У першому творі їх частка становить 17,5%, у другому – 25%, у третьому – 11,5%.

У поезії О. Кониського «Філантропи» (1881) в останньому катрені твору несподівано з'являється рядок АмфЗ. Загалом розмір витримано «правильно», спостерігаємо одну атонацію на І стопі, обтяжень немає. Ось як виглядає остання строфа вірша:

Так філантропи потіють ┐┐┐┐┐┐┐┐ ДЗ  
Для вбогих, голодних  
дітей; ┐┐┐┐┐┐┐┐ АмфЗ  
Дітки ж дурненькі не вміють ┐┐┐┐┐┐┐┐ ДЗ  
Славити «добрих людей»... [Кониський  
1886: 39]. ┐┐┐┐┐┐┐┐ ДЗ

У творі А. Бобенка «Осінь холодна на дворі...» (1884) спостерігаємо появу одного рядка зі зрушенням наголосу, що становить 6,3% від усіх рядків вірша («На полі вівці й телята» ┐┐┐┐┐┐┐┐).

Кількість рядків із понадсхемними наголосами у поезіях, написаних ДЗ, – 2%, відсоток версів із пропуском наголосів – 10.

Найуживанішим розміром серед дактилічних структур є Д4. У річищі чотиристоповика витримано 35% від усіх дактилів періоду. Не минули його у своєму поетичному доробку І. Манжура (саме у його творчості фіксуємо найбільше чотиристоповиків – 60% від усіх дактилічних творів автора 80-х років), М. Чернявський, Леся Українка, Б. Грінченко, Я. Щоголів,

В. Самійленко, Олена Пчілка, К. Білиловський, П. Залозний, Я. Жарко та Г. Кернеренко.

У чотиристоповику поети переважно витримували «правильний» ритм і цезуровий поділ. Так, у творі К. Білиловського «Дайте-бо жить!» (надр. у 1887) фіксуємо незмінну цезуру на II стопі. У першій строфі вона витримана чітко, лише в останньому рядку зміщена на один склад; у подальших строфах цезуровий поділ також витримано, але зі «стрибками» на один або два склади. Н. Костенко зараховує цю поезію до першого виду, тобто до 3 –складових розмірів, що утворені на силабічній основі народної пісні або книжної поезії [Костенко 2006: 186]. Наспівність вірша ще більше підсилюється внутрішнім римуванням. Ось як виглядає перший восьмирядник твору:

В	чарах	кохання	мос
дівування	┌○○○┌  ○○○○┌		Д4
Хочу	я	вільно,	як пташка,
прожить,	┌○○○┌  ○○○○┌		Д4
Вільне	обрання		і вільне
кохання,	┌○○○┌  ○○○○┌		Д4
Серденьку	воля,		як хоче
любить!..	┌○○○┌  ○○○○┌		Д4

[Білиловський 1981: 72].

Усереднений відсоток рядків із понадсхемними наголосами у поезіях із ритмом Д4 – 5,7, з атонаціями – 8,2%.

Ритм Д5 властивий 6,3% від усіх дактилічних структур цього періоду. Його апробували у своїй поетичній творчості 80-х років П. Куліш та Б. Грінченко, імітуючи античні метричні розміри.

Наведемо приклад з Грінченкового твору «Молоді сльози» (1885):

Дівчина	гірко	дрібними	сльозами	так
плаче.	┌○○○┌  ○○○○┌○○○┌			
Личко	вродливе	рум'яне	і	пишне
дівоче	┌○○○┌  ○○○○┌○○○┌			
Радістю	звикло,	здоров'ям	і	щастям
пишати	┌○○○┌  ○○○○┌○○○┌			



Звикли всі бачить на йому розкішні  
 троянди 10010010||010010

[Грінченко 1903: 92].

Середня кількість рядків з обтяженнями у творах, написаних п'ятистоповим дактилем, становить 2,5%, процент рядків з атонаціями – 3,2.

Уявлення про силабо-тонічний відповідник гекзаметра, переданого „чистим” Дб, навіває структура твору В. Самійленка «Веселка» (1888). У вірші наявні три дольникові рядки, цезура рухома. Поезія астрофічна і неримована. Фіксуємо чотири атонації на першій стопі, одне зрушення наголосу і 1 понадсхемний наголос. Усі клаузули жіночі. Про вдало обраний розмір до цього твору дослідник поетової творчості О. Бабишкін зазначив: «Самійленкові тут доречно прислужився гекзаметр з його розміреним плином мови, з його спокійно-впевненою констатацією того, що не може бути порушене нічим і ніким, як радісне явище природи – веселка» [Бабишкін 1963: 57].

Фрагмент Самійленкового гекзаметра такий:

Гарна, розцвітлена пишно веселка півнеба підперла, □

В воду прозору річки спутивши кінці  
 кольористі [Самійленко 1990: 50].

10010010010||010010

10010010010||010010

32% від усіх дактилічних структур означеного десятиліття припадає на врегульовані різностоповики. Найчастіше східноукраїнські поети зверталися до чергування 4- та 3-стопових рядків (72%). Найбільше творів із ритмом Д4343 фіксуємо у метричному репертуарі Б. Грінченка (33,3% від усіх дактилічних поезій автора, серед них віршоване оповідання «Дочка», 1887) та І. Манжури (30%). До названого розміру також вдалися Олена Пчілка, М. Старицький, Г. Кернеренко та Я. Жарко. Наведемо приклад із «Колискової» О. Пчілки:

Спи, моя доненько, спи, моя  
 доленько! 100100||100100

Я колишу на руках; 1001001

А як заснеш, моя ясна зоренько, –  
 0001||00100100

Сяду в тебе в головах [Пчілка 1886: 9].  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Окрім чергування чотиристових та тристових дактилічних рядків, фіксуємо такий цікавий різностоповик як Д3343. Цей розмір властивий сатиричному віршеві В. Самійленка «Російська серенада» (1888). У ньому відчутні Некрасівські інтонації. Ось перший катрен твору:

Нащо здалась нам культура,  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Нащо новії думки?  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Є в нас широка російська  
натура,  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\cup\cup\perp$

Є в нас міцні канчуки [Самійленко 1990: 111].  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Цікава й будова поезії О. Романової «Літня ніч». Твір виконано розміром Д223223. Перший шестивірш такий:

Нічко лукавая,  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup$

Нічко цікавая,  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup$

Нащо людей чарувать?  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Квітами віяла,  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup$

Зорями сіяла...  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup$

Як тії зорі достать? [Романова 1896: 720].  $\perp\cup\cup\perp\cup\cup\perp$

Не менше оригінальним за своєю структурою є твір П. Куліша «Квітка з сльозами» (надр. у 1883 р.). Вірш укладено терцетами з розміром Д224, приміром:

Квітки з сльозами,  $\perp\cup\cup\perp\cup$  Д2

Сльози з квітками  $\perp\cup\cup\perp\cup$  Д2

Не розлучаються, сестро, ніколи  $\cup\cup\cup\perp\cup\cup\cup\cup\perp\cup\cup\perp\cup$  Д4, атон.  
[Куліш 1998: 490].

У результаті римування останнього рядка першого терцета з останнім другого ми маємо графічно розмежований шестивірш із розміром Д224224:

Скроплюють  
сльози,  $\perp\cup\cup\perp\cup$  Д2

## Пишні

рози,  $\text{10010}$  Д2  
 Свої розкішні величні престоли [Куліш  
 1998: 490].  $\text{10010||010010}$  Д4

Невпорядковані різностоповики представлені чотирма поезіями (6,3% від усіх дактилів). Д2–6 характерний для великого за обсягом (190 рядків) твору Б. Грінченка «Чия робота важча» (1889). Невпорядкованим різностоповиком Д3 – 5 укладено поезію Лесі Українки «Сонечко встало, прокинулось ясне...» (1888). Вірш поетеси «Завітання» (1888), що навіває уявлення про силабо-тонічний відповідник гекзаметра, має розмір Д6–5.

Д6–5 апробувала у своїй поетичній палітрі Олена Пчілка в переспіві «Ліади» (1886).

На анапестичні твори припадає 22,5% від 3 - складовиків і 8% від усіх монорозмірних силабо-тонічних віршів окресленого десятиліття. Частка монорозмірних анапестів становить 63,6%, різнорозмірних – 36,4% від усіх анапестичних поезій періоду. Цей метр застосували Леся Українка (16,6% від усіх силабо-тонічних текстів поетеси 80-х років), Б. Грінченко (13,6%), В. Самійленко (12,5%), Г. Кернеренко (12,5%), О. Кониський (11,5%), І. Манжура (10,4%), М. Старицький (9%), М. Чернявський (8%), П. Куліш (3,75%), Олена Пчілка, П. Залозний. Два останні автори дали лише по одному анапестичному творові. Поетами були апробовані такі розміри як Аn2, Аn3, Аn4 та врегульовані різностоповики.

Аn2 укладено 13,6% від усіх анапестичних текстів. До нього вдалися О. Кониський у творах „Заспів до поеми «Гуцул» (1884), «Не для мене прийшла...» (надр. у 1881), М. Чернявський у вірші «Товаришеві» (1888), В. Самійленко у поезії «До душі» (1885) та Г. Кернеренко у творі «Моя перша любов» (1883).

У двостоповиках поети здебільшого витримували «правильний» розмір, у жодному з них не фіксуємо ритмічних «збоїв». У деяких творах спостерігаємо наявність обтяжень. Приміром, у «Заспіві до поеми «Гуцул» О. Кониського частка понадсхемних наголосів становить 16,6%, у вірші «Товаришеві» М. Чернявського – 12,5%, у поезії В. Самійленка «До душі» – 10%. У всіх творах наявні лише чоловічі співзвуччя. До прикладу

наведемо перший катрен поезії Г. Кернеренка «Моя перша любов»:

Я садочок розвів, u u l u u l

Невеличкий садок: u u l u u l

В тім садку посадив l u l u u l п/сх

Прехороший цвіток [Кернеренко 1890: 20]. u u l u u l

Загалом кількість рядків з обтяженнями у творах з ритмом Ан2 – 10%, версів із пропуском схемного наголосу немає.

На анапестичні тристоповики припадає 36,3% від усіх анапестів періоду. Найбільше таких творів фіксуємо у поетичній творчості Б. Грінченка – 58,3% від усіх анапестичних структур поета 80-х років. До Ан3 зверталися також М. Старицький, П. Куліш, В. Самійленко, Леся Українка, Олена Пчілка та І. Манжура.

Трискладовики авторів характеризуються «чистотою» розміру та невеликою кількістю атонованих рядків. Так, у великій за обсягом (351 рядок) астрофічній неримованій казці Б. Грінченка «Дівчина Леся» (1886), витриманої в річищі Ан3, фіксуємо незначну частку понадсхемних наголосів – 14% і тільки одну атонацію у першій стопі VII розділу твору. Більше обтяжень спостерігаємо у Грінченкових віршах «Сон» (1886) – 20% (поезія складається з 20 рядків), «Не гордуй ти життям молодим (1884) – 12,5%, «Хлопцеві» (1883) – 11%, «Хлібороб» (1884) – 10%, у М. Старицького «До М. Лисенка» (1882) – 10%.

3,5% понадсхемних наголосів фіксуємо у вірші В. Самійленка «Прожиті сили» (1886), проте у ньому немає атонованих рядків. Немає атонацій і обтяжень й у його творі «Пригода» (1888). Початок першої поезії такий:

Його молодість шумно пройшла, u u l u u || l u u l

А недоля з дитинячих літ u u l u || u l u u l

Розвинутись йому не дала, u u l u || u l u u l

Щоб справдити найкращий завіт u u l u || u l u u l [Самійленко 1990: 44].

Трохи більше понадсхемних наголосів фіксуємо у поезії П. Куліша «Побратими» (до 1883 р.). Частка обтяжень у творі сягає 33,3%.

Додаткові наголоси спостерігаємо у трискладовиках Лесі Українки «Далі, далі від душного міста!» (1888) та «Напровесні» (1889). У першому творі додаткові наголоси на першому складі I стопи мають 38,8% рядків. У другій поезії вони наявні у 33,6% версів.

Усереднений процент рядків із понадсхемними наголосами у поезіях, написаних тристоповим анапестом, сягає 19,4, атонацій не зафіксовано.

В окреслене десятиліття східноукраїнські поети зверталися до Ан4. Чотиристоповик характерний для поетичних творів В. Самійленка, М. Чернявського та Б. Грінченка. Загалом частка Ан4 у цей період незначна – 7% від усіх анапестичних поезій 80-х років.

Твори, витримані у річищі Ан4, характеризуються чіткістю ритму, в них не спостерігаємо «вкрапель» іншорозмірних рядків. У ряді віршів фіксуємо додаткові наголоси. Наприклад, у 14-тирядковій поезії Б. Грінченка «І молилася я, й сподівалася я...» (1881) їх відсоток сягає 35,7. Помічаємо чітке розташування цезури:

І	молилася я, й сподівалася я,	уу уу	уу уу
Чи	не гляне хоч	раз	любо доля
моя.	уу уу		уу уу
І	минали	літа,	дожидала
її,	уу уу		уу уу
Та	даремні	були	сподівання
мої.	уу уу		уу уу

[Грінченко

1903: 11].

Чітке цезурування всередині рядків наявне у чотиристоповику В. Самійленка «Українська мова» (Пам'яті Т. Шевченка, 1885), однак вже на початку твору з'являються додаткові наголоси:

Діама	нт	дорогий	на	дорозі	лежав,
—		уу уу		уу уу	

Тим великим шляхом люд усякий минав,  
 101001||101001 п/сх  
 І ніхто не пізнав діаманта  
 того. 001001||001001  
 Йшли багато людей і топтали  
 його 101001||001001 п/сх

[Самійленко 1990: 39].

Загалом частка понадсхемних наголосів у творі становить 30%.

Незмінний цезуровий поділ після II стопи наявний також у вірші М. Чернявського «Литвини» (1889). Окрім того, усі три поезії характеризуються чоловічими співзвуччями.

Кількість рядків із понадсхемними наголосами у творах, написаних Ан4, становить 26,3%, атонацій немає.

Рідкісний розмір Ан5 застосував П. Куліш у фрагменті поеми „Маруся Богуславка”:

На солomé гнилій, мов той пес-волоцюга, лягають,

Полягавши, слъозами один одного обливають,

Україну простору та вольну, свій рай, споминають [Куліш 1998: 122].

001001||0010010010  
 0010010||010010010  
 0010010010||110010 п/сх

Тут спостерігаємо змінну цезуру. Частка рядків із понадсхемними наголосами велика – 20%. Атонацій немає.

У своєму метричному репертуарі поети активно використовували анапестичні врегульовані різностоповики, їхня частка становить 43% від усіх анапестів зазначеного десятиліття. Серед них половина представлена чергуванням 4- та 3-стоповиків. Ан4343 властивий творам І. Манжури (саме у його метричній палітрі фіксуємо найбільше таких поезій – 62,5% від усіх анапестичних структур поета цього періоду) «Божевільний», «N.N», «Мов дитя у тіснім сповиточку те хворе...», «Остання ніч», «Спасибі тобі» (80-і роки), Б. Грінченка «Наша доля» (1881), «Тепер», «Годі» (обидва – 1885) та М. Старицького «На спомин Т. Г. Шевченка» (1881) і «Дочка Ієфая» (1882).

Наведемо перший катрен поезії Б. Грінченка «Наша доля»:

Ні, не радість в житті нам судилась  
 усім,    101001||101001  
 Ми не щастям на світі впивались,  
 —        0010||010010  
 Нас вітало життя тільки горем  
 тяжким,    001001||001001  
 І ми з мукою, з горем  
 збратались        001001||0010

[Грінченко

1990: 35].

Широкого застосування у східноукраїнських поетів цього періоду набув різностоповик зі структурною схемою АН223223. Така форма вірша властива творам П. Куліша «Божий суд» (1882) і «На чужині» (надр. у 1883), І. Манжури «Повесні» та балада «Ренегат» (80-і роки), В. Самійленка «Веселиться земля» (1888), Г. Кернеренка «Сон» (1886) та П. Залозного «За сестрою» (1884). Усі названі вірші досить схожі між собою, особливо римуванням ааВссВ. До прикладу, у Самійленка:

Веселиться земля,                    001001                    АН2  
 Зеленіють поля,                    001001                    АН2  
 Розвилися гаї і діброви;            0010010010            АН3  
 Соловейко в садку                    001001                    АН2  
 Тьохка пісню дзвінку;            101001                    АН2 п/сх  
 Од квіток дух несеться чудовий 0011010010            АН3 п/сх

[Самійленко 1990: 52].

Основу ритму твору Б. Грінченка «Скоро, може, побачу я степ...» (1885) становить врегульоване чергування чотиристових та тристових рядків (АН43443):

Скоро,        може,        побачу        я        степ        той  
 широкий,    1010010||010010 п/сх  
 Що тепер під снігами лежить,                    0010010010  
  
 І        як        він,        так        і        я        буду        там  
 одинокий,                    001001||0010010  
 Буде        братом                    мені                    тільки                    смуток  
 глибокий    001001||0010010

І із їм я удвох буду жить...[Грінченко 1963: 56]. 001001001

Цікаву будову має поезія О. Кониського «В ясну ніч у садок...» (1881). Кожна строфа, укладена чотирма двостоповими рядками, закінчується АнЗ (Ан22223):

В ясну ніч у садок 101001

Вже не ходить вона, 001001

Не пригорне мене, 001001

Не підставить чола 001001

Під гарячії губи мої [Кониський 1886: 46]. 001001001

Подібну будову має твір В. Самійленка «Як-то весело жить на Україні...» (1886), однак у ньому 10-тирядкова строфа, навпаки, закінчується двостоповиком, а основу становить АнЗ (Ан333333332).

Анб - 5 властивий віршеві П. Куліша «На чужині». У поезії відчуваємо гекзаметричний ритм:

І тебе вже оце не побачу, мій краю коханий,  
Не побачу степів тих розкішних, гаїв тих співучих,  
І поляжу без слави в могилі німій і нікому не знаній  
І забудуть мене на Славуті-Дніпрі, на порогах ревучих [Куліш 1998: 481].

В окреслене десятиріччя поети звертаються також до врегульованого чергування різностопових та різнометричних трискладовиків (проте без широкого застосування, а лише експериментально). Так, І. Манжура у творі «Явдокії» (1 марта) поєднав у катренах амфібрахій та дактиль. Розмір названої поезії – Амф4Д4Амф4Д4. Вірш розпочинається чотиринаголосним дольниковим рядком:

Явдокії	–	перве	весінне
свято,	0100  1001010	Дк4	
Весело		свисне	сьогодні
бабак,	10010  01001	Д4	



Сьогодні ж із вирія вийде  
чубата  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  Амф4  
Чайка, а з нею прилине і шпак [Манжура 1961:  
131].  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  Д4

Подібну будову має ще один твір поета – переспів  
«Зірочка ясна темньої ночі...», але в ньому дактилічні рядки  
виступають першими (Д4Амф4Д4Амф4).

Упорядковане чергування дактилічних та амфібрахічних  
рядків (Д4Амф2Д4Амф2) наявне у поезії Лесі Українки  
«Співець» (1889):

Пишно займались багрянні  
зорі  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  Д4  
Колись  
навесні,  $\cup\cup\cup\cup\cup$  Амф2  
Любо лилися в пташиному  
хорі  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  Д4  
Пісні голосні [Українка  
1975: 62].  $\cup\cup\cup\cup\cup$  Амф2

Стисло підсумуємо розглянутий матеріал. 34% усіх  
силабо-тонічних творів витримано в річищі трискладовиків.  
Серед них традиційно превалювали амфібрахічні поезії (45%).  
Поети Східної України застосували Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 та  
різностоповики. Переважали впорядковані різностопові розміри.  
Дактилічні форми представлені Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 та  
різностоповиками. Найуживанішим був чотиристоповий дактиль.  
З анапестичних розмірів поети використали Ан2, Ан3, Ан4 та  
врегульовані різностоповики.

Отримані результати розширюють знання про українські  
віршові форми 80-х років XIX століття, доповнюють наше  
уявлення про українську версифікацію загалом.

Література: Білиловський 1981: Білиловський Кесар. В  
чарах кохання: вибрані поезії; [упоряд., вступ. ст. і прим.  
П. А. Дегтярьова]. – К.: Рад. письменник, 1981. – 158 с.;  
Грінченко 1903: Грінченко Б. Твори: В 2 т.; [передм.  
Б. Грінченка]. – К.: 3 друк. П. Барського, 1903. – Т. I.: Писання. –  
500 с.; Грінченко 1963: Грінченко Б. Твори : у 2 т. / Б. Грінченко ;  
[вступ. ст. І. І. Пільгука; упоряд. І. І. Пільгук, В. В. Яременко]. –

К.: АН УРСР, 1963. – Т. I. – 238 с.; Грінченко 1990: Грінченко Б. Твори : В 2 т.: Поетичні твори, оповідання, повісті / Б. Грінченко; [упоряд. В. В. Яременка; приміт. А. Г. Погрібного, В. В. Яременка; вступ. ст. і ред. тому А. Г. Погрібний]. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. I. – 640 с. : портр. Жарко 1884: Жарко Я. В. Перші ліричні твори. – Полтава: Друк. Полтавського Губернського Правління, 1884. – Ч. I. – 124 с.; Кернеренко 1890: Кернеренко Грицько. Невеличкий збірник творів. – Х.: Тип. М. Ф. Зильберберга, 1890. – 49 с.; Кониський 1886: Кониський О. Порвані струни Яковенка: [поезії]. – Житомир : Изданіє Книжного Магазина П. Ф. Панчешникова, 1886. – 64 с.; Куліш 1998: Куліш Пантелеймон. Твори: У 2 т.; [ред. М. Д. Бернштейн]. – 2-ге вид. – К. : Наукова думка, 1998. – Т. 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / [вступ. ст., упоряд. і прим. Є. К. Нахліка]. – 1998. – 752 с. – Т. 2: Поєми. Драматичні твори / [упоряд. і прим. В. М. Івашкова]. – 1998. – 768 с. : портр.; Манжура 1961: Манжура І. Твори; [упоряд. та прим. М. Д. Бернштейна]. – К.: Держлітвидав УРСР, 1961. – 429 с.; Пчілка 1886: Пчілка Олена Думки-мережанки: [поезії]. – К.: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкаго, 1886. – 97 с.; Романова 1896: Романова О. Пісні, думки, легенди / Одарка Романова. – К.: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкаго, 1896. – 56 с.; Самійленко 1990: Самійленко Володимир. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади; [вступ. ст., упоряд. і прим. М. Г. Чернопиского; ред. тому П. І. Орлик]. – К.: Наук. думка, 1990. – 602, [5] с.; Старицький 1963: Старицький Михайло. Твори: У 8 т.; [редкол.: М. Д. Бернштейн та ін., вступ. ст. М. П. Комишанченка]. – К.: Держлітвидав, 1963 – 1965. – Т. 1: Поетичні твори / [ред. І. І. Пільгук; прим. М. І. Дяченка]. – 1963. – 630 с.; Українка 1975: Українка Леся. Зібрання творів: В 12 т.; Академія наук УРСР; [редкол.: Є. С. Шаблювський (голова), М. Д. Бернштейн, М. О. Вишневська та ін.]. – К. : Наук. думка, 1975 – 1979. – Т. 1: Поезії / [ред. тому А. А. Каспрук; упоряд. та прим. Н. О. Вишневської]. – 1975. – 448 с.; Чернявський 1959: Чернявський М. Ф. Поезії; [упоряд., вступ. ст. і прим. О. Бабишкіна; редкол.: М. П. Бажан та ін.]. – К.: Рад. письменник, 1959. – 477 с.; Бабишкін 1963: Бабишкін О. Володимир

Самійленко. Літературно-критичний нарис / Олег Бабишкін. – К.: Держлітвидав України, 1963. – 166 с.; Бунчук 2000: Бунчук Борис. Віршування Івана Франка : моногр.; [наук. ред. д. філол. н., проф. Мельничук Б. І.] ; Чернів. держ. ун – т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2000. – 308 с.; Бунчук 2001: Бунчук Борис. Віршування Лесі Українки 80-х років (метрика і ритміка) // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. пр. / [редкол.: Гуїванюк Н. В., Бабич Н. Д., Герман К. Ф. та ін.]. – Чернівці : Рута, 2001. – Вип. 108 : Слов'янська філологія. – С. 3 – 12.; Бунчук 2002: Бунчук Б. І. Еволюція віршування Пантелеймона Куліша: навч. посіб. ; Чернів. нац. Ун-т. ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2002. – 58 с.; Бунчук 2004: Бунчук Б. І. Віршування Михайла Старицького: навч. посіб.; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2004. – 48 с.; Бунчук 2005: Бунчук Борис. П'ятистоповий ямб у творчості Лесі Українки 80-х – 90-х років // Біблія і культура : зб. наук. ст. / [редкол.: Нямцу А., Ткач Л., Скаб М. та ін.]. – Чернівці: Рута, 2005. – Вип. 7. – С. 44 – 50.; Гаспаров 1984: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Наука, 1984. – 314 с.; Качуровський 1994: Качуровський І. Метрика : підруч.; [гол. ред. М. С. Тимошик, ред. Л. Л. Щербатенко]. – К.: Либідь, 1994. – 120 с.; Костенко 2006: Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття : навч. посіб. – 2-ге вид. випр. та допов. – К.: Київ. нац. Ун-т, 2006. – 287 с.; Любімова 2012: Любімова О. В. Ямб у творчості східноукраїнських поетів 80-х років ХІХ століття / Оксана Любімова // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки», присвяченій 140-річчю від дня народження Богдана Лепкого // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М. П. Ткачука. – Вип. 36. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – С. 273 – 279.; Любімова 2013: Любімова О. В. Хорей у творчості поетів Східної України 80 –х років ХІХ століття / Оксана Любімова // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: Збірник наукових праць / [наук. ред. Попович М. М.] – Вип. – 645. Романо-слов'янський дискурс. –

Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. — С. 88 – 92.; Сидоренко 1980: Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 182 с.

**Олеся Мединська**, к.філол. наук (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2 -31

ББК 84. 4 (УКР)

### **Жанрово-композиційні інваріанти роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі»**

*У статті простежено жанрові пошуки письменника, проаналізовано сюжетно-композиційну структуру роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі». З'ясовано, що новим у композиції твору є міжжанрове поєднання науки й белетристики.*

**Ключові слова:** роман-хроніка, жанр, сюжет, композиція, структура, наратив, компаративні паралелі, ретроспекція, іронія.

*Medynska Olesia. Genre and composition invariants of the chronicle-novel «The Fading-away Shadows» by Valerii Shevchuk.*

*In the article the genre quest of the writer has been traced, the plot and composition structure of the novel-chronicle «The Fading-away Shadows» by Valerii Shevchuk has been analysed. The study revealed intergenre diffusion of the novel. The text itself combines belles-lettres, historical document, pamphlet, and scientific research. The absence of typical for prose story development is the original in the composition of the novel. Obligatory story elements, climax in its usual expression are absent.*

**Keywords:** novel-chronicle, genre, plot, composition, structure, narrative, comparative parallels, retrospection, irony.

Роман-хроніка «Тіні зникомі» постав як художній інваріант творення знаменитого памфлета «Історія Русів», маємо, отже, своєрідну семантико-естетичну дистопію, коли жанрово-естетичні особливості одного твору інспірують їх аналогію в творі-«дублері». Характеризуючи естетику «Історії Русів», В. Шевчук наголосив, що в ній, «...маємо не так містифікацію, як своєрідну химерну, шифровану барокову гру» [Шевчук 1991: 25]. У стилі такої гри письменник творить ідейно-естетичний простір «Тіней зникомих». Сюжет і проблематика відтворюють собою не тільки версію творення «Історії Русів», а розпросторюються на

Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. — С. 88 – 92.; Сидоренко 1980: Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 182 с.

**Олеся Мединська**, к.філол. наук (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2 -31

ББК 84. 4 (УКР)

### **Жанрово-композиційні інваріанти роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі»**

*У статті простежено жанрові пошуки письменника, проаналізовано сюжетно-композиційну структуру роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі». З'ясовано, що новим у композиції твору є міжжанрове поєднання науки й белетристики.*

**Ключові слова:** роман-хроніка, жанр, сюжет, композиція, структура, наратив, компаративні паралелі, ретроспекція, іронія.

*Medynska Olesia. Genre and composition invariants of the chronicle-novel «The Fading-away Shadows» by Valerii Shevchuk.*

*In the article the genre quest of the writer has been traced, the plot and composition structure of the novel-chronicle «The Fading-away Shadows» by Valerii Shevchuk has been analysed. The study revealed intergenre diffusion of the novel. The text itself combines belles-lettres, historical document, pamphlet, and scientific research. The absence of typical for prose story development is the original in the composition of the novel. Obligatory story elements, climax in its usual expression are absent.*

**Keywords:** novel-chronicle, genre, plot, composition, structure, narrative, comparative parallels, retrospection, irony.

Роман-хроніка «Тіні зникомі» постав як художній інваріант творення знаменитого памфлета «Історія Русів», маємо, отже, своєрідну семантико-естетичну дистопію, коли жанрово-естетичні особливості одного твору інспірують їх аналогію в творі-«дублері». Характеризуючи естетику «Історії Русів», В. Шевчук наголосив, що в ній, «...маємо не так містифікацію, як своєрідну химерну, шифровану барокову гру»[ Шевчук 1991: 25]. У стилі такої гри письменник творить ідейно-естетичний простір «Тіней зникомих». Сюжет і проблематика відтворюють собою не тільки версію творення «Історії Русів», а розпросторюються на

всі найголовніші події, описані в цьому творі і відповідно трактовані в руслі національної пристрасної заангажованості світогляду невідомого автора. Естетика «Тіней зникомих» має багато спільного з «Історією Русів»: її патріотичний пафос, художню галактику мислення, тлумачення історичних подій з позиції модусу національного, використання барокових структур, фольклорних елементів тощо.

Українська історія у всіх її філософських вимірах, морально-етичних екстремах постає в «Тінях зникомих» на загальнолюдському тлі, проростає завдяки майстерності письменника, філософському способові його мислення в сучасність, говорить мовою сучасних проблем, нагадує, вчить. Це відбувається завдяки тому, що автор в історичну основу роману поклав власні наукові дослідження маловідомого періоду зародження нового українського Ренесансу в кінці XVIII століття, в контексті якого постала знаменита і загадкова «Історія Русів». Письменник зважився на цікавий і оригінальний жанр – створив художню версію власної гіпотези авторства цього твору. Змалював для цього широку художню картину історичних подій через долі образів-персонажів, життя яких наповнив у своєму звичаї переконливою і цікавою конкретикою. Саме «Історія Русів» має найбільший вплив на жанрово-естетичний простір роману.

Твір, отже, має ознаки історичного роману за класичним визначенням цього жанру. Щодо проблематики, мислительної наповненості роман є історико-філософським. Елементи ірраціонального в ньому являють ознаки українського химерного роману. Беззастережно можна віднести його до інтелектуального жанру й знайти ще ряд традиційних ознак. Але в цілому за своїм жанром роман є абсолютно оригінальним явищем, яке потребує глибших досліджень.

Як зазначає В. Шевчук, «Тіні зникомі» – «незвичайний тип історичного роману в українській літературі. Це сімейна хроніка одного з українських родів»[Шевчук 2002: 2]. Як стверджує письменник, причина поширення цього жанру – «в нашій багатолітній бездержавності, бо істина загально визнана: нема держави, нема й славетних родів. Чи не тому представники глибоко закорінених у минулому родів, так часто ішли на службу

тій державі, яка їхньою землею володіла: пристосовувалися, щоб утриматися й існувати, а тим самим опосередковано прирікали себе на загибель»[ Шевчук 1993: 18].

Виходячи з визначення Р. Гром'яка, хроніка – це літературний твір, у якому послідовно «розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу»[ Літератур. словник-довідник 1997: 726]. Відношення критиків до хроніки неоднозначне. Із усіх внутрішніх різновидів, композиційних структур історичного роману форма хронікальної розповіді, на думку В. Оскоцького, є найменш придатною для письменників, оскільки надто великий у ній «тиск документальної стихії, і не кожен у змозі встояти перед ним»[Мишанич 1986: 56]. Частина дослідників схильна до думки, що визначальною у хроніках є обумовленість дії історичною та політичною проблематикою, національно-історичною тематикою і монархічною тенденцією, інші беруть за основу сам підхід автора до матеріалу. На думку Д. Наливайка, визначальними рисами історичних хронік є, насамперед, їх насиченість політичною проблематикою, чітко окреслений «державно-історичний» сюжет і, по-друге, «обмеженість автора у поводженні з фактами, які не допускають значних відхилень від реальних історичних подій» [Наливайко 2004: 12]. Дослідниця Н. Ніколаєва зазначає, що головним для сімейних записок є «зображення історії сім'ї, що охоплює кілька поколінь... і показаної в аспекті приватного, сімейного, домашнього життя» [Ніколаєва 2004: 76].

Прикладами цього жанру є «Повчання Мономаха дітям», «Повчання внуку» М. Бонячківського, «Сказання про дідів» Ф. Іскрицького, «Посвідчення» Г. Полетики, «Літописні записки» П. Мовчана, «Старовинні замітки про рід Горленків» І Квітки, «Стороженки: родинний літопис», записаний М. Стороженком, «Сімейна хроніка. Записки А. В. Кочубея», «Люборацькі» А. Свидницького, «Слово і діло» В. Пікуля, «Травницька хроніка» І. Андрича, «Останній похід короля» І. Корбача, «Вербівчани» А. Іщука, «Сестри Річинські» Ірини Вільде.

Отже, щодо жанрового означення роману «Тіні зникомі», то це типовий роман-хроніка в новелах. У художній практиці автора цей жанр має попередні аналоги. Весь його текст – це

своєрідна хроніка життя українства в минулому й – найголовніше – в сучасному, яке так глибоко, різносторонньо, в багатстві реалій та філософському осмисленні часу не змалював ніхто. У жанрі роману в новелах створено письменником один із найбільш ранніх його творів – «На полі смиренному». Практика новелістичної композиції, достосована автором у попередніх творах («Привид мертвого дому», «Роман юрби», «Зачинені двері нашого «Я», «Стежка в траві» та ін.), таким чином, набуває в романі «Тіні зникомі» оригінального інваріативного характеру.

Однак, окрім історико-побутового тла, роман-хроніка «Тіні зникомі» являє психоповедінковий інваріант. На рівні філософської рефлексії цей інваріант, визначаючи архетипи сприймання, набуває назви «душа народу», семантика дискурсу якого передбачає моральний і етичний абсолютизм, який дозволяє народіві зберегти самототожність.

Унікальний за тематикою і жанром, твір В. Шевчука сублімував у собі найкраще зі світоглядних шукань та творчих набутків. Люди малі, звичайні, виростають тут до універсального відчуття не тільки себе, але й світу в абстрактному його розумінні. Це дідичі – еліта України, світ для яких уже не безпредметна просторинь, а насамперед власний дім і вітчизна.

Роман-хроніка «Тіні зникомі» – багатоплановий, багатоаспектний, має складну зовнішню і внутрішню структуру, в якій метафізичне і реальне, сучасне, минуле й давноминуле гармонійно когерують. Розгорнутий у історичному дієгезисі, він сягає вершиною сучасності, проходячи через душу автора – нашого сучасника. Естетичної стрункості йому надає наскрізна, проведена через зовнішні ситуації і внутрішню духовну лінію героїв єдина монументальна в своєму задумі проблема – національної самодостатності, гідності українців, збереження родового і етнічного коду. Задум реалізовано через дихотомійне поєднання сюжетної колізії з духовно-мислительним її наповненням.

Така композиційна дихотомія не розмиває стрункості роману, а тільки увиразнює головну ідею. Автор творить наскрізну оригінальну художню модель національної самоідентичності правдиво і переконливо, будує дієгезис у адекватному хронотопі, в сув'язі подієво-ситуативних елементів і



внутрішніх роздумів автора. Оригінальним у композиції твору є відсутність типового для прози розвитку фабули. Тут немає її приписових елементів, насамперед немає кульмінації в звичному для неї виразі. У розлогіму відрізку історичного періоду є свої злети й періоди «затишку». Вони пов'язані насамперед із долею героїв.

Розділи побудовані в жанрології «роману в новелах». У кожному діє котрийсь із персонажів. Оскільки вони кривно споріднені, то тут наявне складне взаємопереплетення подій. «Голос автора» веде читача цим химерним плетивом, тримає в руслі головної думки, підкреслює важливість долетворчих моментів у житті героїв. Це вдосконалене новелістичний жанр, творячи його інваріант.

Оригінальність композиції твору в тому, що назви п'яти розділів починаються висловом «хліб життя» і під його кутом зору окреслюються життєписи героїв: Йоасафа («Глава 6. Хліб життя. Йоасаф»), Андрія («Глава 7. Хліб життя. Андрій»), Григорія («Глава 8. Хліб життя. Григорій»). Так само вимірюється і життя батьків героя: Михайла («Глава 10. Хліб життя. Михайло») і матінки («Хліб життя. Матінка2»). У цьому простежується зв'язок з бароковою літературою.

Особливість сюжету і цілком новаторський підхід до його організації в тому, що в ньому долі живих і мертвих тісно переплетені. Композиційно проблема безперервності і єдності життя живих і мертвих виражена послідовністю глав. Після двох перших, де прояснено інтенції й дії Теодосія Темницького, йде глава «Склеп». І тільки після неї постають сюжети-картини життя роду Темницьких, що вже минулися: Петра Григоровича, Йоасафа, Андрія, Григорія. Образи-картини батька Михайла і Матінки автор уміщає після історичної довідки (Глава 9) про рід Темницьких. Ця своєрідна ретардація композиційно виправдана не тільки тому, що оповідь піде про моральну трагедію батька, але й для особливого виокремлення постатей, дорогих і рідних героєві. Характерно, що для живих Темницьких не відведено окремих розділів. Їх діяння наскрізно вплітаються в розповідь автора про покійних, так чи інакше позначаються на долі й чинів живих. Таким чином, письменник у наскрізній

композиційній лінії творить художню іпостась ще однієї важливої думки: про вічну безперервність духовного.

У композиції і сюжеті роману, не дивлячись на зверхню розгалуженість і багатовекторність сюжету, – нема нічого непродуманого, що не працювало б на розкриття його проблематики. Так, найбільше місця ще живому і енергійному примножувачеві дібр Івану Михайловичу відведено в главі 4 («Склеп»), де йдеться про покійних. На тлі несамовитого в прагненні збагачення Івана Михайловича світлою виглядає постать недавно спочилого Петра, хоч сам він в останні роки мучився марнотою прожитого на військовій службі в чужій державі життя.

Першою з черги главою, де розпочинає головний герой свої «хроніки» після тривалих пошуків перерваних зв'язків стоїть глава 5, в якій ведеться розповідь про засновника Лісовичів. («Місце під сонцем. Петро Григорович»). У невеликій за обсягом главі письменник передав весь життєвий шлях людини справді ренесансного розмаху, що зуміла серед лісової пущі заснувати Дім життя для цілого роду. Цей, по суті, політичний вигнанець, сирота почав свій шлях з порожнього місця, а закінчив багатим дідичем, главою великого роду. Письменник не осуджує, а лише мудро констатує, що в турботах про «хліб життя» Петро Григорович не мав часу розмислити над поживою для духу, що занедбав заповіт і справу батька-мазепинця. Винними бачить автор і обставини, в яких перебувало все українство, приречене виживати.

Вагому роль у композиції має обширна, вміщена в главі 9 «Історична довідка до описаних подій у родинній хроніці Теодора Темницького». Це своєрідний науково-публіцистичний коментар, що тісно «прив'язує» дію роману до епохи, пояснює маловідомі факти з позиції нового історизму. Науковий характер мають численні авторські примітки, без яких необізнаному читачеві багато подієвих аспектів історичного характеру були б не завжди зрозумілими. Увиразнюють сюжет і є органічним елементом композиції стилізовані малюнки (можливо, й достосовані до фабули оригінальні зразки) колишнього та нового герба роду Темницьких. Деталі тлумачить сам герой, пояснюючи, чому на пізнішому з них з'явився двоголовий орел як

честь/ганьба роду. У додатку до книжки – автентична тогочасна карта Малоросії, коли вона мала ознаки самостійної адміністративної одиниці. Велика громадянська сміливість укладача карти свідчить про живе коріння патріотизму.

Важливим елементом композиції є те, що главу про матір («магінку») – берегиню роду – вміщує автор останньою, дає йому назву «Хліб життя», закінчуючи цитатою з Овідія: «Усе змінюється, але нічого не гине»[ Шевчук 2002: 288]. Після цього вже тільки заключна глава-висновок – «Ліс дому», де йдеться головним чином про реалії, пов'язані з життям героя.

Вміщено також на сторінках роману портрети деяких історичних осіб: І. Мазепи, П. Полуботка, Д. Апостола, В. Капніста. Вони не просто увиразнюють текст, а також несуть смислове й композиційне навантаження. Так, тогочасний портрет Мазепи вміщений саме в главі, де ведеться розповідь про діда, що має матеріальні претензії до Махіавеля.

У сюжетних вкрапленнях роману-хроніки «Тіні зникомі» автор часто вдається до історичних ретроспекцій, з яких постають ці факти в конкретиці долі членів родини Темницьких. Так, прадід Теодосія був серед конфідентів Івана Мазепи, виконував цілком таємні доручення і в цій службі загинув, а дід Петро Григорович вже своїх синів свідомо віддавав у військову й канцелярську службу. Сам він, потративши чимало сил, зрозумів, що не може, як син проскрибованого, розраховувати на царські милості у вигляді вигідної служби, тому придбав подальше від недремного ока, в лісах на межі з Литвою шматок землі і почав у неї вкорінюватися. Вдавав, що не схвалює батькового чину, але потай зберігав його папери, надійно їх заховавши від стороннього ока. Серед нихТодось знайшов лист діда невідомій особі, де писалося: «Чого досяг мій батько, палко люблячи батьківщину і поклавши за неї своє добре ім'я та голову, цілком забувши про добробут власної родини? Як конфідента Махіавеля (Мазепи) його діяння пожер час, могила бозна-де, маєтків не залишив, родину покинув напризволяще»[ Шевчук 2002: 71]. Згодом же виявиться, що ці виказані нарікання були тільки для показу, зі страху перед можливою перлюстрацією листів, бо насправді в тайниках будинку, саме за своїм портретом, дід зберігав конфіденційні папери свого батька: копії листів Мазепи до

польського короля Івана III Собеського про можливе відновлення союзу на основі Гадяцького трактату, конституцію Пилипа Орлика і його ж «Вивід правУкраїни» та «Маніфест до європейських правителів». Були тут і звертання самого діда до Довгорукого, Остермана, цариці Анни, Потоцького, російських резидентів у Варшаві про повернення відібраних у прадіда маєтків: «з численними юридичними покликами на закони», зокрема на подарованого гетьманом Данилом Апостолом «Литовського статута». «Але всі ці велетенські заходи не дали результату. Своїм рішенням сейм визначив, що Темницькі не мають права на маєтки предків, бо були дисидентами, покинули Польщу і перейшли на службу до Росії» [Шевчук 2002: 73]. Тож Петро Григорович повинен був служити, особливо коли помер гетьман Апостол, чоловік тітки Юліани і його покровитель, а маєтки гетьмана перейшли в царську казну. Тому кинувся у вир воєн і служб як єдиної живості досягнути належного суспільного статусу й забезпечити матеріальне існування. А коли вже зміг почати будову гнізда – залишив царську службу. Енергія і життєва сила традицій сприяли тому, що серед дібров і віковичних пуц дід вибудував Лісовичі, які невдовзі стали селом. Ведучи оповідь про діда Петра, автор у дієгезисі розпросторує долю великого роду Темницьких протягом тривалого історичного хронотопу.

Вагомим композиційним елементом роману-хроніки «Тіні зникомі» є сповіді героїв перед слухачем або власним сумлінням. Іноді це не слова, а дії чи ситуації, коли письменник ставить персонажа в необхідність спокути. У центрі – прозріння Петра Михайловича Темницького. Його устами В. Шевчук говорить страшну правду про трагедію українців, хліборобів і будівничих за ментальністю, які, хоч і несамохить, але служили чужій державі в її загарбницьких війнах, за що мають нести покару. Мотив трагічно запізнілого прозріння й каяття передано образом мудрої й доброї людини, Тодосевого брата Петра, який записав: «...вимолюю в Бога із каяттям прощення, але не відаю, чи він мені його подасть» [Шевчук 2002: 23].

Уявна розмова з братом – не лише його сповідь, але й заповіт, у якому подано йому картину-наказ на подальше життя: «...жити згідно з натуральним призначенням – це і є життя в Бозі.

...бо все натуральне – від Бога, а що йде всупереч натуральному, – суперечне Богові... не дотримуючись натурального права, людина піде в розсіяння» [Шевчук 2002: 65]. Тут застосовано композиційний прийом подвійної транспозиції, коли слова Петра Михайловича, прочитані Тодосем, виражають головну думку самого автора.

Поширений у творі прийом самохарактеристики героїв, особливо тих, чії думки й настрої суголосні авторовим. У сповіді Петра Темницького передано не тільки самоусвідомлення, а й розуміння національного первня в людській суті: «Адже досі був як перекотиполе, що його гонить по світах і дорогах сліпий фатум; куди ж простував я разом зі своїми гарматами, що несли смерть людям, до яких не мав персональної ворожнечі? Ту ворожнечу мав, однак, хтось інший, для кого я став лялькою-петрушкою» [Шевчук 2002: 20].

Іноді такі характеристики творить письменник за допомогою доречних контамінацій: «Хто ненавидить, Любов убиває, Той, котрий любить, себе окриляє» [Шевчук 2002: 127]. Іноді належать самому авторові, як у випадку з Йоасафом, і мають вираз прямої філософської оповіді-тлумачення «Так сталося, що він, Йоасаф, ніби самовільно опустил себе в чорну посудину, ліг, як равлик у хатку і щільно затулив, заскїпив над головою твердою плівкою отвора до вийстя, через що світ бачився йому тільки в тому об'ємі, що його окреслювали стїни; і він вважав: поки є стїни, поти буде лад та сталість у його мушлі, а поза тим – ворожа, страшна, руйнівна стихія, якої треба стерегтися і яку треба проклинати» [Шевчук 2002: 130]. Як всіх героїв роману, В. Шевчук приводить його до прозріння, однак надто пізнього, коли повороту нема, бо дуже далеко зайшов священик у гріхові фанатизму. Але глибоко заховане людське – незнищенне: «І вперше за довгий час сухі й випиті Йоасафові очі наповнилися теплим вогнем та солодкою вологою, і він раптом подумав: як мало знає про Любов у цьому світі, адже Любов – це і є весняне повітря, що ввібрало в себе розсичені часточки неба, послані нам із високості не так для спитування, як для милосердя...» [Шевчук 2002: 130].

Прозріння приходить і до діда, Петра Григоровича, коли дїм, побудований з такою любов'ю й потугою зусиль, став

пусткою без даху, де гуляють вітри, по смерті дружини й «розсіянні» синів. Образ діда як будівничого родового гнізда Темницьких композиційно проходить крізь усю фабулу роману. Показана завершена викінченість і витончена культура його духовного життя, яка, однак, стала можливою завдяки тому, що всі предки так чи інакше долучилися до цього, багато передали у спадок. Насамперед заклав основи прадід Григорій Васильович, який, хоч і занедбав рід (навіть могила його невідома), але поклав його духовні підвалини. Автор наголошує, що будова держави вимагає посвяти/жертви окремих людей. Пам'ять про прадіда (тут у вигляді паперів, документів, листів) нащадки ховають за збереженим у родині портретом, і кожен із них наприкінці життя приходиться до потреби прощення, примирення, визнання немарності його подвигу.

Для характеристики персонажів автор часто достосовує прийом іронії, що виражається тонкою парафразою. Сестра Варвара недочуває і кульгає. Це результат стосунків з «північним зятем», що вкоротив життя її єдиній дочці. Ремінісценції з «Люборацькими» А. Свидницького, як використання автором літературної традиції, тут достатньо прозорі. Багата на такі прийоми характеристики сфера життя й діянь матінки Теодосія. Широкі побутові картини в композиції також є стильовим прийомом до художньої ілюстрації ідей твору. На їх тлі контрастно виправдано сприймаються картини реалій українського щоденного життя, передані в бароковій вітаїстичній традиції. Таким змальовано, наприклад, образ матері. Ось якою вона постає в спогляданні роботи маляра, який пише ікони: «Іконник же не зважав на нас анітрохи, спокійно і зосереджено творив своє діло, і ми просиділи з матінкою так години зо дві, а коли я поглянув на її обличчя, вразився: було воно блага, схвильоване, надихнуте, ніби це сама вона народжувала божество» [Шевчук 2002: 281]. Зовсім інша – в щоденному обов'язку берегині роду, коли творить ритм життя: «Всі безвідмовно улягали цьому ритму – ходили, бігали, нахилилися, розгиналися, щось підіймали, щось несли чи тягли, рубали, знімали, вішали, складали, різали, пекли, варили, хапали, тримали, в'язали, розв'язували, волочили, котили, наливали, мішали – від чого в повітрі стояв шум, гам, стукіт, шамрання,

шарудіння, сплески, рипи, тупоти, рев худоби, вереск свиней, іржання коней, ляскоти – і всю цю махину приводила в рух матінка» [Шевчук 2002: 285]. Тут теж багато позитивної іронії та гротеску. Але це не гротеск для розваги. Автор проникає в архетипи історично сформованого характеру, в саму сутність і специфіку національного мислення, менталітету. Письменник відмовляється від традиційної манери письма, використовує жанр історичної фантастики, проникаючи в надра психології українського етносу.

Багато негативних побутових натуралістичних сцен пов'язано з образом Івана Михайловича Темницького. Він ніби й не вчинив лихого проти отчого дому: звільнився від царської служби й береже родинні маєтки за життя і по смерті батька. Але перейняв бездуховність і прагматизм саме від північних господарів: став зажерливим деспотом, смішним у бажанні бути величним. Хочє одноосібно посісти добро родинних маєтків. Він вважає Росію великою і сильною «на цілий світ». Ненавидить вчинок Тодося, що кинув військову службу, адже прагнув перейняти і його частку спадщини з родинним склепом. Покликавши найменшого брата наче на гостину, Іван спускає на нього зграю собак. Сцена дика й гидка, як і портрет невідомого шляхтича-мізантропа, використаний автором у романі для увиразнення характеру Івана.

Паралельно з побутовими реаліями виступає інший композиційний план – езотеричний. Головного героя твору додому покликав таємничий голос, відіння-сон, відповідь на який знаходить він не випадково у Біблії, в одкровеннях Ісаї проріч, який залишили господарі. Так починається інший аспект художнього вирішення проблеми національної самоідентифікації – духовних відінь, одкровень і роздумів героя. Цей структурний пласт твору дуже насичений, надзвичайно багатий, естетично виразний і оригінальний, наповнений візіями, внутрішніми монологами, осяяннями-прозріннями, розгорнутими метафоричними образами, сентенціями.

Найголовнішу з сентенцій автор виражає надзвичайно оригінально, на злеті пристрасного звернення-заповіту: «Поки живуть роди із первнями нації нашої, поти не бути Україні в гробу» [Шевчук 2002: 176]. Автор розміщує ці слова під

старовинною іконою. На ній зображена Покрова Богоматері, до якої звернені погляди козаків, коло ніг яких лежать прапори й клейноди. Таке вираження своєрідної кульмінації твору – свідчення того, якою пристрасною перейняте розуміння письменником сутності модусу національного, як прагне він, щоб вона була почута сучасниками.

Найбільш характерною рисою ідіостилію Валерія Шевчука є особливий характер нарації – наскрізна інваріантно багатоманітна «присутність» автора в тексті: його думки, почуття, хвилювання, інтенції, життєвий та інтелектуальний і художній досвід – усе це рясно супроводжує дієгезис, впливає на жанр роману, надаючи йому своєрідного притчевого характеру.

Попри багатство ідіостилію, калейдоскопічність сюжету, В. Шевчук послідовно наділяє кожну думку належним фіналом і логічно доводить до нього усі лінії фабули. Вони наповнені великою кількістю колізій та елементів, у стилістиці яких митець зумів виразно передати колорит епохи.

*Література:* Літературознавчий словник-довідник 1997:/ За ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. - К.: ВЦ «Академія», 1997.-752 с.; Мишанич 1986: Мишанич С. В. Усні народні оповідання: питання поетики [Текст] / С. В. Мишанич.- К.: Наукова думка, 1986.- 327 с.; Наливайко 2004: Наливайко Д. Українське бароко: типологія і специфіка [Текст] / Д. Наливайко.- К.: Акта, 2004. – С. 10-18.; Николаева 2004: Николаева Н. Г. «Семейная хроника» «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: дис... канд. филол. наук:10.01.01. / Н. Николаева .- Новосибирск, 2004.- 207 с.; Шевчук 1993: Шевчук В. Малі українські літописи, хроніки та діаріуми / В. Шевчук // Київська старовина. – 1993. – №6. – С. 17-20.; Шевчук 1991: Шевчук Валерій. Нерозгадані тасмниці «Історії Русів» // Історія Русів. – К.: Радянський письменник, 1991. – С. 5-28.; Шевчук 2002: Шевчук Валерій. Тіні зникомі. Сімейна хроніка[Текст] / В. Шевчук. – К.: Темпора, 2002. – 304 с.

Мединская О. Жанрово-композиционные инварианты романа-хроники Валерия Шевчука «Тени исчезающие».

В статье прослежены жанровые поиски писателя, проанализировано сюжетно-композиционную структуру романа-



хроніки Валерія Шевчука «Тени исчезающие». Выяснено, что новым в композиции произведения является междужанровое сочетание науки и беллетристики.

**Ключевые слова:** роман-хроника, жанр, сюжет, композиция, структура, нарратив, компаративные параллели, ретроспекция, ирония.

Рецензенти: Науменко Н.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Пилипишин С.І., к.філол. наук, доц. (Бережани)

**Любов Мельник, к. філол. наук (Дрогобич)**

УДК 821.161.2.09 "186"

ББК 84.4УКР

### **Родина як вияв української ментальності у творах Федора Заревича**

*У статті автор розмірковує над поняттям «родина», яке знайшло відображення у багатьох творах («Родина», «Хто не любив», «Землячка», «Насилована доля», «Дві сестри», «Хлопська дитина») галицького письменника Федора Заревича.*

**Ключові слова:** українська ментальність, українська родина, національна ідентичність, духовна єдність роду, світогляд, духовний світ, моральна поведінка.

*Liubov Mel'nyk. FAMILY as an expression of the Ukrainian mentality in writings of Fedir Zarevych.*

*In this article the author reflects on the concept of «relatives», which is reflected in many works («Family», «Who did not love», «Zemlyachka», «Rape of fate», «Two Sisters», «Peasants child») of Galician writer Fedir Zarevych.*

**Key words:** Ukrainian mentality, Ukrainian family, national identity, Spiritual unity of relatives, world view, spiritual world, moral behavior.

Багаторічне «табу» на вивчення національних феноменів у роки радянської влади підсилило науковий інтерес до цієї проблематики в останні десятиріччя, хоча тема цільності української сім'ї, родини завжди проходила червоною ниткою через творчість українських письменників. Тож не дивно, що *родина* є виявом української ментальності, а точніше, «носієм

*хроники Валерія Шевчука «Тени исчезающие». Выяснено, что новым в композиции произведения является междужанровое сочетание науки и беллетристики.*

**Ключевые слова:** роман-хроника, жанр, сюжет, композиция, структура, нарратив, компаративные параллели, ретроспекция, ирония.

Рецензенти: Науменко Н.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Пилипишин С.І., к.філол. наук, доц. (Бережани)

**Любов Мельник, к. філол. наук (Дрогобич)**

УДК 821.161.2.09 "186"

ББК 84.4УКР

### **Родина як вияв української ментальності у творах Федора Заревича**

*У статті автор розмірковує над поняттям «родина», яке знайшло відображення у багатьох творах («Родина», «Хто не любив», «Землячка», «Насилована доля», «Дві сестри», «Хлопська дитина») галицького письменника Федора Заревича.*

**Ключові слова:** українська ментальність, українська родина, національна ідентичність, духовна єдність роду, світогляд, духовний світ, моральна поведінка.

*Liubov Mel'nyk. FAMILY as an expression of the Ukrainian mentality in writings of Fedir Zarevych.*

*In this article the author reflects on the concept of «relatives», which is reflected in many works («Family», «Who did not love», «Zemlyachka», «Rape of fate», «Two Sisters», «Peasants child») of Galician writer Fedir Zarevych.*

**Key words:** Ukrainian mentality, Ukrainian family, national identity, Spiritual unity of relatives, world view, spiritual world, moral behavior.

Багаторічне «табу» на вивчення національних феноменів у роки радянської влади підсилило науковий інтерес до цієї проблематики в останні десятиріччя, хоча тема цільності української сім'ї, родини завжди проходила червоною ниткою через творчість українських письменників. Тож не дивно, що *родина* є виявом української ментальності, а точніше, «носієм

традицій у способі думання, настанов до зовнішніх і внутрішніх побудов, типових відповідей на різні ситуації» [Українська душа 1992: 84].

Питання етнопсихології української родини висвітлювали у своїх дослідженнях О. Вишневський, І. Гончаренко, А. Горохович, Ю. Канигін, З. Ткачук, В. Янів. Зокрема Володимир Янів у розвідці «Українська родина у творчості Василя Симоненка» [Янів 1971] констатував, що поетична спадщина поета є знахідкою і для соціологів, і для етнопсихологів, оскільки тематика віршів та образи, що їх використав поет, відображають українську ментальність. Ми, в свою чергу, простежимо, як концепт «родина» розкритий у прозовій спадщині Федора Заревича, галицького письменника 60-х років XIX ст.

Українська нація, мабуть, єдина, яка має таке поняття як *родина*. Тобто, не просто сім'я – батько, мати і діти (як в росіян, німців чи англійців), а в значно ширшому розумінні: родичі по батькові, по матері, племінники, внуки. Родина здійснює формуючий вплив на душу народу, відповідно із панівної ролі жінки у сім'ї впливає характер українського патріотизму як любові синів до матері (звідси «Україна-мати», «ненька-Україна»). У наших майстрів поетичного слова Україна виступає під символом жінки-матері (Т. Шевченко), а в релігійному житті панує культ Богоматері. Навіть український «батько-отаман», як ідеал, це не тип англійського чи німецького вояки, відважного, енергійного і дещо аскетичного, а це отаман, що всіма опікується, дбає про громаду, радиться з нею, тобто отаман з «материнськими рисами» [Українська душа 1992: 87]. Аналізуючи українську родину, В. Янів наголошує на її індивідуалізмі, бо саме у родині виявлявся нахил українця до індивідуального землеволодіння і приватної власності. Звідси – ідеал дбайливості, ощадності, власності, причому жінка виявляє більше схильності до приватної власності, оскільки вона інстинктивно зв'язана з нащадками і дбає про їх майбутнє [Янів 1966: 50]. Одним із ключових образів творів Федора Заревича є образ саме рустикальної спільноти. Найкраще він виявився у творі з однойменною назвою – «Родина».

У новелі автор не просто виступає проти кровопролитних воєн, а й змальовує історію українського народу через історію

однієї родини. Спокійне, на перший погляд, незатьмарене клопотами життя селянської родини: стомлений батько відпочиває на призьбі, щаслива мати бавить малу дитину, а двоє старших діток плетуть собі з лози хатину. Така гармонійна родина дуже нагадує сім'ю з твору Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», яка після трудового дня теж зібралася разом, а мати «навчас», тобто стежить за вихованням дітей.

Змальовуючи тло цієї картини, Ф. Заревич, як і Т. Шевченко, виводить образ саду (у нього хатинка господарів «оперезана садком, як вінком»), а ще неперевершеними художніми образами (хатина «білісенька, як святочно прибрана дівчина то десь так близенько над воду посунулася, що з другої сторони ставу здавалось, она ножки собі миє у філях широкого плеса») представляє чарівну українську природу, що гармонує з родиною і створює символ не лише родового «гнізда», а й духовного дому.

На жаль, ідилічна картина у Ф. Заревича триває до тих пір, поки хлопчик і дівчинка не сплетуть хатинку. Коли ж малі, бавлячись запрошують в гості батьків до новозбудованої оселі й зазначають ще про приїзд гостей з-за Дунаю, вираз на обличчі матері раптово змінюється. Замість усміху з'являється сум та занепокоєння. Так засобом градації автор переходить до розкриття суті твору.

Господарів брат Василь і жінчин Прокіп три роки тому пішли у солдати. З боєм у душі говорить наратор-усезнавець, що «гарныхъ молодцівъ двохъ, якъ бы то молоди дубы, обстригли въ жовнярі, убрали въ уланськи строи, дали имъ ворони коні, остри шаблі, та погнали у чужину» [Ворона 1, 1962: № 16; 128]. Допоки в світі було мирно, хлопці писали до родини щомісяця, а тільки почалася в Італії війна – не надійшло додому жодної звістки.

Зверненням до контрасту («на житніх полях і виноградниках благословенної Італії нема ніякого добра, адже кипить, реве й гуде люта війна») письменник підкреслює страхіття ситуації, в якій опинились члени селянської родини. І невідомо нікому, чи живі хлопці, бо чимало односельчан уже загинуло. Але жевріє в подружжя, наче іскорка, надія, що «Богъ чей ласкавъ на нихъ (братів – Л. М.), та на насъ – отъ насъ усеи

тільки родини – а сли невернуть они, то сами мусимо у світі проживати» [Ворона 1, 1962: № 16; 128]. А що може бути важче за усвідомлення втрати цільності роду, родини?! Кількома штрихами показує Ф. Заревич стан душі господарів: «Задумались обоє, стало имъ дуже тяжко и німно» [Ворона 1, 1962: № 16; 128].

У кривавому горнилі війни чудом не загубилися дві рідні душі. Хлопці разом, однак обоє поранені – у Василя травмована рука, а Прокіп напівмертвий лежить на землі і говорить про рідних. Сила родинного зв'язку настільки велика, що юнакові ввижається сестра з чоловіком, племінники; «вони за нас говорять та просять Господа, аби ми повернули...» [Ворона 1, 1962: № 17; 156]. У свою чергу, вже на підсвідомому, інтуїтивному рівні про повернення лише одного (виділення наше – Л. М.) дядька додому сповіщає господарів їхня дитина.

Дуже важко переносить смерть Прокопа Василь. В останню путь проводить він свого побратима не просто сльозами, а молитвами до Всевишнього: «Зо слізми у очах, зъ звішеною рукою, каліка клячить жовнярь, молодый уланъ, шепче мабуть молитву за полягшого брата, и знісь видъ до небесь, де сидить Отець небесний...» [Ворона 1, 1962: № 17; 156]. Споглядання такої картини зворушило навіть звиклих до смертей гробарів. Так Ф. Заревич не оминув нагоди наголосити на силі традицій християнської родини, яка завжди шанує Божі Заповіді і, відповідно, молитви. Однак головне в цій новелі, як і в багатьох творах уже згадуваного Т. Шевченка, те, що цілісність, гармонія родини великою мірою залежить від політики держави: чи вона насильницька, чи гуманістична.

Родина в розумінні Ф. Заревича – моноліт, твердиня, яку ніщо не в змозі подолати. Якщо хтось один із родичів відходить, з'являється тріщина у цьому моноліті. Його легко зруйнувати будь-яким зовнішнім чи внутрішнім чинником. У цьому пересвідчує нас автор і тоді, коли представляє оповідання «Дві матері».

У багатій пані та бідної селянки повмирали чоловіки. Від великої нужди ледве животіла бідна вдова зі сином, а в багачки раптово важко захворіла малолітня дитина. Кожна мати по-своєму вимолує у Всевишнього допомогу: «Боже, муй Боже! Даруй міні мого синка!» [Ворона 4, 1962: № 32; 280] – лепече зі

сльзьми пані, а селянка у відчаї резюмує: «Боже, Боже, чи вже так суджено міні зь голоду вмерти?» [Ворона 4, 1962: № 33; 286]. У ситуації, що склалася, єдиним суддею є саме Бог, який, хоч і карає багачку за злодіяння чоловіка та забирає до себе її дитину, водночас напоумлює взяти в дім біднячку з сином і дати селянській дитині хорошу освіту. Що може бути краще для матері за щастя рідної кровиночки?! Звичайно, що селянка приймає шляхетний жест з боку пані й тим самим забезпечує хороше майбутнє своєму синові. А дім, який запропонувала вельможа, стає не лише прихистком, а «символом родинного життя й щастя, і якщо в когось нема близьких, то своя хата може послабити почуття пустки» [Янів 1962: 176]. Тобто, мотив бажання родинного щастя пов'язаний і з добробутом дітей, і з хатиною.

Українська родина вирізнялася особливостями свого побуту. Недарма іноземці, які відвідували Україну, неодноразово відзначали охайність української сім'ї. Наприклад, лікар Готліб Гмелін у своїй «Подорожі по Росії» (1770 – 1780) писав, що українці «люблять чистоту і пильнують її, для того і в найпростіших хатах у них значно краще, ніж у найбагатших дворян у росіян». Подібне спостереження у 1811 р. зробив професор Кембриджського університету Едвард Даніель Кларк. Порівнюючи українців з мешканцями Московії, він зазначає, що перші «чистіші, запопадливіші, чесніші, благородніші, ввічливіші, відважніші, гостинніші, побожніші та менш забобонні» [Січинський 1993].

Про такі особливості української родини розповідає нам оповідання Ф. Заревича «Хто не любив». В ошатну оселю гостинного перехожого (як потім з'ясується – батькового товариша) потрапляє головний герой твору. Усе так нагадує йому рідну домівку, його родину: «Оглянувся довкола себе: красно, гарно! Хата сама невеличка, білісінька, по стінах ікони святих, у головах постелі – «спаситель міра», над дверми «св. Отець Николай», поміж окнами – «Матерь Божа», над софою – «Рождество». Всі красно роблені. У золотих обвідках. По окнах квіти у суднику всілякі, з обручниками, драбинками і підпорами, кожде на своїм місці чисто і гарно управлене. Понад окнами і клітки були з птахами; по кутах стояли шафи зо скляними

дверми, у одній – судничья дороге, блестюче, у другій – книжки повними рядами. Коротенько сказавши, виглядала кімната, як многі кімнати виглядають, лише то тут здавався виглядати з кожного кута ніби невиданий дух миру і любви. Міні здавалось неначе я де у своїх люблячих, так одразу мені там припало...» [Ворона 3, 1862: 176].

Знайомство з дружиною та донькою господаря виявилось не менш приємне – у цієї родини було все, що викликало повагу сторонніх: надзвичайна працьовитість (утримували велике господарство), щира гостинність (завжди радо приймали людей), житейська мудрість і розважливість (не переймалися буденними негараздами), а ще краса – не лише духовна, а й фізична, що найкраще втілилася в образі шістнадцятирічної доньки господарів Зосі.

Події оповідання розгортаються так, що хлопець, закоханий до безтями у Зою, їде на Різдвяні свята до неї в гості. Там, на жаль, помічає, що з пасією під руку ходить «гладкій молодець, ладний, уродливий хлопець, чистесенько убраний, з ладним вусиком чорнявим» [Ворона 3, 1862: 207]. На цій підставі в головного героя з'являються ревнощі, а потім з'ясовується, що загадковий Зосин прихильник – її брат, який разом зі своєю сім'єю завітав до рідні на зимові свята. І тут ми знову спостерігаємо ще одну рису, притаманну українцям – повага до родини як особливої інституції, пошанування її єдності на храмові свята, Різдво чи Великдень, коли члени роду, навіть далекі родичі, які жили в інших селах, збиралися за спільним столом, обмінювалися відомостями про своє життя і так відновлювали духовну єдність роду.

У багатьох творах Ф.Заревич підкреслюється вагомість любові у створенні родини. Окрім уже згаданого оповідання, це ілюструє і повість «Син опришка». Героїня цього твору Емілія нещаслива у подружньому житті, бо родичі уклали її шлюб з нелюбом.

Після смерті батька, а згодом і матері, Емілія з рештою дітей виховувалася у свого багатодітного вуйка. Через недолюблювання вуйни особливо нелегко жилося дівчатам-сиротам, які на протигагу своїм двоюрідним сестрам були гарні, як квіточки. Та невдовзі шістнадцятилітню красуню Емілію

сватає камеральний лісничий – зовні добрий, порядний чоловік. Як зазначає наратор-усезнавець, «Емілія добродушна, сирітством своїм пригнена и не знала за кого вона оддавалася» [Ворона 5, 1862: № 38; 323]. Вже згодом нещасна зрозуміла, що від чоловіка годі чекати любові, для нього вона була лише гарною іграшкою для хизування. На жаль, у якийсь період пан, байдужий до дружини, починає її безпідставно ревнувати до вівчаря Гриня. Звинувачень так багато, що жінка мимоволі задумується про хлопця. Саме так назріває любовна колізія в творі.

Про ймовірні перипетії говорить також розповідач, коли полонений через непослух Гриньо в захопленні дивився на лісничиху: «Шкода красного верховинського легиня, що пустої чепився гадки, онъ бувъ ныні мігъ бути першимъ женихомъ у селі; дівчата найкрасши и найбогатши аж пропадали за нимъ, складали співанки на ёго дробни кучері, на ёго теренови очи, рожеви лиці, називали ёго оленем, князевичем – а ёму от що въ голові!» [Ворона 5, 1862: № 34; 290].

Зав'язка відбувається тоді, коли закохана Емілія звільняє Гриня з-під арешту (двірської в'язниці), щоб той втік до опришків. Наступні розділи повісті – це, фактично, час для випробування сили почуття і наростання внутрішньої напруги. Кульмінація досягається тим, що Гриньо від туги за коханою вирішує її вкрати; Емілія ж не опираючись іде за ним. Здається, що жінка таким чином заявила про своє право на радість і щастя. Але в останньому розділі автор показує складний психологічний поєдинок пані: серце її відкинуло шлюбні обов'язки, але розум забороняє зламати освячену церквою присягу. Емілія боїться за взятий на душу гріх перелюбства: «Господи, чи простиш ти коли по своїй святій волі мій тяжкий гріх. Карай Боже, карай мене, коли твоя воля» [Ворона 5, 1862: № 42; 358].

Вирішальну роль у розв'язанні дилеми «бути – не бути щасливою» бере на себе обставина. Несподівано на хату колишнього опришка, у якій проживали закохані герої, нападають жовніри і забирають молоду пані до її чоловіка. Цим автор підкреслює загальновідому істину: на руїнах однієї сім'ї не можна побудувати іншої.



Любовну тематику продовжує ще один твір письменника – оповідання «Німа». Одного разу батько, який займався торгівлею, привіз у гості молодого купця. Гарний, «як той олень», юнак вабив до себе не лише зовнішньою красою, а й доброю душею, яка світилась на його лиці. Проте, заприятлившись з родиною, парубок більшу увагу почав виявляти до молодшої говірливої доньки господарів. Між людьми навіть ходили чутки, що посватає саме її. Але долю вирішив такий випадок. Якось, прогулюючись околицями села, молодий чоловік зустрів у капличці Німу. Переживаючи за любовний зв'язок сестри з купцем (бо ж сама в нього закохалась!), дівчина безмовно молила Пречисту Діву Марію, щоб і їй послала доброго нареченого. Зворушення від побаченого і замилювання красою нещасної викликають у хлопця гостре, бентежне почуття закоханості, що вже згодом переходить у міцну, взаємну любов: «та не знать, як і куди се прийшло, що молодята нахилилися до себе личками, обнялися, а горячи усточка зь собою зоткнулися сердечно, любязно!» [Заревич 2, 1866:19]. Вже згодом і весілля зіграли, а молодша сестра лише тішилась, що знайшовся хороший чоловік, який оцінив доброту її німої сестри та зміг з нею створити щасливу родину.

Ментальність зберігає генетичний код народу, допомагає зрозуміти закономірності розвитку культури, суспільної моралі, на її основі виникає відчуття національної ідентичності. Цю істину підтверджує новела письменника «Землячка». У ній, зокрема, репрезентантом української родини є не родова спільнота, а етнічна.

У далекій Італії чисто випадково зустрілися на прогулянці морем двоє українців, дві споріднені душі. Цьому сприяла звичайна народна пісня, яка, мов лакмусовий папірець, вирізняла з чужомовного багатоголосся рідну українську мову. Яка ж то була велика радість для головного героя цього твору зустріти людину, яка не втратила в чужій країні своєї ментальності й у відповідний момент самоідентифікувалася! А чуття національної ідентичності, як показує автор твору, стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації особистості у світі крізь призму своєї самотньої культури.

З-поміж багатьох обов'язків родини чи не найголовнішим було виховання дітей. Слово «виховання» в українців, очевидно, пішло від «ховати», тобто заховати (уберегти) від небезпеки, смерті, хвороби, «лихих очей», поганих впливів. Згодом воно набуло узагальненого змісту, виражаючи процес систематичного впливу на культурний розвиток, формування світогляду, духовного світу й моральної поведінки дітей та молоді. Саме в такому ракурсі процес виховання простежено у творі «Насилована доля».

Не мала змоги бідна вдова дати належну освіту своєму синові. Вона краще воліла, щоб син обробляв землю і так заробляв собі на життя. Та припав розумний хлопчина Івась до серця сільському учителю, і забажав він передати всі свої знання та досвід малому улюбленцеві. Спочатку мати противилась такому наміру професора, однак згодом погодилась, і дитина виховувалася у родині наставника. Вчитель та його дружина зробили все для того, щоб вивести «в люди» Івана – вони дали йому освіту, гарно виховали доньку як наречену для нього, а невдовзі висвятили хлопця на священника. Словом, посприяли, щоб «насилована» колись учителем доля стала ласкавою і дарувала лише щастя «кучерявому Івасю».

У ще одному творі Ф.Заревича, оповіданні «Дві сестри», перед нами постає родина безіменного героя-напівсироти, який після смерті батька виховувався в сім'ї свого стрія. Художній наратив веде персонаж – хлопець. Він зазначає, що родина його була багата і всюди знана, оскільки одні проживали в Галичині, інші на Волині та Буковині. Стрий разом із дружиною та двома доньками мешкав на Поділлі. Здавалося б – звичайна українська родина, якій лише на славній своїй історії є чому повчити нащадків... Однак, на відміну від попередніх творів, письменник показує розпорошеність членів цієї спільноти через соціальний чинник.

Шляхта, найбільш привілейована верства українського населення у XVII ст., попри визнану ще в минулому славу та шану, часом надто переймалася новосвітніми манерами і денаціоналізувалася. Так сталося і в родині поважаного усіма стрія. Оскільки з-поміж багатьох обов'язків української родини

чи не найголовнішим було виховання дітей, то в згаданій нами родині воно, на жаль, зіграло досить плачевну роль.

У стрія було дві доньки і дві – зовсім різні. Старшу Ерміну виховувала гордовита стрійна. Вона навчала дівчину не лише манірності, пихатості, а й польських молитов, тобто зневажання українського. Молодшу Катерину в українському дусі виховував стрій. У кінцевому результаті дівчата обирають собі суджених відповідно до власних поглядів: старша – аж надто патетичного польського патріота Артура, молодша – тверезо мислячого, приземленого руського теолога Николая. Перший виголошує, що «своя воля нічого не значить, ту значить лише воля загальна, воля народа цілого – братья тамъ въ Варшаві взывають, и мы довжни слухати такого голосу», другий розрізняє думку народу і думку польського уряду, зазначаючи: «Воля народа, а братья въ Варшаві – то інше» [Заревич 1, 1866: № 1; 4]. Але головний у цій ситуації не просто факт вибору дівчатами своєї долі, а те, як вони поведуть себе після заручин: одна самовдоволено, друга – тихо, спокійно.

Зрештою, через дев'ятнадцять років стріїв вихованець зустрічає двох рідних по крові, проте цілком чужих між собою жінок – самотню вдову Ерміну та щасливу дружину й матір Катерину. Манірна, гордовита Ерміна не визнає свою родину, вона зневажливо ставиться до сім'ї сестри через те, що там прості люди, які розмовляють руською (українською. – Л. М.) мовою. Сама ж ходить до костела і, хоч не має великого багатства, «на шляхоцьку паню хорує» [Заревич 1, 1866: № 2; 11].

Як бачимо, християнська родина кинута в систему злих сил цього світу, які постійно атакують її як ззовні, так і зсередини. Якщо в новелі «Родина» згубну дію мала війна, то бідою в даному випадку є те, що не чуже оточення, а рідна мати через зденаціоналізовану свідомість стала причиною розколу в родині. Від того, яку дорогу вибирають батьки, значною мірою залежить і те, якою буде дорога життя дитини.

Не мав щастя Стефан Василичин з повісті “Хлопська дитина” рости зі своєю родиною – батько помер, невдовзі віддала Богові душу й нянька. Зостався один як палець на цьому світі. Та доля змилосердилася над сиротою і послала йому нову родину – в особі священникової родички Настасі та її брата Константа. Це їм

хлопець вдячний за безмежну батьківську любов та належну освіту: «Коби не ваша ласка, я бим нині чим був – нічим. Бог мені взяв маму єдну і зробив сиротою – а потому дав мені другу, якби знова рідну, та сотворив для мене ліпшую долю» [Ворона 2, 1862: № 3; 21].

Як справжні батьки (а саме цього прагнула Настася), названа родина виконала одну з головних місій: допомогла Стефанові реалізувати себе у цьому світі, він став адвокатом, а ще – здобути внутрішню свободу бути самим собою й емоційно не залежати від того, як тебе сприймають інші.

Отже, родина представлена Ф.Заревичем не лише як соціальний інститут, а й як духовний осередок українця; саме через неї і виявляється українська ментальність у її позитивному та негативному ракурсі.

*Література:* Ворона 1, 1862: Ворона Юрко. Родина. Оповідане зняте ізъ житя / Юрко Ворона // Вечерниці: літературне письмо для забави и науки. – Львів, 1862. – № 16, 17; Ворона 2, 1862: Ворона Юрко. Хлопська дитина / Юрко Ворона // Вечерниці : літературне письмо для забави и науки. – Львів, 1862. – № 1 – 17; Ворона 3, 1862: [Юрко Ворона] Хто не любив / Юрко Ворона // Вечерниці: літературне письмо для забави и науки. – Львів, 1862. – № 21, 22; Січинський 1993: Січинський Володимир. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань про Україну за десять століть. – К., 1993. – С. 36 – 255; Українська душа 1992: Українська душа / Відп. ред. В. Храмова. – К.: Фенікс, 1992. – 128 с.; Заревич 1, 1866 : Ф.З.[Федір Заревич] Дві сестри / Заревич Ф.// Русалка. – 1866.– № 1, 2; Заревич 2, 1866 : Ф. З. [Федір Заревич] Німа / Заревич Ф. // Русалка. – 1866. – № 3; Ворона 4, 1862: Ю. В. [Юрко Ворона] Дві матері / Ворона Юрко // Вечерниці, 1862. – Р. I. – № 32, 33; Ворона 5, 1862: Юрко Ворона. Син опришка / Ворона Юрко // Вечерниці, 1862. – Р. I. – № 34-42; Янів 1966: Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду / В. Янів // Релігія в житті українського народу. – Мюнхен, 1966. – С. 50; Янів 1962: Янів В. Українська родина в поетичній творчості Шевченка / В. Янів // Тарас Шевченко. Збірник доповідей Світового Конгресу Української Вільної Науки для вшанування

сторіччя смерти Патрона / За ред. В. Стецюк – Б. Кравців. – Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1962. – С. 148–186; *Янів 1971*: Янів В. Українська родина в творчості В. Симоненка / В. Янів // Збірник на пошану професора доктора Ю. Шевельова. – Мюнхен, 1971. – 505 с.

*Любовь Мельник. СЕМЬЯ как проявление украинской ментальности в произведениях Федора Заревича.*

*В статье автор размышляет над понятием «родня», которое нашло отражение во многих произведениях («Родня», «Кто не любил», «Землячка», «Изнасилованная судьба», «Две сестры», «Хлопский ребенок») галицкого писателя Федора Заревича.*

**Ключевые слова:** украинская ментальность, украинская семья, национальная идентичность, духовное единство рода, мировоззрение, духовный мир, моральное поведение.

Рецензенти: Ткачук М.П., д. філол. наук, проф. (Тернопіль)

Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Ярослав Нагорний**, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82-312.1

### **Художня практика Павла Богацького в контексті доби (початок ХХ століття)**

*У статті висвітлюється зародження стильової хвилі модернізму в Україні на початку минулого століття і участь у літературному процесі Павла Богацького, редагуванні ним журналу «Українська хата» (1909 – 1914), що призвело до зіткнення непримирених поглядів «радян» і «хатян», дискусії навколо подальшого розвитку вітчизняного письменства. У статті зацентровано, що оновлення вітчизняної художньої літератури на початку минулого століття було не лише потребою орієнтації на психологічну Європу, а й внутрішньою необхідністю самореалізації письменницького таланту у творенні свіжих образів – своєрідний протест супроти традиційного побутописання.*

**Ключові слова:** художня практика, елементи змін, модернізм, Павло Богацький, рецепція, дискусія, «хатини», «радяни».

Yaroslav Nagorny. Artistic Practice of Pavlo Bogatskyi in the Context of Time (Beginning of the XX Century)

сторіччя смерти Патрона / За ред. В. Стецюк – Б. Кравців. – Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1962. – С. 148–186; *Янів 1971*: Янів В. Українська родина в творчості В. Симоненка / В. Янів // Збірник на пошану професора доктора Ю. Шевельова. – Мюнхен, 1971. – 505 с.

*Любовь Мельник. СЕМЬЯ как проявление украинской ментальности в произведениях Федора Заревича.*

*В статье автор размышляет над понятием «родня», которое нашло отражение во многих произведениях («Родня», «Кто не любил», «Землячка», «Изнасилованная судьба», «Две сестры», «Хлопский ребенок») галицкого писателя Федора Заревича.*

**Ключевые слова:** украинская ментальность, украинская семья, национальная идентичность, духовное единство рода, мировоззрение, духовный мир, моральное поведение.

Рецензенти: Ткачук М.П., д. філол. наук, проф. (Тернопіль)

Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Ярослав Нагорний**, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82-312.1

### **Художня практика Павла Богацького в контексті доби (початок ХХ століття)**

*У статті висвітлюється зародження стильової хвилі модернізму в Україні на початку минулого століття і участь у літературному процесі Павла Богацького, редагуванні ним журналу «Українська хата» (1909 – 1914), що призвело до зіткнення непримиренних поглядів «радян» і «хатян», дискусії навколо подальшого розвитку вітчизняного письменства. У статті зацентровано, що оновлення вітчизняної художньої літератури на початку минулого століття було не лише потребою орієнтації на психологічну Європу, а й внутрішньою необхідністю самореалізації письменницького таланту у творенні свіжих образів – своєрідний протест супроти традиційного побутописання.*

**Ключові слова:** художня практика, елементи змін, модернізм, Павло Богацький, рецепція, дискусія, «хатини», «радяни».

Yaroslav Nagorny. Artistic Practice of Pavlo Bogatskyi in the Context of Time (Beginning of the XX Century)

*Generation of style wave of modernism in Ukraine at the beginning of the last century and participation in literary process of Pavlo Bogatskyi, his editing of the magazine "Ukrainian House" (Ukrainska Khata) (1909-1914), which led to collision of irreconcilable views of "radiany" and "khatiany", discussion around further development of Soviet literature have been cleared up. It is emphasized that renewal of domestic fiction literature at the beginning of the last century was not only the need of orientation to the psychological Europe, but the inner necessity of self-realization of writer's talent in creation new images – original protest against traditional describing of life.*

**Key Words:** *artistic practice, elements of changes, modernism, Pavlo Bogatskyi, reception, discussion, "khatiany", "radiany".*

В українському суспільстві початку ХХ століття назрівав складний період, який відбився й на розвиткові культурного процесу: передреволюційні і революційні роки (1905 – 1907), Перша світова війна були тим періодом, за яким настала «ніби повна смерть нації» (В.Винниченко). Люди втрачали духовні орієнтири, не було справжнього поводиря нації, а відтак – розгубилися у вірі. Такою суспільною інтерференцією, коливанням суспільної свідомості стривожився І.Франко. Він у пролозі до поеми «Мойсей» (1905) звертається до свого замученого, розбитого народу, котрий стоїть на роздоріжжі й не знає, куди йти. Непевний стан розвитку стояв і перед українською літературою, що опинилася, як і її народ, на «роздоріжжі».

Старша генерація митців, не задовольняючись формами критичного реалізму, не знала, в якому напрямку розвивати літературу. Отже, прапор оновлення літератури підхопила молодь, розквіт творчості якої припадає саме на цей період (О.Олесь, М.Вороний, Ніна Дубровська (дівоче Трикулевська), Г.Хоткевич, М.Федюшка (Євшан), М.Шаповал (Сріблянський), П.Богацький, Галина Журба, М.Рильський, П.Тичина та ін). Молоде покоління українських письменників під впливом соціально-культурної ситуації в Україні й нового досвіду європейських літератур усвідомлює своє віддалення від критичного реалізму, традиційних проблем і форм їхнього моделювання, у власну творчість вносить елементи змін. У такий спосіб висловлювався протест супроти натуралізму, вузького просвітництва, хуторянства, «грубого реалізму», копіювання

дійсності. Молоді письменники якомога швидше бажали наблизитися до новітніх течій європейської літератури, тим самим зруйнувати стереотипи і нормативи реалістичного побутописання.

Поруч з модернізмом продовжувала розвиватися новітня реалістична література, що живилася ейдосами (ідеалами) ідеями соціалізму, (оповідання Архипа Тесленка, Степана Васильченка, Прохора Вороніна, оповідання і повість «Фата моргана», «Коні не винні» М.Коцюбинського, «Борислав сміється», «Товаришам з тюрми», «Гімн» І.Франка тощо) і вела боротьбу проти декадентства, «чистого мистецтва», просвітництва.

Про цей період свідчить учасник літературного процесу П.Богацький у статті «Українська хата» (До історії української журналістики): «У нашому випадку були на перешкоді не лише матеріальні мотиви, але й наша ідеологічна розбіжність, двох груп, двох світоглядів українців, т.зв. українофілів (наприкінці ХІХ століття українофіли, під постійним тиском російського уряду, здавали свої позиції, відмежовуючись від будь-якої національно-політичної діяльності (таких українофілів мав на думці П.Богацький. – *Я.Н.*) українців, що перейшли революційну школу і практику. А це саме було тим, що давало нашим противникам в руки «не мир, а меч». А коли так, то і нас вони примушували за всяку ціну озброюватись» [Богацький 1999: 6]. У такий спосіб письменник змодифіковує справжню картину, власне бачення процесу, як на початку ХХ століття в Україні зароджувався художній стиль – модернізм, а з ним постала і нова генерація українських літераторів. Ілюструючи цитату П.Богацького, переконаємося, що серед письменників старшого і молодшого покоління не було єдиної думки стосовно оновлення літературного процесу. Як свідчить час, на перешкоді стояли марксисты, прихильники пізнішого соціалістичного реалізму. Недарма ж, прийшовши до влади більшовики, здійснюючи контроль за «інженерами людських душ», упродовж майже сімдесяти років забороняли будь які «модерні штучки», крім розвитку літератури у рідчизні соцреалізму. І зовсім інша ситуація з розвитком літературного процесу буяла поза межами колишнього советського простору. На підтвердження цієї тези, наведемо цитату прозаїка Василя Дацея, котрий мешкає в



Словаччині. В одному з листів до Віталія Мацька він писав: «Про власну творчість я не привик говорити. Одна з причин може бути й така, що я не міг писати так, як хотів, але душею не кривив. Мені сподобався вислів молоді німецької авторки Тані Дюкерс, яка каже, що автор не повинен описувати те, що бачить, це справа журналістів, автор мав би читачеві відкривати двері у світ фантазії» [Лист 2007]. Отже, автору йдеться про те, що письменник не повинен копіювати довкілля, а творити художній світ як полісинтетичний, багатоголосий конгломерат, згущення думки, закодованої в текст.

Унісонуючи попередній думці, зацентруємо й на тому, що перед письменниками модерного напрямку початку ХХ століття, до яких належав і П.Богацький, стояло завдання осмислити кризу в соціальному середовищі та мистецтві і віднайти шлях когерентності (взаєморозуміння) подальшого розвитку культури. Адже когерентна теорія в художній практиці – це спосіб уникнути картезіанського скептицизму (сумніву). Якщо істина залежить не від відносин між нашою думкою і потенційно незбагненою дійсністю, але конститується в межах нашого мислення, то не залишається жодних підстав для скептицизму *malin g enie* – ніякого сумніву, що світ не збігатиметься з нашим уявленням про нього (Р.Уорт). Отже, після лютневої революції 1917 року настала небачена досі історична доба – доба «нової України» (М.Грушевський). Українська мова і література вперше за тривалі віки вільно, без перешкод і заборон прийшла до свого читача. Однак завважимо, що хоч упродовж 1906 – 1914 років і друкувалися українською мовою окремі газети та журнали, а все ж з початком Першої світової війни царським режимом на українське слово було накладено табу.

Внутрішня потреба самореалізації письменницького таланту з вибухом національно-державного відродження і національно визвольних змагань сформували основи ряду літературно-мистецьких шкіл і напрямків. Ціле сузір'я яскравих імен творили нову літературу, як ось: футуристи Г.Шкурупій, М.Семенко, М.Скуба, О.Влизько, В.Поліщук, М.Бажан, О.Полторацький, А.Чужий; символісти Д.Загул, В.Кобилянський, Я.Савченко, В.Ярошенко, революційні романтики В.Чумак, Г.Михайличенко, В.Еллан-Блакитний, М.Луговик, З.Кицюк,

І.Дніпровський, неокласики М.Рильський, М.Зеров, А.Кримський, П.Филипович, В.Отроковський, В.Петров (Домонтович), М.Драй-Хмара, кларнетисти А.Казка, П.Тичина, В.Свідзінський, О.Слісаренко, експресіоністи О.Бурггардт (Юрій Клен), Г.Косинка, Ю.Яновський, М.Хвильовий, Є.Плужник, В.Винниченко, М.Йогансен, Б.-І.Антонич, імпресіоністи О.Кобилянська, М.Коцюбинський, В.Стефаник, Г.Журба, І.Дніпровський, Г.Косинка, а серед них колишні «молодомузівці», «хатяни» – в тому числі й П.Богацький. Останній друкував малу прозу в періодиці, а 1918 року в Києві з передмовою М.Шаповала опублікував книжку новел «Камелія» з підзаголовком «психологічні арабески». Уже сама назва вказує на складний орнамент, непростий сюжет, закодований текст, що потребує дешифрування, інтелектуального підсилення.

У малій прозі письменника оприявлено бачення центральним персонажем світу в період духовної кризи, доквілля постає наче в калейдоскопі, фігуративно-геометричними орнаментальними лініями. Подібний стан, психологічні мотиви прозаїком змодельовано у помежовій ситуації, в якому перебуває літературний персонаж: хвороба, психологічне збудження, враження від доквілля, перебування на грані життя і смерті тощо; перераховані стани є предметом аналізу в психологічних дослідженнях К.Ясперса [Чурмантаєв 2010: 396]. Тривожний стан персонажа зображено П.Богацьким в оповіданні «Не доскочив» («Українська хата», 1909, №3 – 4), коли закоханий парубок не міг завоювати серця курсистки. І залишився наодинці зі своїми думками, внутрішнім неспокоєм, тривогою. Символічним змістом позначена його новела «Рожева квітка», що розкриває (за текстовим наповненням) кохання, яке завершується смертю головного героя. Його кохана дівчина усамітнено залишається в тривожному світі з невідомим майбутнім. У символічно-екзистенційному ключі прочитується й новела П.Богацького «В обіймах минулого (Українська хата. – 1912, №1, с. 4 – 6). Екзистенційний, внутрішній неспокій, хвилювання персонажа екстраполюється на реципієнта, змушує замислитися над філософією буття, предметами та явищами світу.

Але не лише на Наддніпрянській Україні набув поширення модерний рух. Водночас він зародився і на західних

землях, а особливо у місті Львові наповнюється глибоким змістом культурно-мистецьке життя. Це місто, за визначенням М.Ільницького, «зберігає роль українського П'ємонту, що здобув у другій половині XIX століття, коли в Східній Україні було заборонене українське друковане слово... Успішно розвивав і збагачував цю традицію «Літературно-науковий вісник», який почав видаватися у Львові з 1898 р. на базі «Зорі» та «Життя і слова». Його головним редактором був Михайло Грушевський, а літературну частину вів Іван Франко. Журнал швидко здобув велику популярність на всіх теренах української землі, об'єднавши навколо себе представників різних літературних поколінь, і хоча в 1907 р. його було перенесено до Києва, до 1910 р. «Літературно-науковий вісник» мав у Львові свою редакцію, яку очолював Володимир Гнатюк» [Ільницький 2013].

Ідеї модернізму зацікавили українських критиків. Ще 1894 р. Іван Франко на сторінках польської газети «Kurjer Lwowski» виклав власну точку зору на доповіді польського поета і критика Міріама (Мар'яна Пшесмицького) про творчість бельгійських поетів-символістів; літературний критик і поет В.Щурат 1896 р. на сторінках «Зорі» друкує статтю «Французький декадентизм у польській і великоросійській літературі». В означеній праці автор простежив вплив П.Верлена, С.Малларме й інших французьких поетів на деяких польських та російських символістів. Одначе треба завважити, що стаття В.Щурата допомогла молодим українським поетам зорієнтуватися в модерністських віяннях, спостерегти як позитивні сторони впливу французького модернізму, так і негативні. Процесам, що відбувалися в сучасній європейській літературі, Іван Франко присвятив свою статтю «Доповіді Міріама» [Франко 1981: 119], в якій дав об'єктивну оцінку європейському модернізму, зацентрувавши передовсім на негативній стороні кризових явищ у мистецтві (декадансу). Він звинувачував прихильників цієї течії у відірваності од реального життя, байдужості, зневірі у майбутньому («якого ці поети не бачать або бачити не хочуть»). При цьому Франко відзначив і позитивну тенденцію: прагнення європейських літераторів шукати нові форми, розвивати нові теми. Позитивну оцінку процесам, що відбувалися в західноєвропейській літературі дала

й Леся Українка у працях «Два напрямки в новітній італійській літературі» (1900), «Замітки про новітню польську літературу» (1901). Остання стаття побачила світ у петербурзькому журналі «Жизнь» (№1, 1901), де письменниця згадує 28 польських письменників, 22 з яких були її сучасниками, що свідчить про обізнаність критика з тогочасною польською літературою; вона коротко охарактеризувала твори Б.Пруса та Г.Сенкевича, які стояли в плані перекладів 1889 р. – «Płascówka» та «Szkice węglem». Отже, ця стаття оприявнює чітку позицію поглядів Лесі Українки на польську літературу. Контраст – це розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення. За принципом контрасту побудовано статтю Лесі Українки «Два напрями в новітній італійській літературі», де окреслено відмінні концептуальні і стильові риси творчості Ади Негрі (1870 – 1945) і Д'Аннунціо (справжнє прізвище Рапаньєтта; 1863 – 1938) – італійський поет, політичний діяч націоналістичного спрямування. Ще на початку ХХ століття Леся Українка помітила дві стильові течії в італійській літературі і дала їм власну оцінку.

Таким чином, на підставі рецепції як синтетичної форми генетично-контактних зв'язків, вітчизняні критики І.Франко, В.Щурат, Леся Українка вказували на позитивні і негативні сторони модерністського стилю західноєвропейської літератури. Їхня рецепція полягає в міжлітературних зв'язках не лише в осмисленні й сприйнятті ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників та літератур, а передовсім, їхній як творчій трансформації в національному письменстві, так й індивідуальному стилі конкретного митця.

Однак процес розуміння, сприйняття, взаєморозуміння чужого тексту сприймається реципієнтом не миттєво. Скажімо, потрактовуючи явище діалогічного розуміння, Ганс Роберт Яусс атрибує розрізнення обох аспектів відношення тексту і читача в історико-літературному процесі: вплив (спричинений текстом) і рецепцію (спричинений адресатом) як основа конкретизації смислу. Науковець вважає, що автор є водночас і реципієнтом тоді, коли починає писати, а інтерпретатор спершу стає читачем, щоб вступити в діалог літературної традиції. Звідси, отже, діалогічне взаєморозуміння настає тоді, коли і автор, і реципієнт-

інтерпретатор «власний досвід коригує і поширює досвід іншого» [Слово 2001: 378 – 379]. У цьому випадку, літературні критики, аналізуючи західноєвропейську літературу, її текстове наповнення, знайомлять українського читача з тим, аби дійти «взаєморозуміння». Останнє таїть у собі суб'єктивне апіорі, оскільки оцінка того чи іншого художнього явища залежить від світогляду, світобачення, волі критика сміливо йти назустріч новому віянню часу і бачити перспективу.

Українські літературні критики початку ХХ століття, вдаючись до зіставних методик зіставлення корпусу художніх творів вітчизняних і зарубіжних авторів, цікавилися літературними аналогіями й розбіжностями (контрастами) й пояснювали їх появу об'єктивними та суб'єктивними причинами. Письменники-модерністи на практиці вдавалися до аналогій, відповідності між літературними явищами. Саме М.Вороний на початку минулого століття був одним з тих, хто сміливо йшов назустріч новій добі: 1901 року через «Літературно-науковий вістник» – всеукраїнський літературний і науковий часопис, що його редагував І.Франко – звернувся до українських літераторів з відкритим листом-запрошенням взяти участь в альманасі «З-над хмар і долин» (побачив світ в Одесі 1903 року) і надсилати йому такі твори, котрі б «могли хоч трохи наблизитися до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур», в яких «було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би такого далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжністю, своєю незглибною таємничістю», бо «спокою треба, відпочинку для стражденної душі сучасного інтелігента» [Літературно 1901:14].

Між прихильниками нового дискурсивного напрямку і традиції лист М.Вороного викликав хвилю дискусій; в українській літературі поет започаткував модернізм, викликав протистояння між прибічниками традиції і модерну. Так, у поетичній формі між авторитетним літератором І.Франком й молодим М.Вороним відбувся своєрідний полемічний перегук про мету і призначення вітчизняної літератури: Франко у вступі до поеми «Лісова ідилія» повчав свого «друзяку давнього», що нині читачеві треба не пісень «без тенденційної прикмети», а творів, в яких – «вогонь в одежі слова», в яких таке слово –

«правдива іскра Прометея» [Франко 1976: 109]. М.Вороний на таку поетичну полеміку відповів, що з громадянською позицією він визначився чітко, тому за ідею готовий ставати на прю, але як інтелігент, як письменник він передовсім ставить «творчості закони», бо «коли повсякчас битись, то серце може озлобитись», а відтак намагається «йти за віком і бути цілим чоловіком»[Вороний 1989:163 – 164].

Запальна літературна «перезва» між двома літераторами, вважаємо, стала переможною для М.Вороного; цей поетичний діалог був своєрідним прологом до створення літературної групи «Молода муза». Львівські письменники заснували журнал «Світ» й створили означене літературне угруповання, котре проіснувало до 1909 року. «Молода Муза» була однією з ланок модерної літератури, що уже активно діяла в Західній Європі. В часописі «Світ» заявлено про те, що «Молода Муза» репрезентує «відомий в інших напрямок декадентський, символістичний, модерністичний, естетичний – і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку – служити красі». Як бачимо, М.Вороний першим сміливо виступив супроти традиції і першим, можливо, навіть у категоричній формі, з молодечим запалом взявся «усунути набік різні заспівані тенденції та вимушені моралі», бо не вважав для спроектованого альманаху публікувати застарілі форми художньо змодифікованих побутово-етнографічних, натуралістичних та тенденційних творів, що не вписуються в нову добу. М.Вороний, який був активним «хатянином», а за ним й П.Богацький виступив своєрідним футурологом в літературознавстві, який екстраполював метод «мозкового штурму»; у цьому розумінні М.Вороний виявився стратегом: шляхом екстраполяції існуючих на той час соціальних, культурологічних технологій він передбачив майбутні тенденції розвитку вітчизняного письменства упродовж ХХ століття.

П.Богацький вважав, що нова доба повинна творити нові художні вартості, які б служили красі, себто писати «по-сучасному», оновлюючи літературний процес. Тому, підхопивши й розвинувши ідею «молодомузівців», «хатини» на чолі з П.Богацьким, прагнули відмежуватися від суспільно-патріотичних мотивів, супроти чого, до речі, виступив І.Франко. Він іронічно резюмує, що така практика веде «літературу в

якийсь глухий кут, де можна хіба що повіситись» [Франко 1982: 410]. Час свідчить про те, що Франкова іронія була недоречною, адже оновлення художнього методу диктувало саме життя. Однак Франкові, як і, утім, С.Єфремову, йшлося про те, що таке оновлення треба здійснювати, не оминаючи тематично соціальні проблеми.

Слідом за І.Франком відомі літератори М.Коцюбинський і М.Чернявський звернулися з відозвою до майстрів пера неодмінно наближати власну творчість до проблем життя, удосконалюючи образний інструментарій [Єфремов 1993: 280 – 281]. С.Єфремов, оцінюючи ранні твори Кобилянської, називає її «загально визнаною головою символізму», однак вказує на дві моделі символізму в українській літературі: символізм на українському ґрунті розвинувся за двома напрямками, пов'язаними між собою вихідним пунктом і загальним світоглядом, але які практично виявляються по-різному. Один, до виразників якого можна зарахувати О.Кобилянську та Г. Хоткевича, не цурається суспільних інтересів і питань... Інший – по самі вуха пішов у безґрунтовний, туманний містицизм переважно на особистому ґрунті, помітно відсторонившись від всіляких суспільних питань і течій» [Єфремов 1902: 109].

Учасник літературного процесу початку ХХ століття П.Богацький свідчить про те, що особну толерантність до «Української хати» оприявнював «Літературно-науковий вісник», навіть подав на титульному листі повідомлення про новий часопис; виділив також і місце (устами В.Дорошенка) першій різкій критиці (1911. – № 1). Але, коли 1911 р. «українофіли» дали генеральний бій «Українській хаті» (саме тоді побачила світ брошура С.Єфремова «Серед сміливих людей. З сучасного письменства»), О. Білоусенко (Олександр Лотоцький) написав сатиру на «хатян», – тоді М.Грушевський і ЛНВ «піднесли голос в нашу оборону» [Богацький 1955: 17]. Редактор «Української хати» П. Богацький, кидаючи погляд у ретроспекцію, писав, що радяни-опоненти називали журнал «булькою на воді», мовляв, «сьогодні є, а завтра вже й нема!..», поширювали дезінформацію, що деякі книгарні відмовлялися реалізовувати «Українську хату» через її бойкот газетою «Рада», що погляди «радян» стосовно журналу розділяли і студенти Харкова: «Київ увесь був під

ідеологічною п'ятою «Ради» і дивився на «Українську хату» лише через окуляри С. Єфремова і «радян». Останні, мабуть, не знали, що серед їхніх співробітників був родич П.Богацького. У своїх спогадах письменник згадує про те, як ходили чутки, наче «Українську хату» ранком (1911) покинув видавець. Постійним співробітником «Ради» був Олександр Кузьмінський (Вечерницький), усі новини розповідав дружині. А вона, будучи сестрою П.Богацького не могла від кривого родича приховати «містечкові плітки». Тому з деякою неприязню П.Богацький у спогадах пише про Є.Чикаленка і про С.Черкасенка – «придворного «радянського», який «силкувався смикнути нас за холоші...» (це стало наслідком того, що С.Черкасенко висловив своє невдоволення гонораром за драму «Петро Кирилук»). Також П. Богацький оприлюднив відомий факт, коли Є. Чикаленко на традиційних зборах (так званих «понеділках») у 1912 році сказав сестрі Богацького, що він, мовляв, із симпатією ставиться до «доброго ідейного хлопця» (до П.Богацького. – *Я.Н.*) і попросив передати, що може допомогти якоюсь сумою, аби завчасно закрити справу – без всіляких неприємностей і складнощів.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що на початку ХХ століття в Україні мовомислення вбирало в себе екстатично-естетичну ніцшеанську «вищу культуру», як у методології М. Євшана, з'єднувалося з бажанням (у творчості В.Винниченка), відновлювало гностичну потугу слово- і світотворення, поєднуючись з індивідуалізмом (в І.Франка, М.Коцюбинського), міфологізмом слова-тіла (у Лесі Українки, О.Кобилянської). «Такою є сутність модерної дискурсії, що водночас стає онтологією і риторикою» (М.Наєнко). На зорі українського модернізму склалося доволі непросте творче й суспільне середовище-розшарування. Неадекватний процес оновлення був закономірним явищем, що в нього з непоборною творчою силою увіходив П.Богацький. Він з молодечим запалом взявся за редагування спершу сатиричного журналу, а затим – журналу «Українська хата», де друкував власні художні твори, як і напрацювання тих, хто стояв на засадах оновлення вітчизняної літератури за змістом і формою. Оновлення художньої літератури на початку минулого століття було не лише потребою орієнтації на психологічну Європу, а й внутрішньою необхідністю



самореалізації письменницького таланту у творенні нових свіжих образів – своєрідний протест супроти традиційного побутописання. Як відомо, існує ряд творення художніх образів-персонажів, образів предметів і явищ, об'єктів засобами уяви: гіперболізація, акцентування, аглютинація, типізація, символізація. П.Богацький вдавався до різновекторних засобів уяви, зчаста до аглютинації, типізації та символізації (оповідання «Не дотягнувся», «Рожева квітка»), де зображення образів має приховане значення. Це ознака модернізму. Таку мову художнього твору не сприймали «радяни», а відтак новітнє явище трансформувалося в об'єкт дискусій «хатян» – і позиції редактора зокрема – щодо «свіжого вітру перемін» у мистецтві, науці, філософії. Отже, зіткнення непримиренних поглядів, художньо-філософський синтез ідеологічних і морально-етичних проблем, наявність сильної особистості, орієнтація на передову західноєвропейську культуру – такі риси характеризують твори «хатян» і художню практику раннього періоду П.Богацького зокрема.

**Література:** Богацький Павло. «Українська хата» (До історії української журналістики) / Павло Богацький // Українська мова та література. – 1999. – №10. – С.6; Лист Василя Дацея до Віталія Мацька від 5 лютого 2007 року зберігається в сімейному архіві автора; Чурмантаєв П.С. Значення теорії межових ситуацій Карла Ясперса для аналізу поведінки людини у екстремальних ситуаціях. / Чурмантаєв П.С. // Гілея. Збірник наукових праць. – К.: 2010, Випуск 37.– С.392–400.; Ільницький М. Літературний Львів першої половини ХХ ст. [електронний ресурс] / Микола Ільницький // Режим доступу: <http://map.lviv.ua/statti/ilnyckij.html> - Переглянуто 21 квітня 2013 р.; Франко Іван. Зібрання творів: В 50 т. – Т.29 [Літературно-критичні праці (1893 – 1895)] / Упоряд. та комент. Л.А. Гаєвської, П.П. Гонтаря, М.Л. Гончарука, І.О. Денисюка, В.П. Колосової, С.К. Кравченко, Л.І. Міщенко; Ред. [В.Л. Микитась](#), А.М. Халімончук. – К.: Наук. думка, 1981. – 603 с.; Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької; 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.; Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 9. – С 14; Франко Іван. Зібрання

творів: В 50 т. – Т. 3 [Поезія] / Ред. П.Й. Колесник; Укл. А.А. Каспрук. – К.: Наук. думка, 1976. – 546 с.; Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С 163 – 164; Франко І.Я. Збір. творів: У 50-ти тт. – Т. 37. –К.:Наукова думка, 1982. –511 с.; Єфремов С. О. В поисках новой красоты. (Заметки читателя) / С. О. Єфремов // Єфремов С. О. Літературно-критичні статті. – К.:Дніпро, 1993. – 351 с.; Див.: Єфремов С. В поисках новой красоты (Заметки читателя). // Киевская старина. – 1902. – Т. 79. – № 10. – Отд. 1. – С. 100 – 140.; Богацький П. Українська Хата. Київ, 1909 –1914: (Спогади). Упоряд. С. Зеркаль / Павло Богацький, Микита Шаповал, Аркадій Животко. – Нью-Йорк, 1955. – 50 с.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.  
Колодкевич Г.В., к. філол. наук, доц. (Київ)

**Ірина Приліпко**, доц. (Київ)

УДК 82 – 3; 262.14 (Марко Вовчок)

ББК 83 (4 Укр)

### **Тенденції зображення образів духовних діячів у прозі Марка Вовчка**

*У статті розглянуто провідні тенденції моделювання образів духовенства у малій та великій прозі Марка Вовчка. Розкрито специфіку принципів зображення духовних діячів, з'ясовано семантику образів героїв та особливості використання сатири й іронії в російськомовних романах письменниці.*

**Ключові слова:** *духовенство, іронія, образ, оповідання, роман, сатира.*

*Prylipko I. Tendencies of representation the images of clergy in Marko Vovchok`s prose.*

*The article explores the mains tendencies of modeling the images of clergy in the Marko Vovchok`s short and great prose. The author explores the specificity of principles of representation the clergy and studies the meaning images of hero, the specificity of use the satire and irony in the writer`s russian novels.*

**Key words:** *clergy, irony, image, story, novel, satire.*

творів: В 50 т. – Т. 3 [Поезія] / Ред. П.Й. Колесник; Укл. А.А. Каспрук. – К.: Наук. думка, 1976. – 546 с.; Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С 163 – 164; Франко І.Я. Збір. творів: У 50-ти тт. – Т. 37. –К.:Наукова думка, 1982. –511 с.; Єфремов С. О. В поисках новой красоты. (Заметки читателя) / С. О. Єфремов // Єфремов С. О. Літературно-критичні статті. – К.:Дніпро, 1993. – 351 с.; Див.: Єфремов С. В поисках новой красоты (Заметки читателя). // Киевская старина. – 1902. – Т. 79. – № 10. – Отд. 1. – С. 100 – 140.; Богацький П. Українська Хата. Київ, 1909 –1914: (Спогади). Упоряд. С. Зеркаль / Павло Богацький, Микита Шаповал, Аркадій Животко. – Нью-Йорк, 1955. – 50 с.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.  
Колодкевич Г.В., к. філол. наук, доц. (Київ)

**Ірина Приліпко**, доц. (Київ)

УДК 82 – 3; 262.14 (Марко Вовчок)

ББК 83 (4 Укр)

### **Тенденції зображення образів духовних діячів у прозі Марка Вовчка**

*У статті розглянуто провідні тенденції моделювання образів духовенства у малій та великій прозі Марка Вовчка. Розкрито специфіку принципів зображення духовних діячів, з'ясовано семантику образів героїв та особливості використання сатири й іронії в російськомовних романах письменниці.*

**Ключові слова:** *духовенство, іронія, образ, оповідання, роман, сатира.*

*Prylipko I. Tendencies of representation the images of clergy in Marko Vovchok`s prose.*

*The article explores the mains tendencies of modeling the images of clergy in the Marko Vovchok`s short and great prose. The author explores the specificity of principles of representation the clergy and studies the meaning images of hero, the specificity of use the satire and irony in the writer`s russian novels.*

**Key words:** *clergy, irony, image, story, novel, satire.*

Розкриваючи у своїй творчості різні аспекти народного життя середини й другої половини XIX ст., Марко Вовчок (1833 – 1907) значну увагу приділяла зображенню духовенства. У моделюванні образів священників, дяків, ченців та черниць письменниця дотримувалася реалістичних принципів зображення, була зорієнтована на різноаспектність та психологічну вмотивованість розкриття характеру. Саме цим пояснюється наявність як позитивних, так і негативних образів духовних діячів у її прозі. Відтак, різноплановість рецепції духовенства зумовлена насамперед спрямованістю Марка Вовчка на правдиве відтворення реалій тогочасного суспільства, у якому серед служителів церкви зустрічалися як високоморальні, духовні люди, так і здирники, перейняті лише приватними інтересами. У цьому сенсі заідеологізованим видається твердження О.Засенка про ідеалізацію духовенства в оповіданнях Марка Вовчка «Сестра» та «Отець Андрій», у яких, на думку критика, наявні «ідилічні малюнки з побуту попівства» [Засенко 1964: 326]. Дослідник вказував й на «критичне ставлення до релігії та духовенства» письменниці, пов'язуючи це з тим, «як зміцнювався її революційно-демократичний світогляд» [Засенко 1964: 326], акцентував на атеїстичних переконаннях авторки: «Антиклерикальні мотиви й образи у творчості Марка Вовчка показують, що письменниця була послідовним атеїстом [...]» [Засенко 1964: 410]. Заідеологізованість таких тверджень очевидна, адже говорити про атеїстичні переконання письменниці на підставі наявності у її творах негативних образів духовенства необґрунтовано. Творчість Марка Вовчка засвідчує, що у відтворенні різноманітних сфер життя та суспільних прошарків, зокрема й духовенства, письменниця завжди залишалася вірною життєвій дійсності.

Однією з провідних тенденцій зображення духовенства у малій прозі Марка Вовчка є позитивна семантика образів героїв. Так, в оповіданні «Сестра» (1857) образи сільського священика отця Івана та його дружини розкриваються через сприйняття їх героями твору. Бабуся-прочанка, радячи головній героїні йти служити до отця Івана, говорить: «Що то за добрячі люди, старосвітні, прості! [...] Отець Іван уже дуже старий і темний років із дев'ять, а служби божої не кидає...» [Вовчок Марко 1975:

40]. Показовою у формуванні образу отця Івана є історія, яку розповідає бабуся і в якій розкрито ставлення людей до свого панотця. Після того, як отець Іван осліп, йому було заборонено служити у церкві, проте парафіяни відстояли свого священника: «Дознався був владика, що сліпий старець чинить у божому домі одправу, – і заборонив. Так люди виходили усенькою громадою просити за його, щоб оставлено. [...] Наїхав владика й хвалу богові оддав, що так твердо й непомилешно темний править службу божу, і хрестом його благословив...» [Вовчок Марко 1975: 40]. Позитивне значення образу отця Івана значною мірою увиразнюється через окремі деталі: тихий, поважний та ласкавий голос, «тиша та добрість» [Вовчок Марко 1975: 41] незрячих очей. Героїня-оповідачка відчула добре й лагідне ставлення до себе у старосвітській родині отця Івана: «Живу в їх місяць, живу й другий; добре мені, так що годі! Так мене жалують, як свою дитину» [Вовчок Марко 1975: 41].

Героя оповідання «Отець Андрій» (1857) – сільського священника – селяни не лише глибоко шанують, а й довіряють йому свої таємниці: Петро Самійленко, розповівши жінці про закопані в садку гроші, радить віддати їх на збереження отцю Андрію. Саме в отця Андрія селяни шукають захисту від несправедливості й кривд: врятувавши Оксану від зазіхань пана, її наречений Тиміш із сільськими парубками відводять дівчину до отця Андрія, адже переконані, що в нього отримають мудру пораду й знайдуть захист. Розібравшись у ситуації, побачивши очевидну несправедливість пана, отець Андрій бере відповідальність на себе й чинить так, як йому наказує совість: «Повів їх та й звінчав зараз. Поблагословив і казав не боятися нічого: «Я сам буду одвіт держати!» [Вовчок Марко 1975: 111]. Врівноваженість отця Андрія, його сміливі й мудрі слова діють на розгніваного пана, розкривають йому очі на ганебний вчинок, присоромлюють і втихомирюють: «Отець Андрій підняв руку та йому: – Бушувати в моїй хаті не годиться. [...] – Хотіли ви бідну дівчину погубити... Чи у вас же не було сестри або матері рідної? Схаменіться! Бог не попустив великого гріха, так ви метнулись тоді старого чоловіка обіжати! А любите, як люди величають добрим чоловіком. Горе вам! Не обіжайте бідних людей! Я сього не попушу, поки жив. Я найду суд і розправу! Йдіть собі з Богом!

Панок наш верть за двері, як обпарений. З того часу й будинки отця Андрія обходить» [Вовчок Марко 1975: 112].

У творі «Дяк», над яким письменниця працювала з 1861 р. з перервами до кінця життя, образ церковного дяка Тимоша Івановича розкривається крізь призму сприйняття героя-оповідача та у контексті відтворення розповіді самого дяка про його життя. Зовнішня незвичність Тимоша Івановича увиразнюється через контраст до загального уявлення про дяків, через сприйняття його героєм-оповідачем, який передає загальне позитивне враження, яке справляв на оточуючих дяк: «Усі його в нас любили; балакливий був чоловік, веселий, громадський» [Вовчок Марко 2005: 282]. У розповіді героя про своє блукання по світу, сватання до попівської доньки Марти з Тернів, службу дяком, одруження тощо, переплетені веселі й сумні ноти, розкрита історія складного людського життя, втілене прагнення небуденної людської природи до чогось вищого й недосяжного. Романтичну вдачу героя не задовольняло звичне життя, а тому, виконуючи дяківські обов'язки, живучи «як всі», він відчував незабгненну тугу, потребу чогось незвичайного: «Нудно і вбого. [...] Хрестини і похорони мішались із собою – мені ні вмерти, ані народитися [...]. Проте я страх як занудився – нічого було мені не треба, і усе мені докучало [...]. Тоді напала на мене туга ревная, невсипуща, невгавуща, лихая і невмолимая – вона мене пхала кудись пріч, далі, далеко... Вона мене з місця пхала за двері, гнала улицую, провадила степами, полями, лісами, гаями. [...] піду та зобачу, чи не гірш там, де інш. [...] Піду, шляху не буду міряти, а часу лічити не буду» [Вовчок Марко 2005: 316, 317, 324]. Невдоволення своїм становищем, прагнення знайти щось змістовне, пережити небуденні враження, бажання мандрувати засвідчують романтичність природи героя, на що вказував й М. Грицай [Грицай 1983: 114]. У твердженні О. Засенка про те, що головна «увага в оповіданні «Дяк» зосереджена на викритті зажерливості, користолюбства і лицемірства старосвітського сільського духовенства, на критиці затхлості, консерватизму, потворності його побуту» [Засенко 1964: 327], відчувається певна тенденційність, адже образ старого тернівського священника – батька Марти – не викликає будь-яких негативних асоціацій. Дещо корисливими зображені хіба що макухинські піп і попада,»

перейняті тим, за кого видадуть заміж своїх сім доньок. Попадає ставити Тимоша перед альтернативою: якщо він одружиться на одній з її дочок, то матиме за це місце дядя. Цей епізод увиразнює характерну проблему того часу, яка хвилювала багатодітні попівські родини: чи знайдуться женихи для попівських доньок?

Позитивне значення має епізодичний образ дядя в оповіданні «Козачка» (1857). Пригнічена життєвими колізіями, розлукою з чоловіком, Олеся звертається до дядя з проханням написати листа. Зовнішній вигляд дядя, його запитання про те, що він матиме за те, що напише листа, формують початкове негативне враження про нього у героїні: «Пішла до дядя просити. – Добре, – каже дядя, – я напишу, а що мені за те буде? Глянула вона на його: червоний такий, пикатий, веселий; мабуть, гуляти любить і горілку вживає: нема надії, щоб поцінно взяв» [Вовчок Марко 1975: 62]. Пишучи листа, дядя переймається горем Олесі, відмовляється від раніше встановленої плати за написання листа, чим виявляє свою чуйність й небайдужість до чужого горя: « – Я напишу, напишу... годі... а ти не принось двох двадцятки, не треба!» [Вовчок Марко 1975: 63].

Російськомовна велика проза Марка Вовчка засвідчила вміння письменниці всебічно висвітлювати негативні явища, засобами сатири розкривати риси, притаманні певній частині духовенства. Так, роман «Записки причетника», над яким письменниця почала працювати у першій половині 1861 р. (повного варіанту роману немає, відомі лише перша частина твору й уривок з другої), через специфіку зображення у ньому духовних діячів зазнавав перешкод з виданням з боку духовної цензури (лише впродовж 1869 – 1870 рр. зусиллями М. Некрасова перша частина твору й розділи з другої друкувалися у журналі «Отечественные записки» з урахуванням певних цензурних правок). Хоча твір написаний російською мовою, проте в основі його – враження від життя й діяльності українського духовенства середини XIX ст. М. Грицай слушно стверджує: «Без сумніву, роман написаний на українському матеріалі» [Грицай 1983: 158], про що, на переконання дослідника, вказують імена героїв, описи побуту, загальний колорит. У листі до С. Єшевського (початок серпня 1864 р.) Марко Вовчок писала про своє бажання прочитати адресату твір, який тоді ще мав назву «Записки

дьячка», вказуючи й на те, що зумовило написання роману: «С некоторого времени я вдруг стала замечать, что во время моих собственных личных мыслей стали меня осаждают лики архиереев, дьячков и дьячих, и поповен, и что жизнь их беспрестанно мне представлялась то в том, то в другом образе – я стала писать и когда написала, тогда только уяснилось мне, что я хочу от них и зачем я их тревожу. И не можете представить, до чего они меня теперь занимают, точно я получила от них важный вопрос – ответила и жду ещё важнеего» [Вовчок Марко 1956: 425–426]. В іншому листі до цього ж адресата (3 вересня 1864 р.) у рубриці P.S. Марко Вовчок зазначала про реалістичність відтворених нею осіб: «Я ведь знала этих людей когда-то и наблюдала – живое впечатление всегда остается у меня и не умирает» [Вовчок Марко 1956: 429]. Спостерігаючи за життям і діяльністю тогочасного духовенства, письменниця бачила, що окремі духовні діячі нехтують заповідями Христа, забувають про свої обов'язки, переймаючись лише приватними інтересами, притримуючись тільки зовнішніх атрибутів та канонів. Показовим у цьому сенсі є її лист до О. Марковича (26 березня 1861 р.), у якому, пишучи про своє враження від Риму й папи римського, його оточення й церемоній, вона зазначала: «Не так прийшов той, що був розп'ятий. Не такі були й ті, що поробили катакомби і що їх сліди ще видні там – ступені кам'яні стерті, сходжені стопами. Де тепер хоч один такий?» [Вовчок Марко 1956: 398 – 399]. Саме з метою розкрити й засудити негативні прояви життя та діяльності духовенства Марко Вовчок розпочала працю над романом «Записки причетника», який виявився близький за своїм ідейним спрямуванням до творів російських письменників – «Мандрівка по святих місцях руських» (1836) А. Муравйова, «Нариси бурси» (1863) М. Помяловського, «Сільські зустрічі» (1865) Г. Успенського, а також до книги І. Беллюстіна «Опис сільського духовенства» (Лейпціг, 1858 р.), про яку Н. Крутікова, вказуючи на перегук окремих місць твору російського письменника й роману Марка Вовчка, зазначала: «Книга Беллюстіна могла стати одним із поштовхів до виникнення задуму роману і нагадать письменниці характерні сторони духовного побуту» [Крутікова 1965: 262].



Образи духовенства у романі «Записки причетника» розкриваються через першоособовий наратив та ретроспективну форму (тобто наратор застосовує такий наративний прийом, як аналепсис): характери і вчинки героїв постають крізь призму сприйняття героя-оповідача – сина дяка села Терни Тимофія, який відтворює те, що йому довелося пережити й відчутти у дитинстві, восьмирічним хлопчиком. У «Предисловии и воззванию к читателю» наратор розкриває мету своєї розповіді – «оставить потомству верное и нелицеприятное изображение быта, нравов и обычаев священнослужительских» [Вовчок Марко 1975: 359]. Наратор зазначає й про наявність у «записках» його власних суджень, оцінок.

Хоча роман Марка Вовчка визначався як один «з найяскравіших антиклерикальних російських романів XIX віку» [Крутікова 1965: 147, 149], проте очевидним є те, що писався він не з метою засудити все духовенство й релігію загалом, а з прагненням розкрити негативні риси і явища, притаманні окремій частині тогочасних духовних діячів. Найяскравішим уособленням потворних рис, характерних певній частині священників, є образ отця Єремія. Герой вирізняється насамперед своїм лицемір'ям, завдяки якому приховує за зовнішнім спокійним, привітним, скромним, набожним виглядом жорстокість, жадібність, підступність. Герой-наратор спостерігає вправне маскування: «Лицо его, овещенное пылающей свечой, являло приветливость, улыбалось, но он не давал себе труда совершенно надевать маску, а только слегка прикрывался ею, не заботясь о том, как ясно из-под нее выглядывали злость и насмешка» [Вовчок Марко 1975: 545]. Саме завдяки здатності приховувати свою справжню натуру, отець Єремія забезпечив собі спокійне життя, унеможливив відкриті скарги на нього, адже очевидних доказів його несправедливого поводження з парафіянами, церковними людьми не було. Негативне значення образу отця Єремія увиразнюється через відтворення висловлювань й думок про нього інших героїв. Умовляючи Софронія не вступати в конфлікт з отцем Єремієм, батько героя-оповідача аргументує це тим, що відстоювати правду й справедливість марно, адже панотець «увертлив, как блоха» [Вовчок Марко 1975: 380], і має здатність виходити сухим із води. Одна з селянок розповідає, що отець

Єремій відмовився пом'янути її чоловіка, мотивуючи це тим, що він не заслужив на це, проте справжньою причиною була мала плата: «И где он такой каменный уродился! Даже оторопь берет! И это он, как святой, никогда слова сердитого не скажет, виду косоного не подаст – все благословляет!» [Вовчок Марко 1975: 461]. Показовим у ставленні людей до свого священика є те, що у розмовах про нього вони уникають таких слів, як «отець», «панотець», «священик», обмежуючись лише займенником «він».

«Изворотливость и прирожденное, так сказать, сверхъестественное искусство в коварстве» [Вовчок Марко 1975: 402] отця Єремія проявляються у ставленні до сільського дячка Софронія, який, на відміну від інших, не терпів несправедливостей і виявляв протест. Отець Єремій вперто не хоче віддавати гроші Софронію, зібрані після пожежі будинку, хоча й знає, що справедливість на боці Софронія, проте відчуває, що має владу, а тому залишиться непокараним. Підступність отця Єремії, його підлість й мстивість розкриваються в тому, що, не виявляючи зовнішніх ознак неприязні до Софронія, він таємно шкодить йому. Невідповідність зовнішнього «благообразного» [Вовчок Марко 1975: 449] вигляду отця Єремія та його внутрішньої суті увиразнюється у відтворенні героєм-наратором свого враження від спостереження за тим, як отець Єремій пише доноса на Софронія: «Отец Еремей продолжал водить пером, с видимым тщанием отделявая каждую букву; время от времени он как будто усмехался. При этой усмешке благообразное лицо его делалось столь ужасным, что смертельный хлад пробегал по моим членам; не то, чтобы оно принимало гневное или яростное выражение – нет, но оно все тогда трепетало каким-то особым трусливым, предательским наслаждением, гнусность которого невозможно выразить словами. Мне словно кто в уши прокричал слово, вырвавшееся когда-то у Софрония: «Иуда» [Вовчок Марко 1975: 449].

Підступність отця Єремія виявляється і в його ставленні до свого зятя Михайла Вертоградова, піклування про якого після смерті Ненілі викликане не співчуттям, а прагненням заволодіти його багатством. Жорстокість виявляє отець Єремій до своєї доньки Насті, яка покохала ненависного йому Софронія: він розлучає закоханих й відвозить Настю в монастир.

Прагнучи отримувати більше грошей за причастя, отець Єремій вдається до негідного для священника засобу – залякування. Так, прийшовши причащати хворого селянина Грицька, отець Єремій налякав його жінку й матір тим, що Грицько, нібито, великий грішник, а тому треба викласти немало грошей на Божу службу й молебень. Простий селянин зрозумів підлість панотця: «Ведь он проситъ ничего себе не просил, он только советовал помолиться! [...] – Нет, нам на него не жаловаться. Он сосет нашу кровь исподтишка! С тех пор, как он у нас, всех словно червяк подъедает» [Вовчок Марко 1975: 463].

Негативне значення образу отця Єремія поглиблюється через відтворення героєм-наратором власного сприйняття: спостерігаючи за панотцем, Тиміш відчуває «смертельный хлад» [Вовчок Марко 1975: 449], а доторк руки отця Єремія нагадує «прикосновения скорпий» [Вовчок Марко 1975: 571].

На відміну від отця Єремія, його дружина – Варвара Йосипівна – не приховує своїх негативних рис, зокрема жорстокості, жадібності, сварливості, схильності до прокльонів. «Владолюбна, жорстока, до безміри жадібна, груба і неперевершена в віртуозності сваритися, вона є, мабуть, чи не єдиний в цьому роді тип в усій російській і українській літературі XIX ст.» [Засенко 1964: 334] – справедливо зауважує О. Засенко. Антитетичними є образи доньок отця Єремія – Неніли та Насті. У листі до С. Єшевського (початок серпня 1864 р.) Марко Вовчок писала: «Я хотела Вам прочитать «Записки дьячка». Меня очень теперь волнует мысль, сколько бы могли делать женщины, священнические дочери и жены, и что они ничего не делают, а только преуспевают в телесах» [Вовчок Марко 1965: 425]. В образі Неніли, у її безтурботному, бездіяльному й безцільному існуванні уособлений спосіб життя переважної більшості тогочасних попівських доньок. На відміну від своєї байдужої, млявої й лінивої сестри, Настя вирізняється працелюбністю, чесністю, справедливістю, вона засуджує негідні вчинки свого батька, його відношення до парафіян, до Софронія. Покохавши Софронія, Настя стає жертвою сваволі й жорстокості свого батька-священника.

Своєрідною антитезою до образу отця Єремія є церковний дячок Софроній, який не побоявся відкрито виступити проти

несправедливих вчинків священика. Не скорившись й відстоявши правду, Софроній домагається, щоб отець Єремій віддав йому зібрані гроші й буде собі дім: «То было первое виденное мною торжество над угнетавшею нас властью, и вкушение его было невыразимо сладко. [...] Неясно, смутно, но я уже понял, что не все может прихоть сильного властью и что многое зависит от нашего собственного мужества, постоянства и твердости» [Вовчок Марко 1975: 385]. Не побоявся Софроній виступити й проти несправедливого, самочинного поділу великодніх яєць, зібраних з парафіян, адже побачив, що отець Єремій обділяє церковних людей. Завдяки своїй сміливості, здатності відстояти справедливість, Софроній став авторитетом для героя-наратора. Позиція Софронія є тим тлом, на якому увиразнюються всі негативні прояви навколишнього життя, а також чистим джерелом посеред загального безсилля й покірності: «Сколько неопенима для нас во всякое время нашего жития, а кольми паче в дни нерассудного детства, встреча с сильными и свежими людьми! Я уподоблю этих людей источнику сказочной живой воды, брызги которой чудесно воскрешают несчастных жертв богопротивного чародея!» [Вовчок Марко 1975: 520]. Ставши жертвою наклепів отця Єремія, Софроній був звинувачений у злочинах, яких не вчиняв, й засуджений до заслання. Проте герой не скоряється, продовжує боротися – втікає з місця ув'язнення й у розмові з Тимошем, з яким зустрівся у Красноліському монастирі, виявляє незламність духу, прагнення знайти Настю.

Сміливість, загострене відчуття справедливості, нескоренність у відстоюванні правди, притаманні Софронію, виразно контрастують із рисами батьків героя-оповідача, які є людьми заляканими, слабкими, скореними життєвими негараздами. Церковний дяк – батько героя-наратора – належить до типу «добрых, честных, но слабых людей» [Вовчок Марко 1975: 501]. Дяк бачить негідні вчинки отця Єремія, проте свідомий того, що протест нічого не змінить, а лише нашкодить йому і його родині. Хоча дяк й обіцяє допомагати Софронію у його боротьбі за справедливість, проте сам воліє залишитися в тіні й не виявляти свій протест відкрито. На відміну від Софронія, він не здатен на боротьбу з несправедливістю й з покірністю та смиренням виконує свої обов'язки. Не протестує

дяк і тоді, коли його змушують підписати папери, спрямовані проти Софронія. Притаманне дяку відчуття «невинно угнетаемого и попираемого» [Вовчок Марко 1975: 420] передалося його сину – герою-оповідачу Тимофію. Наділений почуттям справедливості, здатністю розрізняти добро й зло, Тиміш бачить несправедливе ставлення отця Єремія до людей. З іншого боку, він спостерігає за поведінкою своїх добрих, але заляканих, нездатних на протест батьків, і в глибині душі не сприймає їхню позицію. Ставши свідком розмови сільських людей про свого батька, Тиміш виявляє бажання не бути таким, як він: «Тля!» О, жестокое, но правдивое слово! Но я все-таки не «отродье!» Я не «тля!» Я не «заодно с ним!» [Вовчок Марко 1975: 464]. Активність у боротьбі з несправедливістю, а не пасивна покірність, визначає життєву позицію героя-оповідача: «В наиболее трагические минуты, в порывах самой томительной горести, мне ни разу не приходила даже мимолетная мысль о возможности покориться обстоятельствам. Напротив, чем невыносимей были мои страдания, тем сильнее разжигался я враждою и неукротимую страстью противоборствовать ненавистным для меня порядкам» [Вовчок Марко 1975: 528].

Образу церковного пономаря притаманне прислужництво, лицемір'я, схильність до висліджування, доносів. Обговорюючи з дяком несправедливі вчинки попа й попаді, він, водночас, не втрачає нагоди прислужитися перед ними. Герой-наратор, який збагнув натуру «мелкодушного лицемера» [Вовчок Марко 1975: 516], розповідає йому промовисту притчу про цигана, який визнавав ту віру, за яку давали сало [Вовчок Марко 1975: 514 – 515]. Реалістичне зображення негативних рис, притаманних певній частині духовенства, підсилюється завдяки використанню художніх можливостей іронії. «Особливу роль у створенні багатьох образів відігравав засіб іронії, що на перший погляд здавалася начебто добродушною, а насправді була уїдливою і гостро викривальною» [Грицай 1983: 163] – слушно зазначає М.Грицай. Поряд із іронією, визначальним засобом моделювання образів духовенства є сатира. Особливого значення вона набуває у контексті розкриття образів отця Мардарія, Михайла Вертоградова, сестер Секлети, Олімпіади, ігумені Красноліського монастиря. Зображуючи трапезу під час подорожі духовенства до

Красноліського монастиря, письменниця показує, що священники й черниці не байдужі до смачних найдків та міцних напоїв: у візку сестри Секлети за вузликом з черствим хлібом та огірками («видимим»), приховане «невидиме» – вишукані харчові припаси й напої («[...] из таинственных недр показались копченые рыбы различных великолепных размеров, породистые поросята в вяленом виде, массивный окорок, целые гирлянды колбас всевозможных сортов [...], одним словом говоря, все лакомые яства и сласти, какие только всеблагое провидение указало смертному на питание телес и усладительное баловство вкуса» [Вовчок Марко 1975: 573]). У зображенні трапези панотців та черниць увиразнюються несумісні з їхнім духовним саном риси поведінки. Так, міцні напої «распалили господствующие [...] страсти» [Вовчок Марко 1975: 578] сестри Секлети та отця Вертоградова, який забавлявся тим, що кидав хлібні кульки у сестру Олімпіаду. З метою посилення негативно-сатиричного значення образів, письменниця використовує форму звернення героя-оповідача до Бога, до читача, вдається до промовистих порівнянь: «Создатель! В каком виде были сии твои священнослужители! Отец Мардарий уподоблялся некоей огнедышащей горе, уже испытующей действие подземного огня: он извергал потоки глухих, но тем не менее ужасных ругательств и целый дождь яростных плевков. Отец Еремей сидел неподвижен и безмолвен, [...] мягковолнистая патриархальная борода торчала во все стороны, как клок сена, от которого только что отогнали голодных коз» [Вовчок Марко 1975: 642, 643]. За словами Н. Крутікової, в «образі Вертоградова мовби сконцентрувались ознаки розкладу ситого, бездіяльного паразитарного вищого духовенства» [Крутікова 1965: 274]. Отець Михайло Вертоградов не довго переймався смертю своєї дружини Ненілі: в Красноліському монастирі він виявляє небайдужість до черниць, розваг, міцних напоїв. Його поведінка у монастирі дала Тимошу привід до аналогій: «Патрон мой, Вертоградов, окруженный сонмом юных прислужниц, напоминал скорее языческого упитанного бога вина, чем благочестивого пастыря» [Вовчок Марко 1975: 617]. Загалом, перебування Вертоградова в монастирі відзначалося участю у трапезах, після яких він найчастіше «засыпал тут же, у пиршественного стола»

[Вовчок Марко 1975: 655], та розвагами з черницями. Жорстокість Вертоградова виявляється у заохочуванні знущань ігумені над ченицями, які для нього є своєрідною розвагою: під час засипання очей сіллю сестрі Секлетей він «заливался смехом и кричал: – А ну, еще ей сыпните! Еще, еще! Ишь, какая! Все ее не берет!» [Вовчок Марко 1975: 653]. За влучним висловом М. Грицаця, «в образі цього «духовного пастиря», що є ідеалом в очах інших церковників, уособлені найогидніші риси вищого духовенства: психологічне здичавіння, внутрішня розбещеність, розпуста, духовна порожнеча» [Грицай 1983: 160].

Для поглиблення сатиричного викривального ефекту письменника вдається до порівнянь своїх героїв із тваринами: «Анімалістичні образи-символи чи алегорії, до яких часто вдавалася Марко Вовчок при змалюванні зовнішності своїх героїв, у неї завжди художньо виправдані, вказують не тільки на портретну схожість, а й на подібність характеру певного персонажа до «характеру» птаха, тварини, загалом якоїсь істоти. Точніше: характер героя письменника розкриває цілком узгоджено з анімалістичним образом-символом, який конкретизується в уяві читача на основі його власних асоціацій» [Засенко 1964: 411]. Так, прислужництво, лицемір'я, удавана улесливість, підлабузництво, схильність до підглядання й підслуховування, властиві церковному пономареві, підкреслює його «лисообразный лик» [Вовчок Марко 1975: 514]. Хитрість, лицемір'я, лукавство, спритність сестри Секлетей увиразнюється її порівнянням із сорокою («Мать Секлетейя проворно, как сорока, выскочила из повозки [...]» [Вовчок Марко 1975: 602]), зі змією («[...] мать Секлетейя [...] отворила двери храмины и скользнула туда, как змея в нору» [Вовчок Марко 1975: 612]). Схильність деяких сестер Красноліського монастиря жити чужою працею акцентується через порівняння однієї з них з п'явкою (прочанок «настигла «малопострижница» средних лет, приземистая, сытая и гладкая, как только насыщенная, отпавшая от крови, пиявица» [Вовчок Марко 1975: 631]).

Сатиричними засобами, спрямованими на викриття негативних явищ, зображене у творі й життя в Красноліському монастирі, який «письменница зображує як один із центрів релігійного мракобісся, середньовічної деспотії, тваринного

червоугодництва і невтримної розпусти» [Засенко 1964: 330]. Крізь призму сприйняття героя-наратора, у формі звернення до читача увиразнюється невідповідність зовнішнього побуту монастиря й прихованих від сторонніх очей особливостей життя в обителі: «[...] тебе, вероятно, нравились и пухлые, белые просфоры, присылаемые тебе к чаю христиански внимательною и ласковою матерью-игуменьей, и звук монастырского колокола [...]. Ты унес отсюда поэтическое воспоминание, которое, быть может, даже старался, устными ли рассказами, или чертами пера, передать потомству... Легковерный! Ты не подозревал, что в том же комодe с просфорами, только в углублении, незаметном для постороннего глаза, лежат пучки гибких, моченых в уксусе, розг, что та самая десница, которая так набожно тебя благословляла, потрясала, как вихрь былие, молодых послушниц и что юные эти отшельницы уподобились под рясами своими географическим картам тех стран, где изобильно рек и речек [...]» [Вовчок Марко 1975: 522]. Життя у монастирі, жорстокість та здирицтво, які там процвітають, несумісні з уявленням про діяльність жіночих монастирів. Ігуменя, яка вирізняється рідкісною жорстокістю й свавіллям, веде негідний спосіб життя. Так, на вранішніх трапезах вона розважає гостей різноманітними знуцаннями над черницями: «[...] мать игуменья брала своими гибкими иссиня-белыми длинными перстами щепотку соли и, усмехаясь, долго целила, целила матери Секлетее в глаза, затем медленным размахом руки ловко пускала помянутую соль в самые зрачки жертвы» [Вовчок Марко 1975: 652]. Обідня ж монастирська «трапеза отличалась от утренней только тем, что длилась дольше, а потому и была разнообразнее как в истязаниях, так и в пиршественных утехах» [Вовчок Марко 1975: 659]. Герой-наратор стає свідком здирицтва з богомольців, яким займалися монастирські черниці. Застерігаючи від гріха, жадібності, сестри виявляють своєю поведінкою власну гріховність, перейнятість бажанням якомога більше здерти грошей з нужденних прочан. Примушуючи купувати свічки, вони не повертають прочанам зайвих грошей, майже силоміць спрямовують їх до столика для жертвоприношення. Загалом, життя «Красноліського монастиря сповнене такою розпущістю, садизмом і шахрайством, що навіть



бували ієреї Мардарій і Єремій залишаються обдуреними [...]» [Крутікова 1965: 275].

Основні тенденції зображення духовенства в російськомовній прозі Марка Вовчка знайшли своє продовження і в образі героя роману «В глуши» (вперше надрукований 1875 р. на сторінках «Отечественных записок») – отця Павла, в якому втілені типізовані риси, притаманні окремій частині сільського духовенства другої половини ХІХ ст. О.Засенко слушно вказує на близькість образу отця Павла до героїв творів М.Гоголя й М.Щедріна: «Мовою гострої гоголівської сатири Марко Вовчок розкриває захланну душу отця Павла – сільського глитая-набувача. В зв'язку з швидким розвитком капіталізму в країні подібний соціальний тип був дуже поширеним у післяреформеному селі. В особі дубровського «пастиря» органічно поєдналися риси гоголівського Плюшкіна й щедрінського Дерунова» [Засенко 1964: 406–407]. Показовою рисою героя є притаманне йому бажання вислужитися перед поміщиком Хрущовим: дізнавшись про приїзд поміщика, отець Павло приходить до нього «с благодарственным молебном» [Вовчок Марко 1983: 419]. Алогічність, абсурдність суджень, порівнянь, до яких вдається отець Павло у розмові з Хрущовим, видають його обмеженість, а поведінка панотця виразно свідчить про його нечемність, нахабність. Промовистими тут є слова Хрущова, сказані після візиту отця Павла: « – Насилу отделался! Что за бессовестный поп!» [Вовчок Марко 1983: 586]. Перейнятий бажанням заволодіти Долгушинським лугом, отець Павло наполегливо впрошує його у Хрущова, проявляючи при цьому безтактність та лицемірство, адже мотивує своє бажання церковними потребами.

Іронічно-негативна семантика образу отця Павла підкреслюється зображенням його манер, рис, які не відповідають уявленню про поведінку священика: «Отец Павел плюнул и не мог, к сожалению, воздержаться от восклицания, столь не совместного с его саном, что мы считаем более благопристойным не приводить его здесь целиком, а лишь обозначить, что им энергично призывался для расправы с Евдоким Евдокимовичем тот, от которого святые отцы сложили столько молитв [...]» [Вовчок Марко 1983: 461]. Важливими у

формуванні іронічно-сатиричної семантики образу є порівняння: дивлячись на Надію Солнцеву, отець Павло «всхрапывал, как конь, которого с пыльной дороги неожиданно ввели под навес зеленых ветвей» [Вовчок Марко 1983: 503]; випрошуючи Доглушинський луг у Хрощова, отець Павло «собрал, точно на шнурок, и выпятил свои красные, как у вампира, губы [...]» [Вовчок Марко 1983: с. 584]; при погляді на гроші, у отця Павла «глаза загорелись, как карбункулы» [Вовчок Марко 1983: 592]. Жадібність, хижість отця Павла видають його «циганские», «черные волчьи глаза» [Вовчок Марко 1983: 421, 622]. Лицемірство отця Павла виявляється у розходженні його слів та справ. Так, красномовно говорячи про людську гріховність, через яку забуваються сироти та вдови, про потреби храмів, отець Павло не робить жодних спроб допомогти селянам у їхніх духовних чи матеріальних потребах, примушує працювати на себе, переймається лише власним добробутом.

Сатиричне значення образу отця Павла поглиблюється у розділі з промовистою назвою «Пастырь и овцы», іронія якої акцентується завдяки епіграфу – рядкам з роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»: «Я приношу жертви лише собі самому і моєму череву, найвеличнішому з усіх богів» [Вовчок Марко 1983: 446]. У розділі яскраво увиразнюється така риса героя, як лицемірство. Хоча отець Павло при будь-якій нагоді «сетовал на бедность» [Вовчок Марко 1983: 448], при цьому, він мав будинок, садок, велике господарство, яке вирізнялося «важным преимуществом приносит доход, не требуя почти никаких расходов» [Вовчок Марко 1983: 446]. За словами М. Грицяя, новаторство образу отця Павла полягає у тому, що це був «цілком новий для російської і української літератури образ попаділка, комерсанта» [Грицай 1983: 179]. На словах заявляючи, що він любить селян і є їх добрим пастирем («А мужиков я люблю. [...] и, как пастырь добрый, душу свою полагаю за овцы...») [Вовчок Марко 1983: 585]), отець Павло запровадив у себе своєрідну панщину, адже за провини він накладав на селян оригінальну епітимію: той, хто вчинив гріх, мав виконати певну роботу в господарстві панотця (сполоти город, зібрати льон тощо). В результаті, господарство отця Павла трималося на селянській праці: «Отец Павел не знал, что такое наем рабочих

рук, а между тем у него всегда все бывало вовремя и исправно сделано и в огороде, и во дворе, и в доме. [...] Грешили, разумеется, во всякую пору года, а потому у отца Павла ни зимние, ни летние, ни весенние, ни осенние женские работы не стояли» [Вовчок Марко 1983: 446, 447].

У розкритті образу важливу роль відіграє «засіб речової характеристики персонажа» [Засенко 1964: 407]. Хоча отець Павло постійно скаржиться, що гине від бідності («погибаю от убожества – можно сказать, от нищеты!» [Вовчок Марко 1983: 584]), проте опис його житла свідчить про протилежне. Помешкання отця Павла рясніло різнорідними предметами, вирізнялося хаотичним нагромадженням непотрібних речей. Хоча більшість предметів, що заповнювали житло панотця, не мали практичного застосування, проте при будь-якій нагоді отець Павло натякав своїм гостям: «Жаждал бы и от вас удостоиться какой-нибудь памяти» [Вовчок Марко 1983: 448]. У нагромадженні речей отець Павло виявляє хворобливу жадібність: «Не умирало ни единого человека в приходе, будь он богатый или бедный, именитого рода или низкого происхождения, после которого отец Павел не явился бы просить той или другой вещи, будто бы обещанной ему тогда и тогда покойником или покойницей» [Вовчок Марко 1983: 448].

Отже, різнопланове розкриття життєвих реалій, психологізм, типізованість й вмотивованість моделювання характеру, домінування об'єктивно-реалістичних принципів відтворення визначили провідні тенденції зображення духовенства у прозі Марка Вовчка. Як показали спостереження, у малій прозі письменниці («Сестра», «Отець Андрій», «Козачка») домінують позитивні образи духовних діячів. Образи духовенства у російськомовних романах Марка Вовчка («Записки причетника», «В глуши») сповнені негативної семантики, адже спрямовані на викриття рис, притаманних окремій частині священиків, дяків, пономарів, ченців і черниць. З-поміж тенденцій зображення духовенства у великій прозі письменниці – узагальнення в одному образі негативних рис, використання художніх можливостей сатири й іронії, вмотивованість сюжетно-композиційних колізій, першоособовий наратив.

**Література:** *Вовчок Марко 1983:* Вовчок Марко. В глуши. Роман / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 367–622; *Вовчок Марко 2005:* Вовчок Марко. Дяк / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Три долі: Повісті та оповідання. – Харків: Фоліо, 2005. – С. 282 – 324; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Записки причетника / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 3. – 1975. – С. 357 – 699; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Козачка / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 52 – 68; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Отець Андрій / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 109–112; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Сестра / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 33–51; *Вовчок Марко 1956:* Вовчок Марко. Твори: У 6 т. / Марко Вовчок. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955–1956. – Т. 6. – 1956. – 616 с.; *Грицай 1983:* Грицай М. Марко Вовчок. Творчий шлях / М. Грицай. – К.: Вища школа, 1983. – 200 с.; *Засенко 1964:* Засенко О. Марко Вовчок. Життя, творчість, місце в історії літератури / О. Засенко. – К.: Видавництво академії наук української РСР, 1964. – 654 с.; *Крутікова 1965:* Крутікова Н. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці) / Н. Крутікова. – К.: Дніпро, 1965. – 390 с.

Рецензенти: Колінько О.П., д-р, філол. наук, проф. (Київ)

Сушко З.С., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Марія Реутова**, асп. (Донецьк)

УДК 821.161.2.09 (477)

ББК83.3 (4УКР)

### **Поетикальний аспект невротичності у ліриці Ліни Ефіндієвої**

*У статті розглядається аналіз ліричного доробку Ліни Ефіндієвої у контексті психоаналітичного дискурсу, зокрема з урахуванням філософських традицій З. Фрейда. Здійснена спроба виявити ключові елементи поетики, що репрезентують психопатичний стан ліричного героя.*

**Ключові слова:** невроз, поетичний світ, психоаналіз, поетика, ліричний суб'єкт, З. Фрейд.

**Література:** *Вовчок Марко 1983:* Вовчок Марко. В глуши. Роман / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 367–622; *Вовчок Марко 2005:* Вовчок Марко. Дяк / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Три долі: Повісті та оповідання. – Харків: Фоліо, 2005. – С. 282 – 324; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Записки причетника / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 3. – 1975. – С. 357 – 699; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Козачка / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 52 – 68; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Отець Андрій / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 109–112; *Вовчок Марко 1975:* Вовчок Марко. Сестра / Марко Вовчок // Вовчок Марко. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 1. – 1975. – С. 33–51; *Вовчок Марко 1956:* Вовчок Марко. Твори: У 6 т. / Марко Вовчок. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955–1956. – Т. 6. – 1956. – 616 с.; *Грицай 1983:* Грицай М. Марко Вовчок. Творчий шлях / М. Грицай. – К.: Вища школа, 1983. – 200 с.; *Засенко 1964:* Засенко О. Марко Вовчок. Життя, творчість, місце в історії літератури / О. Засенко. – К.: Видавництво академії наук української РСР, 1964. – 654 с.; *Крутікова 1965:* Крутікова Н. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці) / Н. Крутікова. – К.: Дніпро, 1965. – 390 с.

Рецензенти: Колінько О.П., д-р, філол. наук, проф. (Київ)

Сушко З.С., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Марія Реутова**, асп. (Донецьк)

УДК 821.161.2.09 (477)

ББК83.3 (4УКР)

### **Поетикальний аспект невротичності у ліриці Ліни Ефіндієвої**

*У статті розглядається аналіз ліричного доробку Ліни Ефіндієвої у контексті психоаналітичного дискурсу, зокрема з урахуванням філософських традицій З. Фрейда. Здійснена спроба виявити ключові елементи поетики, що репрезентують психопатичний стан ліричного героя.*

**Ключові слова:** невроз, поетичний світ, психоаналіз, поетика, ліричний суб'єкт, З. Фрейд.

*The poetical aspect of neuroticism of Lina Efindieva's lyric*

*This article is dedicated to the analysis of Lina Efindieva's lyric heritage in terms of psychoanalytical discourse, taking into consideration Z. Freud's philosophical concepts. There was made an attempt of finding key elements of poetics, which represent the psychopathic state of protagonist.*

**Key words:** *neurosis, poetic world, psychoanalysis, poetics, lyric subject, Z. Freud.*

Термін «невроз» був уведений у наукову літературу шотландським лікарем В. Калленом у 1777 році і спочатку використовувався для характеристики нервових хвороб. На початку XIX століття під неврозами розуміли різні захворювання, пов'язан з функціональним порушенням роботи нервової системи. Наприкінці XIX століття З. Фрейд відмежував актуальні неврози від психоневрозів. У розумінні З. Фрейда причина виникнення актуальних неврозів належить до обставин, що безпосередньо впливають на людину, тоді як причинами формування психоневрозів є минулі переживання, психічні конфлікти [Фрейд 2012, 4: 34].

Невроз як психічний стан був широко представлений (а деколи навіть модним) і в літературі. С. Павличко зазначає, що європейська культура зламу віків була невротичною. Невроз у цей період став у ній майже вимогою, необхідною частиною модерності, сприймався як сутність декадансу, самої новітньої цивілізації. Особливо це стосується французької літератури, де на якийсь час «нервові» стало синонімом «естетичного» [Паличко 2009, 2: 67].

Якщо спроектувати цю тему на українську культуру, то неврози в ній здобули естетичного значення дещо пізніше, на самому переломі століть. С.Павличко у дослідженні «Невроз як феномен культури» розглядає невротичну творчість таких письменників як А. Кримський, І.Франко, «молодомузівці», С.Єфремов, Л. Українка [Паличко 2009, 2: 69]. Зокрема, у першій книжці А. Кримського «Повістки і ескізи з українського життя» С.Павличко вбачає невротичний, істеричний стиль, уривчастий, спазматичний наратив, і, нарешті, героя, цілком зануреного у хворобливі переживання, почуття, думки. На її

думку, в оповіданнях Кримського дебютував в українській прозі нервовий і надзвичайно суперечливий герой.

Н. Зборовська у праці «Код української літератури» приходиться до думки, що сама культура модернізму тісно пов'язується з неврозом як явищем переважно чоловічої психіки та істерією як явищем жіночої психіки на основі активізації кастраційних комплексів. Далі дослідниця зазначає, що невроз означає духовну кризу, внаслідок якої має відбутися особистісна і національна трансформація [Зборовська 2006, 1: 268].

Н. Зборовська погоджується із С. Павличко в тому, що невроз на зламі століть став майже вимогою, необхідною частиною модерності. Поява невротичного/істеричного європейського психохарактеру означала активізацію в національних європейських літературах в обох статтях кастраційного комплексу, спрямованого на символічне усунення Бога-отця [Зборовська 2006, 1: 268].

На основі психоаналізу сучасний російський дослідник Альфред Щеголев, досліджуючи істеричну жінку у своїй праці «Брехлива жінка. Невроз, як внутрішній театр особистості» (2002) схильний бачити в істеричці лише фальшиву жінку. Йому опонує Н. Зборовська, доводячи, що в психоісторії української літератури є яскраві моделі відмінних істеричних характерів порубіжжя, що відповідають різним психотипам (тобто мають різний психогенезис), характерним доказом чого став у її дослідженні аналіз істеричності Лесі Українки (на основі національного онтогенезу) та істеричності Оксани Забужко (на основі імперського онтогенезу) [Зборовська 2006, 1: 287].

Невроз неусвідомлений і неподоланий веде до того, що в онтогенезі відбувається його перехід у психоз (божевілля), що відповідає семантиці смерті індивідуального або національного характеру. Головною ознакою психозу стає втрата принципу реальності.

В українському філогенезі, тобто у психоісторії української літератури 20–30-х років ХХ ст. невротична позиція модернізму успадковується постмодернізмом. У постмодерній літературі невротичний герой представлений у таких творах, як «Гербарій коханців» Наталі Сняданко, «Воцек» Юрка Іздрика, «Гроянди ритуального болю» Степана Працюка та інші.

Метою нашого дослідження є спроба проаналізувати ліричний доробок Ліни Ефіндієї з позиції психоаналітичного дискурсу в літературознавстві, виявити основні художні засоби, які найяскравіше репрезентують психопатичний стан ліричного героя. Для досягнення поставленої мети вважаємо за необхідне з'ясувати чинники соціального та особистісного характеру, що стали передумовою для написання ліричних творів.

Ліна Ефіндієва – постмодерна письменниця. Її творчості властива фрагментарність, іронічність, вільний синтез жанрів та стилів. Спираючись на погляди З. Фрейда, у її ліриці можна розглядати неврози, які пов'язані з впливом соціальних обставин, та психоневрозів, що є причиною психічних минулих конфліктів.

Поезія «Душа» починається зображенням психічного стану ліричного героя: *«Сумно, моторошно, сире. / Повний місяць повен жовчі / І від того, мов макітра, / Голова моя жіноча»* [Ефендієва 2013, 5: 37].

Фігура нагромадження (градація) у першому рядку нерівномірна: від окреслення настрою («суму») через визначення ірраціонального страху («моторошно») художня логіка переходить до конкретно-чуттєвого образу вологи, що створює враження розладу перцепції героїні. Образ місяця, повного жовчі, дає підстави стверджувати, що ліричний герой перебуває у тяжкому психічному стані. Образ макітри, що актуалізує сему «порожнечі», підсилює це враження: *«Осовілий погляд ночі / В душу пазури вливає / Прагне вичавити соки / І покинути безсилу...»* [Ефендієва 2013, 5: 47].

У наступній строфі панічний страх ліричної героїні викликає метафоричний образ осовілого погляду ночі. Фантомний образ впливає на свідомість ліричного суб'єкта натуралістичними елементом пазурів, що впиваються в душу, викликаючи пароксизматичну тривогу, яка носить генералізований характер персоніфікованої ночі, що прагне вичавити соки.

Такий внутрішній стан є вираженням тривожно-фобічного неврозу. Страх при такому вигляді неврозу має свою, чітко спрямовану форму тривожного ефекту і виражається в різного виду фобіях, що не представляє практично ніякої реальної небезпеки.



У поезіях Ліни Ефіндієвої ліричний суб'єкт виступає носієм фрейдівського «Я», а виразником несвідомого є образ душі. У художньому світі образ душі є невід'ємною складовою цілісної особистості. На думку Фрейда, причиною неврозу є особливого роду конфлікт «воно» – «Я», який ми і спостерегаємо в аналізованих творах. Зокрема у поезії: *«А душа – на зустріч вітру, / А душа – долає кручі, / А душа – шукає віру...»* [Ефендієва 2013, 5: 82].

Боротьба ліричного героя (свідомого) з душею (персоніфікацією несвідомого) простежується на текстуальному рівні, виражається за допомогою ампліфікації. Аналізуючи низку поезій можна стверджувати, що авторка у художньому світі усвідомлює себе як ціле, яке складається з несвідомого і свідомого: *«Дихає полум'я в душу неорану. / Млію, як степ, і не хочу, а млію, / Розум втрачаю, втрачаю надію»* [Ефендієва 2013, 5: 34].

За Фрейдом, божевілья є наслідком неврозу. Божевільний герой знаходить своє відображення у поезії «Мати». Божевілья ліричного героя зумовлене психотичним розладом, що характеризується погіршенням сприйняття реальності та значною соціальною дисфункцією, тобто шизофренією. Найперше конотативне значення шизофренії – це втрата розуму: *«Побила вікна розуму зима, / І він кудись пішов жебракувати»* [Ефендієва 2013, 5: 45]. Шизофренія реалізується в метафоричному образі зими, що знищує розум, і той, у свою чергу, стає жебраком. Жебракування виразно корелює з божевільям, що неодноразово виявилось в українській літературі, зокрема, у поемі Т. Шевченка «Сова».

У наступній строфі продовжують розвиватися шизофренічні мотиви: зокрема, розщеплення психіки, порушення мислення і припинення емоційних проявів. На рівні поетики це представлено метафоричними образами хати із рваним дахом, промерзлою піччю та хуртовиною: *«В хатині пусто, стогне рваний дах, / Промерзлу піч рядном накрила крига. / Лиш спогад павутинням у кутках, / Де крутить хуртовина наче дзига»* [Ефендієва 2013, 5: 82].

У поезії наявний конфлікт між ліричним суб'єктом і його матір'ю. Вже у першій строфі поезії це враження досягається

текстуальним оксюмороном та відчуженим звертанням «ви»: *«Ви в мене є і водночас нема, / Ви народили, але ви не мати»* [Ефендієва 2013, 5: 82].

Надалі ліричний суб'єкт постає в невротичному стані, що, за Фройдом, може бути схарактеризований вже як психоневроз, спричинений психічним конфліктом. Глибинною причиною неврозу ліричного героя є божевілья матері, що остаточно руйнує цілісність сприймання дійсності: *«Чому не ніч, чому я не п'ятьма? / Хто світлом підперезав мою душу? / Чом не мене торкається зима? / Чому такі вірші писати мушу?»* [Ефендієва 2013, 5: 77].

Невротичний розпад виявляється у слабо асоційованих риторичних питаннях та метафоричному образі підперезаної душі. Невроз героя як психічний стан є й наслідком соціальних реалій Донецького краю, особливо – реакція на тяжку працю шахтарів, за Фройдом, це актуальний вияв неврозу. Якщо у попередніх аналізованих поезіях «Я» вело боротьбу з «Воно», то у наступних поезіях, де причиною неврозу є соціальні обставини, інстинкти перемагають над «Я», і ліричний герой вже частково уподібнюється до тварини, що зображується цілком натуралістично. Також авторка актуалізує поняття анабіозу (здатність організмів переживати несприятливі часи), що є вже певною алюзією на тваринний світ: *«Напівтваринний стан, теорій повинь. / Заклякло все. Ні подиху, ні руху. / Анабіоз. Холодна пізня осінь. / Не вистачає волі, обмаль духу»* [Ефендієва 2013, 5: 54].

Поетеса розкриває причини такого психологічного стану: *«Зубожіли. Мовчазні, наче риба. / Обпатрані, летить лузга та пір'я, / Благальні очі просять просто хліба. / А діти, діти дивляться із жахом, / Бо змалку знають – істина солоня, / Ще в череві затаврував їх атом, / Бо мій Юнком, як і Чорнобиль – ЗОНА»* [Ефендієва 2013, 5: 54].

Суспільство крізь призму невротичного світогляду ліричного героя також стає невротичним: *«Місто обертається на мумію, / Лиш вгорі щодуху стогне сич»* [Ефендієва 2013, 5: 76]. Метонімічний образ «міста» у творі Ліни Ефіндієвої зображує людство, що втратило своє свідомість.

Суб'єкт не усвідомлює свого невротичного стану, вважаючи себе цілком адекватним, що, у свою чергу, може бути

одним із проявів шизофренії: «Вітер. Ніч. Безсоння. Я сама. / Чоловік взива мене нікчемою, / Відсила читать вірші вовкам» [Ефендієва 2013, 5: 82].

Отже, на проаналізованому матеріалі можна зробити висновок, що у постмодерній літературі існує невротичний дискурс. У поезіях Ліни Ефендієвої він є наслідком психічних конфліктів та соціальних обставин, які виявлені на поетикальному рівні у вигляді художніх засобів, зокрема алюзій, оксюморонів, метафоричних образів, персоніфікацій, риторичних питань тощо.

**Література:** *Зборовська 2006* – [Зборовська Н. В.](#) Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. В. Зборовська. – К.: Академвидав. – 2006. – 502 с.; *Павличко 2009* – Павличко С. Теорія літератури/ С. Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – вид. 2.– К.: Основи, 2009. – С. 679; *Фрейд 1980* – Фрейд З. «Я» и «Оно» Хрестоматия по истории психологии. Под ред. Гальперина П. Я., Ждан А. Н. М.: Изд-во ИМГУ. – 1980. – С. 184 – 188; *Фрейд 2012* – Фрейд З. «Я» и «Оно» [Текст]: [перевод с немецкого] / Зигмунд Фрейд. – Санкт-Петербург: Азбука, 2012. – С. 280. *Ефендієва 2013* – Ефендієва Л. «Євшан-зілля»: поезії; Донецьк : Кассиопея, 2013. – С. 150.

*Реутова Мария. Поэтикальный аспект невротичности в лирике Лины Эфендиевой*

*В статье рассматривается анализ лирического наследия Лины Эфендиевой в контексте психоаналитического дискурса, в частности с учетом философских традиций З. Фрейда. Осуществлена попытка определить ключевые элементы поэтики, которые представляют психопатическое состояние лирического героя.*

**Ключевые слова:** *невроз, поэтический мир, психоанализ, поэтика, лирический субъект, З. Фрейд.*

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

## Діалектика традицій і новаторства в українській поемі шістдесятників

*У статті простежується діалектика традицій і новаторства в українській поемі шістдесятників, окреслюється естетична платформа шістдесятництва, з'ясовується суть, функціонування й еволюція української поеми другої половини ХХ століття, визначаються її типологічні ознаки.*

**Ключові слова:** *поема, поемне мислення, шістдесятництво, традиції, новаторство, поет, поетична епіка, жанр, митець, літературний рід, літературний процес, сюжет, модернізм, екзистенціалізму.*

Проблема традицій і новаторства має, на наш погляд, два рівні – теоретичний і прикладний. Її методологічною основою є теорія каузальності будь-якого суспільного, у тому числі й культурного, явища, сформульована на основі геніального припущення мислителя ХІХ ст. Г.-В.-Ф. Гегеля, який стверджував, що внутрішня взаємодія окремих явищ є остаточною причиною всіх речей [Гегель 1968: 306].

У сучасному літературознавстві традиції трактуються як «ідейно-художній досвід, викристалізований у кращих творах фольклору і літератури і узагальнений естетичною думкою, наукою про літературу, який передається наступним епохам і поколінням. У художній літературі в процесі тривалого її розвитку традиційними стають деякі теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури, стилі, що зазнають канонізації та деканонізації [Літературознавча енциклопедія 2007: 494].

Новаторство – нововведення, характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм; оновлення і збагачення як змісту, так і форми літератури новими художніми досягненнями і відкриттями: нові герої, прогресивні ідеї, новий творчий метод, нові художні прийоми і засоби; вияв ініціативи, запровадження нових тенденцій у письменстві, що виникають в наслідок критичного

перегляду літературної традиції. Письменник вважається новатором у формуванні виразного ідіостилу [*Літературознавча енциклопедія 2007: 128*].

Традиції і новаторство – взаємопов'язані поняття, що характеризують спадкоємність і новотвори історико-літературного процесу. У взаємозв'язку традицій і новаторства важливо дослідити, як зазначає Ю. Ковалів, наскільки усталене, традиційне можна сприймати як суголосне з переконаннями, смаками митця і наскільки воно привнесене під тиском зовнішніх умов. Слід виявити також, чи відповідає нове у творчості письменника його творчій постаті, таланту, стилю, або зумовлене соціальним замовленням [*Літературознавча енциклопедія 2007: 495*].

Сучасні літературознавці схильні пов'язувати гегельянську діалектику традиції і новаторства з поняттями норми і канону, причому під нормою традиційно розуміють правило, припис, зразок, мірило, встановлений розмір, а зміст поняття канону складають усталені, нормативні засади і принципи літератури і мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів. Діалектичне співвідношення норми і канону якоюсь мірою визначає дух епохи, її естетичні засади.

В. Агеєва у ґрунтовній праці, присвяченій процесу модернізації українського письменства «Апологія модерну: обрис ХХ віку», наголошує, що «канон – це чи не насамперед уміння пам'ятати, спосіб упорядковувати неосяжний культурний спадок» [*Агеєва В. 2003: 62*]. Отже, канонізація є важливим елементом збереження минулого, набутого віками. Такої ж думки дотримувався і О.Потебня, наголошуючи на важливості в літературі здобутків минулого.

У контексті проблеми канонічної нормативності мистецтва традиція – це те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління, а новаторство – це нововведення, якими діяльність творця відрізняється від традиційних норм.

Традиційними і новаторськими, як уже зазначалось, можуть бути теми, мотиви, образи, ідеї, способи творення художнього світу, жанри, тропи. Еволюцію від традицій до новаторства можна простежити, на основі того, якою мірою

письменник відходить від освоєних зразків: наслідування, запозичення окремих мотивів і образів, стилізація, переспіви, відштовхування від традиції. Суперечливим є погляд, що заперечує усталені традиції, оскільки він дисгармонує з прийнятою у сучасному літературознавстві формулою літературної спадкоємності.

Традиції завжди національно визначені, але між національним і загальнолюдським у них немає опозиції. Традиції естетично активні: завжди виступаючи вихідним пунктом нового розвитку, вони впливають на весь літературний процес. Тому новаторство не можна зводити тільки до зображення нетрадиційного художнього матеріалу. Новаторський твір може з'явитися в результаті оригінального образного втілення, узагальнення цього матеріалу. З огляду на це, в кожній літературі завжди співіснують так звані традиціоналісти, що залишаються при тому популярними митцями і в певному сенсі також є новаторами, і засадничі новатори-модерністи, які спеціально ставлять собі за мету проведення художніх експериментів, але при тому не стають відкривачами нових естетичних еталонів. У зв'язку з цим набуває особливої ваги анонсована нами вище проблема співвідношення традицій і новаторства з самтожністю письменника, тобто простеження того, наскільки «своїм» чи «чужим» є для нього те чи інше традиційне чи нове явище, чи, скажімо, «новаторство» є лише даниною моді або соціальним замовленням. Суто формальні шукання послаблюють або навіть руйнують зображально-пізнавальні можливості літератури, як і просте копіювання традицій, рабське наслідування готових зразків. Діалектична єдність і боротьба традицій і новаторства, їх тісний взаємозв'язок і взаємозумовленість визначають характер розвитку літературного процесу [*Літературознавчий словник – довідник 2006: 307*].

Значний внесок у теоретичне обґрунтування цієї проблеми здійснили В. Агеєва, О. Астаф'єв, О. Білецький, Т. Бовсунівська, М. Ванслов, П. Виходцев, Р. Гром'як, І. Денисюк, М. Жулинський, Б. Мельничук, Л. Новиченко, М. Ткачук та інші.

Привертають увагу монографії П. Виходцева «Поети і час» та «Новаторство. Традиції. Майстерність», в яких дослідник

особливу увагу звернув на співвідношення проблеми літературної спадкоємності з основним принципом реалізму – єдності змісту і форми. Він розглядав традиції не як штамп, а як старт. П. Виходцев наводить думку Д. Шостаковича про те, що кожна хороша традиція «була колись новаторським явищем, що у свою чергу спирається на ще старіші традиції». У цьому – «надійна ланка історичного розвитку мистецтва» [*Виходцев П. 1973: 64*].

Новаторство може виявлятися не одночасно у всіх аспектах творчості і не однаковою мірою; передусім, новаторство виражається в художньому освоєнні дійсності. Залежно від специфіки моделювання картини світу, кожен справжній письменник вносить щось своє, індивідуальне в літературу. На основі цього літературознавець сформулював принцип співвідношення еволюційної та стрибкоподібної сторін літературної традиції. За П. Виходцевим, еволюційність виявляється через загальну картину новаторських змін у мистецтві слова певного періоду, а стрибкоподібність у індивідуальному характері новаторства окремих письменників [*Виходцев П. 1973: 27*].

Новаторство відрізняється від псевдоноваторства тим, що воно завжди перетворюється в традицію. Погоджуємося з думкою літературознавців, що «загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід» [*Літературознавчий словник – довідник 2006: 677*].

Отже, новаторство в літературному процесі поступово стає традиційним, адже його певною мірою наслідують митці наступних поколінь.

Заслугове на увагу і праця О. Бушміна «Преимственность в развитии литературы», де пропонується ґрунтовний огляд роз'язання означеної проблеми в різні історичні епохи. Виходячи з цього, дослідник розробляє методику конкретного застосування теоретичних висновків щодо проблеми літературної наступності у вивченні творів окремих письменників. При цьому він спирається на класифікацію методів, запроповану В. Жирмунським: 1) історико-генетичне порівняння; 2) історико-типологічне порівняння; 3) порівняння,

що встановлює міжнародні культурні взаємозв'язки. О. Бушмін виявив такі види і форми спадкоємних зв'язків у літературі, як наслідування, стилізація, використання мотивів, творче змагання, відштовхування. Новаторство письменника, – пише він, – це сукупний результат дійового вияву його таланту, життєвого досвіду, зацікавленого ставлення до запитів свого часу, високої загальної культури і, звичайно, професійної майстерності, заснованої на знанні художніх зразків.

М. Пархоменко у книзі «Оновлення традицій», побудованій на застосуванні загальних положень щодо літературної каузальності до конкретно-художнього матеріалу, викладає принципи підходу до проблеми традицій і новаторства [*Пархоменко М. 1975: 6-7*].

Порушили питання традицій і новаторства Л. Новиченко у книзі «Від учора до завтра» та Б. Олійник у праці «Планета Поезія». Наукову цінність мають праці М. Ільницького «Гаємниці музи» і «На вістрі серця та пера». Остання має значення для вивчення творчості окремих письменників, зокрема й І. Драча. Перша містить низку цікавих узагальнень щодо співвіднесення традицій і новаторства в літературі, впливу усної народної традиції на характер моделювання картини світу, з одного боку, а з другого – «інтелектуального оновлення», формування цілком оригінальної, творчої особистості, змістове переосмислення «ходячих образів» (Прометея чи Фауста), вдосконалення і розширення жанрової специфіки творчості того чи іншого митця під впливом діалектичної взаємодії традицій і новаторства.

Отже, проблема традицій і новаторства має вихід у конкретно-літературний матеріал, загальноестетичні висновки поєднуються з типологічним та історико-генетичним вивченням творчості окремих митців. Спираючись на філософію Ф. Ніцше, яку часто трактують як філософію індивідуалізму, базову для естетики модернізму, можемо стверджувати, що саме завдяки індивідуалізміві уможлиблюється в літературі тісний контакт новаторства і традицій.

60-ті роки ХХ ст. позначені суттєвими соціальними інноваціями у світовому розвитку, які внесли кардинальні зміни не тільки у розстановку суспільних сил, а й сприяли перегляду функцій окремих чинників культури, в тому числі й літератури.



На Заході розпочалося формування нового постіндустріального суспільства, на чолі якого стала не промислова еліта, як раніше, а інтелектуальна. Суспільні відносини поступово «втягувалися» у єдине інформаційне поле, у якому вирішальна роль надавалася науці, а поряд з нею інші галузі людської культури виглядали, м'яко кажучи, непереконливими. У радянському суспільстві, зрозуміло, ще не йшлося про народження абсолютно нового типу соціальних відносин. Воно було підмінене надуманою проблемою НТР, яка знайшла своє яскраве відображення у так званій дискусії «фізиків і ліриків». Справедливо звинувачуючи мистецтво у відставанні від кардинальних проблем епохи, що, до речі, визнавали і «лірики», «фізики» намагалися довести, що в епоху НТР (в постіндустріальному суспільстві) література перетворюється в додаток науки, її художню ілюстрацію, тобто нівелюється наукою [Бахтин 1975: 11]. Належну відсіч таким думкам дали не тільки діячі культури, а й самі вчені. «Наука служить не складом тем для дидактичного вираження, – писав Б. Кузнецов, – а імпульсом, алгоритмом пошуків, нерозв'язаних проблем. При цьому, НТР, безперечно, позитивно впливала на розвиток літератури і мистецтва, що виявилось у розширенні їх тематичних обріїв, посиленні проблемності, аналітичності, філософічності художнього мислення, поглибленні драматизму конфліктів, що переміщуються зі сфери ситуацій у сферу ідей, у спробах організованого художнього «моделювання» дійсності. Все це сприяло зближенню науки і мистецтва, синтезу двох специфічних способів мислення.

Саме у розпалі цієї не тільки науково-технічної, а й духовної революції – «тихої, але досить кардинальної» [Олійник 1973: 131], починають свою творчість цікаві з художнього погляду особистості, сміливі за масштабом осмислення життєвої правди М. Вінграновський, І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко тощо.

Шістдесятництву як соціально-політичному, ідеологічному, філософському та естетичному феномену присвячено чимало досліджень в Україні й за її межами. Монографії та статті В. Брюггена, В. Брюховецького, І. Дзуби, І. Добрянської, В. Дончика, М. Жулинського, Н. Зборовської, В. Іванисенка, М. Ільницького, Г. Клочка, Р. Корогодського,

М. Коцюбинської, А. Макарова, М. Малиновської, В. Моренця, Л. Новиченка, О. Пахльовської, Л. Ромашенко, Б. Рубчака, Т. Салиги, Є. Сверстюка, І. Світличного, Е. Соловей, Л. Тарнашинської, М. Ткачука, Ю. Шевельова та ін. розкрили цю проблему широко і різнобічно, хоча, звісно ж, не вичерпали її цілком.

Новаторські погляди на літературу шістдесятників проголосив І. Світличний у своїх працях «Людина приїздить на село», «Боги і наволоч», «Все є, і нічого зайвого», в яких закликав руйнувати схематизм, партійні шаблони та стереотипи в оцінках певних літературних явищ і виходити на шлях творення літератури високих ідейно-естетичних зразків.

Естетичне обличчя шістдесятників визначали новаторство, сміливе експериментування із формою та змістом, розширення творчої палітри. Новаторські пошуки спиралися на принцип єдності національних та світових традицій. Варто звернути увагу і на ідейні параметри цього покоління. До них в першу чергу відносимо патріотизм і національну свідомість, адже творчість шістдесятників базується на безмежній любові до Батьківщини і рідного народу. Високо підносився ними і культ свободи в усіх його виявах: свободи особистості, нації, духу. Важливими параметрами їх творчості є гуманізм і космізм, оскільки означений період другого національного відродження, а саме так називають шістдесятницький рух, поставив у центрі світу людину і проголосив її найбільшою цінністю та невід'ємною частиною Всесвіту. На основі цих засад вибудовується ще одна – моралізм. Шістдесятники намагалися жити і творити за законами добра, совісті, справедливості, сповідували «честь імені». Погоджуємося із твердженням О. Пахльовської, що шістдесятники заклали генетичний код України [*Пахльовська О. 2000: 65*].

У творчості митців-шістдесятників відбувається оновлення художніх форм, посилення неонародницьких тенденцій та усвідомлення спадкоємності національних цінностей, патетика романтизованого гуманізму; спостерігається відновлення етногенетичної пам'яті, обстоювання високих естетичних критеріїв.

Дослідження шляхів становлення поетичного таланту поетів-шістдесятників свідчить, що воно відбувалося передусім у руслі розвитку екзистенціалістської традиції і несло потужний філософський заряд. Наприкінці XIX – початку XX ст. окреслилася філософська парадигма, що трактувала людину через відмінність від самої себе. Вона отримала назву екзистенціалізм – філософія існування людини, її буття на межі, буття у межових станах – тузі, жаху, відчаї.

Фундаментальною рисою екзистенціалізму є усвідомлення людини як унікальної, неповторної істоти. Буття кожної людини розглядається як абсолютне. Звідси – одна з основних ідей філософії екзистенціалізму – ідея тотожності сутності й існування, що замінила ідею тотожності мислення і буття, характерну для німецької класичної філософії і всієї філософської культури Нового часу з її гносеологізмом. Іншими словами, магістральна ідея екзистенціалізму – це ідея знаходження сутності лише через існування. У французькому варіанті екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр) вона звучить ще більш категорично: існування людини передує її сутності і фактично змінює її. Цей погляд багато в чому пов'язаний з феноменологією Е. Гуссерля, який рішуче постав проти гносеологічної антитези «мислення-буття» й оголосив мислення специфічним буттям. Але, на відміну від Е. Гуссерля, екзистенціалістів цікавило не мислення взагалі, а мислення кожної людини, її переживання і світопереживання в межових станах, у яких людині відкривається її справжнє буття і сенс. Саме тому сутнісною рисою екзистенціалізму є осмислення людини за межами її раціоналізму в самопереживанні і співпереживанні, які ведуть до істинних таємниць людського «я».

Філософія екзистенціалізму, представлена у працях Ж.-П. Сартра, зосереджується на категорії «свободи», у межах якої відбувається певне примирення естетичного й етичного аспектів. Свобода в Ж.-П. Сартра нічим не зумовлена, вона є розривом з необхідністю, передбачає незалежність від минулого, а сучасне, вважає Ж.-П. Сартр, не є спадком минулого, отже, і майбутнє не є логічним продовженням сучасного [Пахльовська О. 2000: 67].

Таким чином, екзистенціалісти своєю творчістю почали ефективно руйнувати критику конформістської свідомості, заохочувати індивіда до рішучого суспільного вибору.

Своє літературне обдарування поети-шістдесятники спрямували на відтворення в слові власного бачення долі України, неповторної філософської гуманістичної позиції щодо людства загалом. Їх художній світ – болючі, вистраждані роздуми над духовністю Всесвіту, сучасне та минуле України в нерозривній єдності, орієнтація на ідеал національно свідомої, досконалої особистості, здатної стати творчою силою суспільного розвитку.

Митці-шістдесятники у своїх творах, спираючись на традиції минулого, передають інтелектуальні роздуми, у центрі їх поезії опинилися експерименти з формою, ритмом, метрикою; перегляд морально-етичних цінностей у житті та літературі, загострилося питання правди та історичної пам'яті.

Отже, естетична система шістдесятництва формує естетичний ідеал – ідеал незалежної, духовної, сильної особистості, яка, страждаючи, протистояла на рівні власної духовності, внутрішньої свободи дегуманізованому світові тоталітаризму.

Розмаїтою постає жанрова система шістдесятників (лірична поезія, балади, притчі, етюди, поеми, сонети, рубаї, поезії в прозі, новели, оповідання, повісті, історичні романи, роман у віршах, химерна проза) і проблемно-тематичні обшири: традиційні (природа, Вітчизна, народ, історична пам'ять, людина у всьому багатстві її виявів – суспільне життя, моральність, кохання, творчість) та нові теми (підкорення космосу, етична правомірність НТР, стандартизація особистості в умовах новітнього міщанства).

Центральним жанром, в якому повністю розкрився талант митців-шістдесятників, є поема. Саме тут на ґрунті усталених національних традицій вони досягли новаторства в жанрових модифікаціях, наповнивши їх новими злободенними темами та мотивами.

У поемах Д. Павличка особливо помітне зростання таланту майстра сюжетної та епічної розповіді. Високі морально-етичні критерії поет обґрунтував і у великих віршованих формах

(«Поєдинок», «Вогнище», «Двійник», «Земля», «Ностальгія», «Розвидняючийся день», «Іван Загайчук» та ін.). Такі поеми Павличка, як «Земля» (1955) та «Іван Загайчук» (1960) мають традиційний ліро-епічний характер. У поемі «Вогнище» (1979) розповідь уже ускладнена своєрідністю композиції, символічними образами. Прийом сну, відомий в українській літературі ще від Т. Шевченка, дає змогу поетові розширити сюжетні лінії в часі і просторі. Ліричний герой зустрічає рідного брата, розстріляного фашистами в 1944 році. Розповідь ведеться від імені брата Петра. Свідок подій минулого сягає зором значно ширше. В образі Петра – «невкірність у статурі молодій»; непохитна воля до боротьби, ненависть до ворогів, зрадників, темних сил фашизму й реакції. Вогонь серця спалює колючий дріт, очищає від всього мерзенного й гріховного, активізує роль мистецтва: «Я вогнищем себе відчув на полі, що спалює людські страждання й болі» [Павличко 1986: 262]. Зв'язок часів вбачаємо у поемах Д. Павличка «Князь» та «Дорога до Шевченка», які мають епічний характер.

Тематику поетові диктують проблеми буття етносу, загальносуспільні процеси. Його поемний спадок дослідники умовно поділяють на три періоди: 1) ранній («Земля», 1955; «Іван Загайчук», 1960); 2) поемна творчість 1970-80-х років («Поєдинок», 1978; «Вогнище», 1979; «Князь», 1986); 3) поеми 1990-х років («Петрик», 1994; «Ностальгія», 1995; «Петро Могила», 1997) [Присяжнюк 2008: 3].

За родовою домінантою поеми Д. Павличка дослідник О. Присяжнюк розподіляє на ліро-епічні («Земля», «Іван Загайчук», «Поєдинок», «Вогнище», «Князь», «Петрик», «Петро Могила») та ліричну («Ностальгія»). За композиційною структурою ліро-епічні поеми є сюжетними, а «Ностальгія» – безсюжетною. За змістовою ознакою (ідейно-тематичним аспектом) поеми митця О. Присяжнюк пропонує віднести до соціальних («Земля», «Іван Загайчук»), філософських («Вогнище», «Ностальгія») та історичних («Поєдинок», «Князь», «Петрик», «Петро Могила»). Останні переважають у поемному доробку письменника. Їх хронотоп охоплює величезний часовий період і стосується здебільшого України – однієї з головних тем творчості поета [Присяжнюк 2008: 4].

Керуючись загальноприйнятими для тієї доби естетичними критеріями, поет не зраджує власних моральних переконань, бо широко повірив в ідеали «нового» світу. Віра ця гартувалася всеохопними, широкомасштабними факторами новітньої епохи, новаційними суспільними перетвореннями. У своїх поемах Д. Павличко розв'язує проблему позитивного героя в руслі осягнення народного характеру, вдаючись до його ідеалізації. Епічні поеми створюють враження історичної ретроспекції. Громадянська позиція автора чітко показана через високу напругу ліричної чуттєвості, формує стилістичне вираження, високу риторичку творів [*Присяжнюк 2005: 268*].

Найповніше у жанрі поеми розкрився талант Б. Олійника. Новаторським є співзвучність проблем, порушених в ліро-епосі митця: всі поеми автора ніби продовжують і доповнюють одна одну. Найвиразніше в поета звучить тема пам'яті, «останньої опори людини», яку доля вивела на вирішальний рубіж. Ця тема варіюється, переосмислюється, поглиблюється, особливо в пізніших творах митця.

Відмітимо, що в поемах Б. Олійника глобальні абстракції переплетені з конкретними реаліями, органічно поєднані публіцистика і шемлива лірична мелодія, водночас політика стає поезією. Історія і людина, що її творить – основна проблема, порушена в ліро-епосі митця. Першим твором, в якому надзвичайно гостро звучить ця тема, є ліро-епічна поема «Дорога». Дорогу митець розуміє широко й символічно – як зв'язок людини з часом, як поступальний процес в «олюдненій» історії. Проблема історичної пам'яті завжди збігається з проблемою суспільної ролі людини, її особистої відповідальності за долю людства. Це головна концепція майже всіх поем Б. Олійника [*Гльницький 2005: 15*].

Своєрідним продовженням, переосмисленням проблем, порушених в поемі «Дорога», є ліро-епічна поема «Урок», у якій актуально звучить ідея спадкоємності поколінь у боротьбі за мир і майбутнє людства.

Ліро-епічна поема Б. Олійника «Урок», в основу якої покладено історичний факт про те, як у югославському містечку Крагуевац 1941 року фашисти розстріляли триста учнів гімназії,

інтертекстуально співзвучна з драматичною поемою І. Драча «Дума про Вчителя».

Трагедія Крагуєваца осмислюється Б. Олійником як урок історії, який ніколи не повинен повторитися: *«Беру, як меча, твою пам'ять до рук, / щоб зло не прокралось у вічності круг»* [Олійник 1983: 293].

Драматичне начало в поемах І. Драча і Б. Олійника визначає структуру поем. «Урок» Б. Олійника будується через суперечку батька з сином, який на початку твору байдужий до того, які події пережили попередні покоління. Простежується процес поступового засвоєння молодим сучасником великих істин, важливих для нього та його батьків. Як І. Драч, автор вдається до широких філософських узагальнень. З цією метою він змонтовує часові площини історії, віддалене минуле і сучасне буття людини. У поемі Б. Олійника переплітаються іронія і трагізм, реалістична деталь і символічні образи. Зміни настроїв, позицій героїв – батька й сина, мотивування цих зрушень – все окреслено з великою художньою переконливістю.

Невипадково у поемі Б. Олійника пам'ять є смисловим центром зображальної конкретизації, до якої ведуть усі сюжетні перипетії: *«Пам'ять блима, наче варта... Де це? Де це? Де це? Де?!»* [Олійник 1983: 279]; *«Ви од пам'яті, – хтось хлипа, – хоч онука вбережіть... Може, й справді: хай та пам'ять в нашій серці відболить?»* [Олійник 1983: 279]; *«То Пам'ять стає при свічі. / Он тіні якісь ворухнулись вночі»* [Олійник 1983: 284]; *«Але ж пам'ять... Має пам'ять / зоставатись, як осердя»* [Олійник 1983: 289]; *«Лиш по пам'яті в людині пізнає Людину світ»* [Олійник 1983: 289]; *«Народи! Нас пам'ять зове на урок!»* [Олійник 1983: 292]; *«А пам'ять гримить мені в скроні, як ртуть»* [Олійник 1983: 292]. Б. Олійник, як й І. Драч у драмі «Дума про Вчителя», використовує аналепсиси, пролепсиси, схрещує часові площини – події Другої світової війни і сучасність.

Зворушливим є діалог ліричного героя із сином, який перегукується із монологом Вчителя у поемі І. Драча, коли той розповідає про смерть своєї дружини і маленького синочка. Саме сповідь батька перед сином є емоційною вершиною поеми «Урок» Б. Олійника: *«Зараз поясню, сину... документально: «В*

ніч з 20 на 21 жовтня 1941 року карателі під орудою майора Кеніга вдерлися в містечко Крагуєвац і розстріляли сім тисяч чоловік. Серед них – триста гімназистів. Їх вели на смерть покласно, на чолі з учителями...» [Олійник 1983: 283]. Фашизм у поемі Б. Олійника, як і у творі І. Драча «Дума про Вчителя», є найбільшим, всеосяжним злом, яке торкається навіть невинних дітей: «Куди ж ви... дітей, / Куди ж веде невинних дітей?» [Олійник 1983: 285].

Митці оригінально використовують прийом метаморфози. Автор «Уроку» оживляє видатних німецьких митців Й.В. Гете й Ф. Шіллера, які, подібно до воскреслих видатних педагогів у І. Драча, вершитимуть суд пам'яті. Поеми авторів-шістдесятників насажені ідеєю боротьби добра і зла, ідеєю спадкоємності поколінь: «Спасибі, мій тату, тобі за урок...» / «Спасибі, мій сину, тобі за урок. / Я чую крізь плин, як останній мій крок / Відходить у перший твій крок» [Олійник 1983: 293]. Ідея поєми Б. Олійника полягає в тому, що жива пам'ять про минуле, досвід боротьби з фашизмом як злом актуальна для прийдешніх поколінь в боротьбі проти воєн, що відбуваються на планеті Земля. В цьому пафос цих творів.

Проте драматична поема І. Драча «Дума про Вчителя», на наш погляд, насичена драматизмом життя самого Вчителя, а також, на відміну від поєми Б. Олійника, композиційно складніша, драматург майстерно оперує хронотопом, складними філософськими концептами. За своїм жанром вона – центрогеройна поема, оскільки всі події обертаються навколо постаті Вчителя, але водночас і панорамна, оскільки розгортаються картини не тільки життя педагога, а й суспільні катаклізми, події Другої світової війни, боротьба добра і зла, гуманізму і антилюдяності.

Знову ж таки до естетичної пам'яті людства заради єдиної мети: боротися з тим, що заважає людині бути людиною, – звертається Б. Олійник у ліро-епічній поемі «У дзеркалі слова»: «Вовік благословенна та хвилинка, коли ще в позапам'ятній добі ти засвітив у літерах: «Людина», обравши ймення назавжди собі!» [Олійник 1983: 74].

Спадкоємний зв'язок сучасності й історії засвідчує лірична поема «Доля», в якій митець звертається до непорушних



цінностей життя, до міркувань над сутністю народного характеру, що зумів у круговерті історії витримати усі випробування. Пам'ять, минуле автор «Долі» розглядає як свою власну долю. Своєрідним продовженням поеми Б. Олійника «Доля» є лірична поема «Заклинання вогню», в якій відчувається духовна атмосфера нашої епохи. Цей твір теж простежує зв'язок долі людської з долею народною. Саме він визначає цілісність особистості, її духовну силу, диктує вибір, чітку позицію у сучасному світі. Велика Вітчизняна війна у творі і фабульно, і в спогадах переплітається з сьогоденням, відбивається у моральному самопочутті, позиції ліричного героя. Осмислення автором важливих істин буття нашого народу на важких шляхах його історичної долі завершує поема «Трубить Трубіж». Своєрідною, символічною є вже сама назва твору: Трубіж – річка на Київщині, ліва притока Дніпра. Цей гідронім має історичне пояснення: в Київській державі виробилася стратегія кінного бою. Ворога переслідували до перепони, де найзручніше було дати йому бій. А після бою робити «тубіж» – посилати сигнал перемоги чи відступу. Ліро-епічний наратив поеми Б. Олійника «Трубить Трубіж» закликає до формування української нації як духовної єдності – запоруки єдності України. У такому духовному відродженні нашої держави автор поеми бачить її майбутнє.

Новаторською спробою в художньому дискурсі Б. Олійника є поема-цикл «Сиве сонце моє», у якій перед рецепієнтом постає зовсім інший світ, світ любові до найріднішої людини, сповнений ліризмом, тугою, сарказмом, відчуттям непоборності життя. Тема материнства, тема втрати найдорожчої людини в світі – матері – розпростороюється на широкий історичний час: *«За велінням дідів, заповіданими свято, треба матір поховати біля отчої могили. Але ж де його могила?.. Тільки прізвище на братській символічній... символічно. Тільки прізвище та брила... Ти прости – благаю – ти прости мені, стражденна, що оце ж тебе ховаю біля батькового ... ймення»* [Ільницький 1986: 157].

Своєрідним «наріжним каменем» на шляху дальших творчих шукань Б. Олійника стала лірична поема «Поворотний круг», де авторові вдалося сфокусувати всі ті змістові домінанти,

над осмисленням яких працював не одне десятиліття: пам'ять, вибір, вірність отчому дому і предковичним законам народної моралі та народної естетики. Дослідники творчості Б. Олійника відносять поему «Поворотний круг» до таких жанрових видів, як поема-притча, поема-застереження, а, зважаючи на її новаторський характер, можемо окреслити її як поему-пошук. Пошук нового змісту й адекватного йому слова. Тому цей пошук розуміється як прагнення автора досягти мети найкоротшим шляхом.

У модерністській поезиці написані і поеми Б. Олійника «Сім» та «Пришестя», що засвідчують динамічну структуру хронотопа, поліфонізм, історичне мислення, в яких відбито складні перепетії нашого часу.

Новизною форми та ліризмом у змісті марковані і поеми М. Вінграновського. Його лірична поема «Золоті ворота» та ліро-епічна поема «Демон» принесли звихрений, проїнятий передчуттям життєвого безмежжя образ епохи і людини, що скидала кайдани догматизму і поривалася в незвідані світи. У ліро-епосі поета розкрито невичерпний конфлікт між старим і новим, між уставленими традиціями соцреалізму та модерно-пошуковими віяннями часу. Це було захоплене вітання творчої наснаги і духовного космосу, що відкривалися народів після сталінського мороку: *«В моїй душі безсмертний дух народів, / В моїй душі енергія століть... / Почнись, епохо чистих небозводів, / Епохо згоди, хліба і суцвіт'!»* [Вінграновський 2004: 110].

Неординарним явищем в українській літературі стали наприкінці 80-х драматичні поеми Л. Костенко «Дума про братів неазовських» (1984) та «Сніг у Флоренції» (1985), у яких поетеса продовжує традиції Лесі Українки.

У драматичній poemі «Дума про братів неазовських» авторка звернулась до історії героїчної боротьби українського козацтва проти іноземних поневолювачів, зокрема польсько-шляхетського панування. Однак проблематикою, широтою художніх узагальнень цей твір виходить далеко за межі певної історичної конкретики, в чому і вбачаємо новаторство поетеси. Художня концептуальність образів «Думи про братів неазовських» проектується як у далеке минуле, так і в сучасне, підводить до розуміння багатьох причин нашої багатовікової

національної трагедії, розкриває сутність таких моральних категорій, як вірність і зрада, мужність і малодушність, жертвність і себелюбство. Л. Костенко вдало інтерпретує українську народну «Думу про втечу трьох братів з города Азова, з турецької неволі». Однак у її поемі наскрізна дія як така відсутня, на відміну від відомого фольклорного епосу. Л. Костенко порушує проблему зради і підносить, возвеличує готовність до самопожертви: Сахно Черняк вирішує добровільно прийняти з товаришами мученицьку смерть, тим самим спокутувати гріхи своїх співвітчизників, що у різні часи ставали на шлях ганебної зради.

Сахно йде за приреченими, не вагаючись, – і його вчинок переважає другу шальку терезів, де юрмляться зрадники. Павлюк говорить: «*Страшно, що і на цей раз видали свої!*» [Костенко 1989: 189]. Це – наскрізна тема, наскрізний біль і сором у долі українського народу. Крізь призму різних часових спектрів – минулого, сучасного і майбутнього поетеса філософськи осмислює історичну долю нації.

Драматична поема «Сніг у Флоренції» – твір з «екзотичною» фабулою, що переносить сучасника в епоху Відродження, спонукаючи при цьому збагнути власну національну причетність до загальнолюдського: «Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське» [Кудрявцева 1998: 11].

У поемі Л. Костенко центральною є колізія «митець – середовище». Поетеса, спираючись на традиції Лесі Українки («Оргія», «У пущі», «Вавилонський полон»), Г. Ібсена («Гедді Галер»), А. Чехова («Чайка»), нетрадиційно осмислює проблему обов'язку митця перед історією, народом, зрештою, перед своїм талантом, дарованим Богом. Сфера історичної ерудованості постає тут через світ цікавих зіставлень, асоціацій, художніх абстракцій, філософсько-етичних узагальнень. Неординарне тут саме зображення внутрішнього конфлікту – дискусії митця зі своїм другим «я», тобто приспаною у свій час заради творчого благополуччя совістю. По-новому звучить у поемі Л. Костенко і проблема внутрішньої свободи. Якщо головний герой драматичної поєми Лесі Українки «У пущі» Річард Айрон, зневажений громадою, обирає свободу та йде у добровільне

вигнання: *«Мовчіть, злиденне кодро! / Невігласи! Я сам іду від вас! / У дикій пуці є дикі люди – / не дикіші вас...»* [Українка Леся 2008: 93], то головний герой поеми «Сніг у Флоренції» зраджує власній свободі, творить красу на замовлення, яка втрачає свою духовність, істинність. Не даремно авторка розпочинає твір описом сцени гри монахів у шахи, що за церковними канонами вважається гріховною. Центральною фігурою в цій сцені є самотній Старий, що сидить неподалік гравців, трагедія якого розгортається з глибоким драматизмом. Перед реципієнтом постає образ Старого – талановитого скульптора з Флоренції, який втрачає власну свободу, а разом з тим – і свій талант. Скульптури, створені на замовлення, на догоду державним зверхникам, тануть, як і саме псевдомистецтво. Не склалися в нього наприкінці життя стосунки із своїм новим покровителем, не зміг він задовільнити його мистецьких забаганок, знайшовся хтось меткіший на догодження коронованій особі.

Колись же молодий Рустичі був гордий зі свого таланту, своєї непокірності можновладцям. Він був другом славетного Мікеланджело. Теж, як його великий сучасник, міг залишити твори непроминущої вартості. Але він зрікся високої мети служіння мистецтву. Його талант був великим лише тоді, коли він у своїх полотнах протистояв нищості суспільно-політичного режиму тиранів, донощиків, інквізиторів. Опозиційність до влади робила його вільним і незалежним у творчості – внаслідок чого народжувалася непідробна, істинна мистецька краса. Якщо Річард Айрон – головний герой драматичної поеми Лесі Українки «У пуці» до кінця залишається вільною особистістю: він вірить, що сповнена краси душа, яка обрала справжню свободу творчості, переживе його земне тіло, то Рустичі втрачає свою свободу, втрачає «вічне життя». Саме зрада своїх ідеалів зумовлює згодом особисту трагедію митця. Славетний Сад Нетанучих Скульптур був залишений через матеріальні спокуси, талант не витримав випробування славою, наближенням до можновладців. Отже, Л. Костенко наголошує, що насправді вільною може бути особистість тільки в умовах зовнішньої та внутрішньої свободи, коли бажання серця, душі та етичні прагнення суголосні одне одному. Злободенно, як докір Старому

звучать слова його молодості: *«Коли цькували – я протистояв. Лише коли наблизили – піддався»* [Костенко 1989: 141].

Л. Костенко, спираючись на творчість Лесі Українки, по-філософськи переосмислює проблему особистої зради: герої драматургії Лесі Українки Річард Айрон («У пущі») та Антей («Оргія») залишаються вірними ідеалам та прагненням свого народу, відмовляються від «славетного рабства», а мистецтво та краса є для них найвищими цінностями. В образі Рустичі Л. Костенко узагальнила митців свого часу, які втратили власну свободу, а їх творчість на замовлення в той же час втратила справжню красу, своє обличчя: *«Я весь свій вік залежав од замовників і те створив, що треба було їм»* [Костенко 1989: 140]. Так починав знекровлюватись талант, відбувалася втрата себе самого. Думка ця звучить у репліці-метафорі про статую зі снігу, що її, як забаганку для мистецтва, змушений був виліпити великий Мікельанджело: *«пригріло сонце... і вона розтала!»* [Костенко 1989: 144]. Л. Костенко у своїй поемі протиставляє мистецтво антимистецтву, особисту творчу свободу – рабству. Справжнім шедевром стають не твори Рустичі, створені на замовлення, а мармурова Маріела, витворена митцем з любов'ю. Вона, вивезена на чужину, помітна своєю непідробною красою після смерті Старого, але уже без увічнення імені автора – людини, що свідомо чи несвідомо змарнувала свій великий талант. Узагальнено трагедію митця, що зрадив себе, висловлено одним містким афористичним рядком: *«Де в бронзі треба деспота одлить, там генії зникають як етруски»* [Костенко 1989: 161].

Ідейний зміст поеми Л. Костенко маркується євангельською мудрістю: *«Пильнуйте не про поживу, що гине, але про поживу, що зостається на вічне життя...»* [Костенко 1989: 161], яка також підкреслює ідейний задум і драматичних поем І. Драча «Соловейко-Сольвейг» та «Зоря і смерть Пабло Неруди». У І. Драча персонажі постають не стільки образами-характерами, як в Л. Костенко, скільки образами-символами, які втілюють боротьбу добра і зла, творчої свободи і внутрішнього рабства, боротьбу між Поетом і владою (*«доля, а не професія»*) [Драч 2006: 331], що відбилося в центральному образі ліро-драматичної поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди», який

протиставляється репресивному режимові, втіленому в образі Капітана (кат, *«який звик до всього і ні в що не вірить; в арауканському карнавалі, якому відповідає Маска-Смерть»* [Драч 2006: 331]).

Поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», як і поеми Л. Костенко «Сніг у Флоренції» та Лесі Українки «У пуці» й «Оргія», позначена естетикою смерті: символічно чи фізично помирають усі герої. Однак ця естетика смерті в митців є різною: самогубство Антея («Оргія») Лесі Українки можна вважати індивідуальною поразкою модерного героя, для якого смерть стає визволенням та утвердженням власної свободи; смерть Поета («Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча) стає безсмертям митця, реалізацією його власного «я», а загибель Рустичі – це неможливість подолати духовні цінності, якими є вільна воля митця.

Національну творчу ідею втілює поет, який є речником національного духу і який мусить своїм словом опритомнювати внутрішній потенціал нації і спрямовувати його в правильне річище націотворення. Цей концепт Л. Костенко продекларувала і в ліро-епічній poemі «Циганська муза» (збірка «Неповторність», 1980).

Авторка звертається до постаті циганської поетеси Папуші, яка жила і творила в ХХ ст. у Польщі, однією з перших поміж циган спробувала окреслити коло проблем свого народу, показала світові втілену в художньому слові циганську душу, описала циганську історію, висловила глибинні болі циганського буття.

Поема «Циганська муза» написана в річищі модерністської поетики, побудована у формі спогадів Папуші, які поєднані з медитаціями про місце циганського народу у світі, про правильність обраного нею життєвого шляху, про біль душі, породжений розривом з циганським табором; це спогади, які перериваються уявними діалогами-суперечками з колишніми одноплемінниками, діалогами, яким не судилося бути реалізованими в реальному житті, оскільки ім'я Папуші було піддане остракізму, забуттю з боку циган. Змальовуючи у формі філософської рефлексії особливості циганського побуту, Л. Костенко проектує їх на український національний ґрунт.

Художньою новизною позначена поема-балада «Скіфська одісея», в якій авторка історичні події кінця VI – початку V ст. до наших днів переносить на сучасний український ґрунт. Сюжет поеми показує, що грек-комерсант не міг знайти на землях довкола Борисфена (Дніпра) чогось глибинно спорідненого собі, і вінцем цієї буттєво-психологічної колізії стало поглинання грека «скіфськими нетрями», а потім – через довгі тисячоліття, коли його видобула «з дна якась машина торфодобувна», – з’ява у вигляді останків, яка за логікою розвитку художньої ідеї твору відбувається, очевидно, тому, аби нагадати про примарну перспективність сучасних «експансіоністських» намірів щодо пустельних, утаємничених просторів Скіфії, її нерозгаданого сну. Ліро-епічний наратив у поемі набуває дивовижно тихого саява вічності, незбагненого руху буття.

Отже, жанр поеми у творчості поетів-шістдесятників відзначається багатством і розмаїтістю жанрових форм і їх модифікацій (драматична поема «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських» Л. Костенко, «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди», «Дума про Вчителя» І. Драча; поема-балада «Скіфська одісея» Л. Костенко; поема-притча «Поворотний круг» Б. Олійника тощо), ренесансно-життєствердним світобаченням, синтезом здобутків світової класики з фольклорними, літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу. Взаємопроникнення традицій і новацій в ліро-епосі митців-шістдесятників виявилось і на рівні мови – в уведенні абстрактної лексики та наукової термінології, а також в експериментуванні з ритмікою, метрикою, строфікою, в активізації, базованої на особливостях фольклорного віршування, тоніки. Новаторським є звернення шістдесятників до верси – письма на помежів’ї поезії і прози (поетична драматургія І. Драча та Л. Костенко). Митці вдавалися до драматизації ліро-епічної поеми, міжмистецької асоціативності, метафоричності, експресіоністичної гіперболізації почуттів, емоційно-мислительної поліфонії, використання образів символічного коду (образ Прометея, Геракла, Фауста тощо), що засвідчує масштабність авторських узагальнень, психологічних спостережень і своєрідну монтажність художньої картини світу.

Відвертий інтелектуалізм, афористичність, пластичність, інтелектуальна наснаженість, складна метафоричність, причасна фольклорність, розкрилля творчої фантазії і по-кібернітичному строга концентрованість поетичного слова – притаманні риси ліро-епосу шістдесятників, які справедливо були поціновані критикою.

Ліро-епосу шістдесятників властиві найважливіші ознаки, що властиві модернізмові, – це надзвичайна увага до власне естетичних, художніх цінностей, а не до суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящих, партій тощо), а відтак і ствердження права митця творити за законами краси й художньої довершеності.

**Література:** *Агеєва В. 2003:* Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія / В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 203 с.; *Бахтин 1975:* Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.; *Белинский 1948:* Белинский В.Г. Соч. В 3-х т. – Т. 2. – К, 1948; *Белинский 1949:* Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2-х томах. – Т.1.– М.,1949.– 600 с.; *Вінграновський 2004:* Вінграновський М. С. Вибрані твори: у 3 т. / Вінграновський М. С. – Т. 1: Поезії. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.; *Виходцев П. 1973:* Виходцев П. Новаторство. Традиції. Мастерство / П. Виходцев. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 280 с.; *Гегель Г.-В.-Ф. 1968:* Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. / Гегель Г.-В.-Ф. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.; *Драч 2006:* Драч І. Ф. Поєми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Ільницький 2005:* Ільницький М. Поєма Бориса Олійника «Трубить трубіж»: екзистенційний рубіж і проблема вибору/ М. Ільницький // Слово і час. – 2005. – № 10. – с. 15; *Ільницький 1986:* Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові...»: Поезія І. Драча останніх років / М. Ільницький // Рад. Літературознавство. – 1986. – № 4. – С. 15-25; *Каспрук 1973:* Каспрук А.А. Українська поема кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; *Каспрук 1972:* Каспрук А.А. Поєма в сучасному



літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; *Копистянська Нонна Хомівна 2005*: Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Костенко 1989*: Костенко Л. В. Вибране / Костенко Л. В. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.; *Кудрявцева 1998*: Кудрявцева М. Митець і час: ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко / М. Кудрявцева // *Дивослово*. – 1998. – № 8. – С. 11-12; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006*: Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); *Олійник 1973*: Олійник Б. І. До глибини джерел / Олійник Б. І. // *Дніпро*. – 1973. – № 10. – С. 138-140; *Олійник 1983*: Олійник Б. І. Поеми / передм. М. Ільницького / Олійник Б. І. – К.: Дніпро, 1983. – 183 с.; *Павличко 1986*: Павличко Д. Поеми та притчі / Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1986. – 262 с.; *Пархоменко М. 1975*: Пархоменко М. Обновление традиций / М. Пархоменко. – М.: Худ. лит., 1975. – 410 с.; *Пахльовська О. 2000*: Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // *Сучасність*. – 2000. – № 4. – С. 64-84; *Присяжнюк 2008*: Присяжнюк О. М. Жанр поеми у творчості Д. Павличка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Присяжнюк О. М. – К., 2008. – 20 с.; *Присяжнюк 2005*: Присяжнюк О. М. Поеми Д. Павличка раннього періоду творчості / Присяжнюк О. М. // *Літературознавчі студії: зб. наук. праць*. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 14. – С. 268-271; *Українка Леся 2008*: Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.

***Татьяна Скуратко. Диалектика традиций и новаторства в украинской поэме шестидесятников.***

*В статье прослеживается диалектика традиций и новаторства в украинской поэме шестидесятников, очерчивается эстетическая платформа шестидесятничества, выясняются суть, функционирование и эволюция украинской поэмы второй половины XX века, определяются ее типологические черты.*

**Ключевые слова:** *поэма, поэзное мышление, шестидесятничество, традиции, новаторство, поэт, поэтическая эпика, жанр, писатель, литературный род, литературный процесс, сюжет, модернизм, экзистенциализм.*

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)

Журба С.В. (Кривий Ріг)

**Наталя Швець**, аспірант (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головка)

### **Художнє зображення двоploщинності добра і зла в романі «Лора» Олексі Гай-Головка**

*У статті вперше досліджено художнє моделювання дихотомії добра і зла в рукописному романі "Лора" діаспорного письменника Олексі Гай-Головка. Значна увага приділяється амбівалентності в характерах і вчинках літературних героїв, виражена у прийнятті двох взаємовиключних тверджень, конфлікт яких нібито не помічається, "свідомо-несвідомо" ігнорується суспільством.*

**Ключові слова:** *двосвіття, дихотомія, амбівалентність, бінарні полюси, сублимативність, емігранти.*

*Natalya Shvets. Artistic representation of good and evil dual space in Oleksa Hay-Holovko novel "Lora"*

*The artistic representation of good and evil dual space in manuscript novel "Lora" by diaspora writer Oleksa Hay-Holovko is investigated in the article for the first time. Much attention is paid to the ambivalence in the characters and actions of literary characters, expressed in making two mutually exclusive statements. At the same time this conflict is not noticed allegedly, "consciously-unconscious" is ignored by society.*

**Keywords:** *dual space, dichotomy, ambivalence, binary poles, sublimation, emigrants.*

До розгляду художнього моделювання світу добра і зла в романі «Лора» дослідники досі не зверталися. Означену дихотомію йменуємо двоploщинністю, оскільки роман побудовано на прийомі контрасту. Твір рукописний, зберігається в архіві і, як кажуть, лежить «незайманим облогом», звідси впливає запитання, чому саме на нього не звертали увагу дослідники. Текстуальна подія на просторі роману – соціально-історична, вона переосмислена, перетворена, переосвітлена в її

**Ключевые слова:** *поэма, поэзное мышление, шестидесятничество, традиции, новаторство, поэт, поэтическая эпика, жанр, писатель, литературный род, литературный процесс, сюжет, модернизм, экзистенциализм.*

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)

Журба С.В. (Кривий Ріг)

**Наталя Швець**, аспірант (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головка)

### **Художнє зображення двоploщинності добра і зла в романі «Лора» Олекси Гай-Головка**

*У статті вперше досліджено художнє моделювання дихотомії добра і зла в рукописному романі "Лора" діаспорного письменника Олекси Гай-Головка. Значна увага приділяється амбівалентності в характерах і вчинках літературних героїв, виражена у прийнятті двох взаємовиключних тверджень, конфлікт яких нібито не помічається, "свідомо-несвідомо" ігнорується суспільством.*

**Ключові слова:** *двосвіття, дихотомія, амбівалентність, бінарні полюси, сублимативність, емігранти.*

*Natalya Shvets. Artistic representation of good and evil dual space in Oleksa Hay-Holovko novel "Lora"*

*The artistic representation of good and evil dual space in manuscript novel "Lora" by diaspora writer Oleksa Hay-Holovko is investigated in the article for the first time. Much attention is paid to the ambivalence in the characters and actions of literary characters, expressed in making two mutually exclusive statements. At the same time this conflict is not noticed allegedly, "consciously-unconscious" is ignored by society.*

**Keywords:** *dual space, dichotomy, ambivalence, binary poles, sublimation, emigrants.*

До розгляду художнього моделювання світу добра і зла в романі «Лора» дослідники досі не зверталися. Означену дихотомію йменуємо двоploщинністю, оскільки роман побудовано на прийомі контрасту. Твір рукописний, зберігається в архіві і, як кажуть, лежить «незайманим облогом», звідси впливає запитання, чому саме на нього не звертали увагу дослідники. Текстуальна подія на просторі роману – соціально-історична, вона переосмислена, перетворена, переосвітлена в її

глибинній правді емігрантського життя. Двосвіття прозаїк художньо «перетворює» із зовнішнього факту в текстуальну, естетично переосмислену подію, що описується метафорично й різновекторно. Мета статті полягає в тому, аби через вивчення художнього зображення двоплощинності добра і зла вийти на простір полярних характерів, смаків, уподобань, світогляду персонажів, образу автора.

Отже, приступаючи до викладу основного матеріалу насамперед зацентруємо на тому, що дихотомію Божого і сатанинського, високого і приземленого, добра і зла О.Гай-Головка відтворив у повістях «Їм дзвони не дзвонили» (англійський варіант «For them the Bells did not Toll»), «Поєдинок з дияволом» (англійський варіант «Duel with the Devil»), збірці оповідань «Одчайдушні». Свої твори надсилав в Україну побратимам по перу. Так, у листі до Віталія Мацька 12 січня 1997 письменник повідомляє про те, що він має «два томи книги «Поєдинок з дияволом», перший том книги «Українські письменники в Канаді» (другий том вийде десь за місяць і я надішлю його Вам окремо) і «Їм дзвони не дзвонили» («For them the Bells did not Toll» англійською мовою. «Поєдинок з дияволом» теж вийшов англійською мовою, і якщо зацікавитесь ним, то я теж надішлю його Вам» [Лист, 1997]. І не лише книги надсилав в Україну. Він також надіслав англословну повість «Поєдинок з дияволом» Президенту США Рональду Рейгану (1911 – 2004). Не байдужий до мистецтва слова адресант-Рейган стисло повідомив автора: «Дякую за Ваші вдумливі, цікаві спогади. Я оцінюю вашу доброту виразом дружби, пошани. З найкращими побажаннями Рональд Рейган» [ЦДАМЛМ України, арк.1]. Справді, не кожному українському письменникові доводиться почути похвалу за невомтну творчу працю від першої особи чужої держави.

Двосвіття – це протиставлення, антитеза, бінарна опозиція. Роман «Лора» О.Гай-Головка побудовано за аксіологічною концепцією. А позитивними цінностями культури називаються ситуації, до яких людина цієї культури повинна прагнути; негативними цінностями – ситуації, яких людина повинна уникати. Перші з них означають для культури «добро», другі – «зло»; разом вони визначають звичайну поведінку

людини цієї культури. Незвичайна поведінка сприймається як погане і засуджується, а в «серйозних» випадках карається. Тут незмінно діє дихотомія: що не «добро», то «зло», «третього не дано».

Тема, яку порушує письменник в епічному творі – це пристосування українських емігрантів до нових умов життя на американському континенті. Центральна ідея – єдність українців (наддніпрянців і галичан) заради соборності, незалежності України. Однак така ідея «не спрацьовує» через партійні, міжконфесійні стосунки. Власне сам письменник в листі до Яра Славутича 29 червня 1974 року наче висловлює свою точку зору, а фактично її писав під впливом творення образу центрального персонажа роману «Лора» Юрія Четверга: «Я не народився плазуном і вмю (коли треба) воювати. Моє перебування на магістерському курсі в галицьких Валуєвих (виділено автором. – Н.Ш.) не залило мені за шкуру сала, бо я знав, що вони мене не випустять, роблячи це тільки для своєї безпеки. Але це було для мене цінним матеріалом і лягло в основу мого канадського роману, вже готового до друку. Це буде бомба навіки [ЦДАМЛМ України, арк. 12-13]. Насправді автор ще допрацьовував роман і завершив його у Ванкувері 1993 року.

Зав'язка твору починається з дороги. Письменник-емігрант прибув з Європи до Канади, їде у потязі до міста Вінніпег, де лікар-киянин приберігає для нього місце в шпиталі. Юрій Четвер тепер вже не «діпіст», проте ще не досконало володіє англійською мовою, тому людей тримається стороною, не чіпає нікого, аби з нього не зробили посміховиська. Неспокій за майбутнє передається екзистенційно. Він весь час розглядається і приглядається, що то за Канада, які тут люди: добрі чи злі, які поліцейські, такі як в советському просторі колючі, непривітні, чи, приємні, ввічливі. І в цих перших розмислах уже дешифрується двосвіття. Однак, прибувши до Вінніпегу й шукаючи вулицю, на якій є шпиталь, Четвер зустрівся з добром. Поліцейський одразу ж впізнав у прибулому емігранта, чемно скерував його до місця призначення. Дорогою прибулець завітав до овочевого магазину. Він хотів купити кілька цитрин і три банани, але продавець в нього гроші не взяла, сказала, що це подарунок від неї в честь його приїзду до Канади. До речі, добро

випромінюється тавтологічним словосполученням «Подобається вам Канада?», кого б не зустрів, однаковісьнє питання. Це навіть заінтригувало письменника-емігранта. І в цьому він відкрив для себе ще одну грань доброти. А двосвіття компенсується контрастами на кшталт «тут» і «там», думки центрального персонажа, наче місточок, перекидалися в минуле і теперішнє, центрифуга його мислення витала довкола «Україна – Канада». Він зайшов у крамницю, в «цій залізобетонній споруді було шість поверхів і підвальне приміщення. Скрізь було повно різноманітного краму. Ви могли тут без харчових карток добре пообідати і без ордерів на одягу одягнутися з ніг до голови. Тільки гроші. Ви купуєте й Вам посміхалися і навіть дякували. У Советів було навпаки – покупець посміхався до продавця й дякував йому. Звичайно, коли покупцеві пощастило щось купити» [Гай-Головко, 1993, арк. 78; далі в тексті – позначено аркуші цього першоджерела].

Дихотомія «добра» і «зла», що міститься в системі цінностей, носить «ідеальний» характер, в тому сенсі, що вчинки людей зрідка відповідають ідеалу добра чи ідеалу зла, а частіше всього лише зіставляються з цими ідеалами і отримують деяку громадську оцінку. Ця оцінка і є «мораль» певної культури. Значення моралі оприявнюється тим, що людина стикається з нею на кожному кроці (тоді як зустріч з «законом» рідкісне явище; закон постає, в деякому сенсі, як крайній випадок моралі). Передбачене культурою навчання моралі виробляється з дитинства, найважливіша частина його – у ранньому дитинстві, до 5–6 років. Учителі – здебільшого батьки – зазвичай виконують цю функцію несвідомо, як частину культурної спадковості. При цьому вони – несвідомо, але в деяких випадках і свідомо – намагаються зробити дітей схожими на самих себе, що й потрібно для відтворення культури. Головний результат цього навчання – та несвідома мотивація поведінки, яку Фрейд позначив терміном «несвідома совість». Випадання або неповноцінність морального виховання, одержаного в ранньому дитинстві, виробляє «ненадійну» особистість, погано пристосовану до своєї культури; масове ж порушення цього процесу означає розпад культури.

Двосвіття добра і зла розкривається й у діалозі. Так, коли письменник Четвер завітав до видавництва «Зарево», аби тут надрукували його повість, то директор Рак сказав: «Ви не з нашої парохії, чи так?», «Не з вашої». Поцікавився змістом повісті: «Про що ви пишете в ній?», «Про ув'язнення в Совстах людської душі», «А якою мовою ви пишете?», «Цією, що розмовляю», «Вашою мовою книжка тут не піде», «А яка в мене мова?» «Московська», – відповів директор (арк. 44).

Пішов письменник в пошуках щастя до видавництва «Трембіта», однак директор Булавка сказав, що треба аби він вступив до їхньої партії. Та прозаїк відмовився. Він каже, що «на наших очах багато мрій здійснилося, які принесли людині зло. Чому ж не можуть здійснитися мрії, які обдарують добром людину?» Булавка: «То про це ви пишете в своїй книзі?.. Ми не можемо її друкувати, бо вона розходиться з нашими поглядами» (арк. 54).

Вийшовши на вулицю у безнадії, випадково зустрів поета-аматора Щупака, який у Вінніпезі займається бізнесом. Разом попрямували до видавництва «Перемога». І тут фіаско, не взяли повість до друку, бо цікавляться лише політичною літературою, яка бореться за незалежність України, а отже, «з пультки вийшла булька» (арк. 63).

Саме особистість є не лише онтологічною, а й аксіологічною істотою, посередником між ідеальними цінностями й реальним довкіллям. Лише з допомогою особистості цінності формують реальний світ речей. Співіснування онтологічної та аксіологічної детермінації відображається у співвідношенні цінностей і категорій. Під категоріями філософ Гартман розуміє, нейтральні за своїм буттям принципи. Категорії як принципи реального світу – всемогутні сили, що не знаходять опору, вони – закономірність реальних процесів. Цінності сильніші за категорії. Цінності виступають як творчі принципи, які можуть надати буття ще не існуючому. «Тут можливе породження з ніщо, яке абсолютно неможливе в інших галузях буття» [Гартман 2002, с.149]. Але, з іншого боку, цінності слабші за категорії, оскільки вони не є абсолютно панівними (центральними) принципами реального світу. Цінностям не все

підкоряється. А отже, цінності існують «у собі», незалежно від їх реалізації, а також від поглядів (оцінок) людей.

Двосвіття автор моделює й зі світоглядної будови персонажа. Коли кореспондент запитав прозаїка Четверга, чому стільки людей втекло з Советів, той відповів: «Наскрізь фальшива їхня Конституція... нема ані свободи слова, віровизнання, немає вільної преси...якщо ви говорили в Києві чи інших містах українською мовою, то комуністи обвинувачували вас у націоналізмі і ви одразу зникли» (арк. 71 – 72). Тут прочитується й образ автора, його погляд на світ. Проілюстрована цитата вказує на публіцистичний стиль викладу прямої мови, а також заполітизованість емігрантського життя. Історичний та публіцистичний дискурси в романі виступають як опозиційні полюси. В уста персонажа, лікаря Андрія Васильовича Гладія прозаїк вкладає таку квітесенцію: «Наші канадські комуністи наскрізь пройшли комуною, як кокаїністи кокаїном, і бачать лише те, що показують їм московські комуністи» (арк.86). На ці слова Четвер відповів: «Буду все робити, щоб з'єднати наші сили». У такий спосіб автор висловлює власне ставлення до політичних опонентів.

Бінарні полюси прочитуються й через соціальні елементи в порівняльному просторі "тут" (Канада) і "там" (бездержавна Україна). Коли Четвер прийшов до паспортного стола, то помітив велику різницю в оформленні документів, «тут не треба було заповнювати довжелезну анкету про соціальне походження, зв'язки з закордоном, як він дуже часто робив у Советах» (арк. 99). Однак почуття патріотизму, ностальгія завертали думки літературного героя до розуміння, що він тут зайвий, «чужий і не потрібний тут. Вони (канадці. – Н.Ш.) поділені за місцем свого походження й кожен тримається свого гетто» (арк. 98). Неузгодженість, незгуртованість українців в чужомовному середовищі хвилювало О.Гай-Головка, тому устами персонажа Щупака резюмує: «Цей біль ви відчуватимете поки наші українські групи й середовища не об'єднуються, не знайдуть спільну мову, не вживуть у своїй пресі і літературі єдиної нашої літературної мови, як це личить нації» (арк. 75). І дружина лікаря Тетяна Никодимівна відчуває, що Канада «чудова країна й чудове в ній життя, і чудові люди... тільки...тільки не дають нам жити



свої» (арк. 85). Тут відчувається сублімативність – перекладення власного емоційного збудження на інших («на українське середовище»).

У структуру роману автор зчаста залучає дихотомію матеріального і духовного, думки персонажів про мистецтво і літературу. За авторською версією, людська натура схильна до матеріального блага, а духовні джерела замулені. Підсилюючи епічний твір політичним нюансуванням, письменник у такий спосіб розкриває «стагнацію настроїв» емігрантів, що спрацьовує не так на політичну стабільність, як на політичну інертність. Відсутність завищених очікувань і амбіцій є страховкою від розчарувань, якими була сповнена політична атмосфера різних мистецьких груп, партій в перші повоєнні роки. Це екзистенційне: неспокій, невпевненість у завтрашньому дні. Емігрант Ловидух успішно в Канаді розвиває свій бізнес, каже, що «у мене час – гроші», тому на прохання Четверга посприяти у виданні його повісті, землячок відповів: «О, ні. Я не витрачаю грошей на такі речі» (арк. 119). Не читає й книг, бо наче не має часу. Автору йдеться про те, що «матеріальне-духовне», наче індикатор, розкриває сутність онтологічного, гонитва за благополуччям, наживою веде до духовної деградації людини.

Ганна Арендт розглядає людське життя, що є за своєю природою діяльним, а отже воно не є можливим без світу. Проте *vita aktiva* «закорінюється у світ людей та речей, які зробила людина... речі та люди формують середовище будь-якої людської діяльності» [Арендт 1999, с.23]. Життєва позиція центрального персонажа роману «Лора» виявляється в практичних діях, така людина цілеспрямована, послідовна, прагматична. Формування особистості відбувається в чужомовному середовищі. Літературний герой вбирає в себе системи «Я-Україна» (державницьке самоусвідомлення), «Я-універсіум» (роздуми про сенс життя і смерті), «Я-суспільство» (ставлення до інших людей, до світу створених речей), «Я-людство» (родова самосвідомість). Найважливішою формою соціалізації є звичаї і традиції. Письменник Юрій Четвер і в чужомовному середовищі не забуває про них, не забуває свого роду, батьківщини. Він намагається прислужитися Україні бодай тим, що пише художні твори рідною мовою, збагачуючи її культуру. Та не всі йдуть

йому назустріч. І лише медсестра Лора його зрозуміла, сприйняла його таким, як є. Завдяки їй він зумів налагодити контакт з торонтським видавцем Пітерсоном. Той взяв до друку рукопис, ще й заплатив гонорар в сумі 15 тисяч доларів, додавши: «З вами дуже добре робити бізнес» (арк. 218).

І ще одна прикмета дихотомії «правда-лукавство» характеризує ментальність українця. Так, емігрант Гайда, довідавшись про те, що в Торонто друкується повість Юрія Четверга, сказав автору: «Прекрасно! Тепер ти утреш нашим банякам носа» (арк. 220). Конформіст – одновимірна людина – прагне за рахунок матеріальної вигоди вивищитися над іншим. «Конформіст – це витвір цивілізації розуму... образ людини, яка снить владою, пануванням над іншими, до своїх потреб і власного світобачення прагне перетворити світ, олюднити його, розчинити в собі» [Мацько 2009, с.348]. Такий персонаж не знаходить підтримки в письменників-постмодерністів, критикується ними. Однак письменник-традиціоналіст О.Гай-Головко прямолінійно не критикує конформіста, а приховано, між рядками, реципієнт вловлює ці «крихти» із констатації фактів, що позатекстово спроектовуються на негативних персонажів.

У підсумку можна стверджувати, що О.Гай-Головко в романі «Лора» змоделивав роль митця-емігранта в чужомовному середовищі в період перемін, викликаних політичним конфліктом, переділом «світу» після Другої світової війни. Ті, хто не хотів повертатися на «родину», залишився у «вільному світі». Проблема дихотомії добра і зла, яку порушив письменник у творі, належить до вічних. Ще з виникненням ідеалістичної течії в античній філософії з'явилася традиція ділити світ на протилежності: матерія – ідея, добро – зло, порядок – хаос, світло – тьма, небо – земля, егоїзм – альтруїзм тощо. Ідеалісти стверджували сувору дихотомію (тобто неможливість взаємопроникнення і відсутність третього) в таких антонімах. З утвердженням християнства в Європі ідеалістична концепція на кілька століть перемогла тим, що методи боротьби змістилися від філософської полеміки до фізичного знищення опонентів. Висловлювати плюралістичні погляди, які будь у чому

відрізнялися від ортодоксальних, стало небезпечно, і такий стан закріпився до епохи Відродження.

Автор роману усвідомлював, що в християнській культурі вкоренилась традиція не лише розділяти світ на абсолютні протилежності, але й співвідносити члени різних пар один з одним (порядок співвідноситься зі світлом, добром, а хаос – із тьмою, злом). На такому компаративному ключі сфокусовано увагу реципієнта. Повнозвучний простір авторської рефлексії набуває сили «поглинання мистецького Я», позаяк прозаїк не демонструє своєї споглядальної позиції «збоку» чи «над», а освоює місце перебування «серед». Історико-літературний дискурс заґрунтовано на історикософських, культурологічних, психологічних парадигмах, котрі оприявнили онтологічно-буттєве й рецептивно-комунікативне осмислення текстуалізованого художнього світу. Інтровертний характер психіки письменника уможливує відчутти всю неоднорівність внутрішнього буття його центрального персонажа. Дихотомія сили любові і страждання за рідним краєм, довір'я і внутрішнього розчарування на терезах імперативного начала наче урівноважуються, переконливо спонукаючи реципієнта до амбівалентних чуттєвих вимірів. В романі О.Гай-Головко через бінарні опозиційні полюси українського еміграційного світу сфокусував проблему амбівалентності національної свідомості. Амбівалентність оприявнено в характерах і вчинках літературних героїв, виражено у прийнятті двох взаємовиключних тверджень, конфлікт яких начебто не помічається, «свідомо-несвідомо» ігнорується суспільством. У такий спосіб письменник змодельовав наявність та взаємодію одночасно двох антагоністичних (протилежних) почуттів, думок, бажань (любов до рідного слова, художнього прозописьма породила в персонажа ненависть до тих, хто своїми вчинками нехтував творчою працею митця).

Література: Арендт 1999 : Арендт Ганна. Становище людини [Пер. з англ. М.Зубрицької] / Ганна Арендт. – Льв.: Літопис, 1999. – 254 с.; *Гай-Головко О. 1993*: Гай-Головко О. Лора [роман] / Олекса Гай-Головко. Лора: рукопис. – Ванкувер, 1993. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). – Ф.1352.

– Оп.1. – Спр.9. – Арк 1–326; *Гартман 2002*: Гартман Н. Етика / Николай Гартман. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 708с.; *Лист 1997*: Лист Олекси Гай-Головка до Віталія Мацька від 12 січня 1997 року зберігається в архіві автора; *Мацько 2009*: Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття / Мацько В.П. – Хмельницький: ПП Дерепа І.Ж., 2009. – 388 с.; ЦДАМЛМ України: ЦДАМЛМ України – Ф.1352. – Оп.1. – Спр.183. – Арк.1; там же. – Спр.100. – Оп.1. – Арк.12-13;

*Швец Наталья. Художественное изображение двоеплоскости добра и зла в романе "Лора" Олексы Гай-Головка.*

*В статье впервые исследовано художественное моделирование дихотомии добра и зла в рукописном романе "Лора" диаспорного писателя Олексы Гай- Головка. Значительное внимание уделяется амбивалентности в характерах и поступках литературных героев, выраженная в принятии двух взаимоисключающих утверждений, конфликт которых якобы не замечается, "сознательно-бессознательно" игнорируется обществом. **Ключевые слова:** два мира, дихотомия, амбивалентность, бинарные полюса, сублимативность, эмигранты.*

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Наталія Яблонська, асп. (Тернопіль)**

ББК 84(4Укр)

УДК 82-312.1

### **Романи В. Даниленка в сучасному дискурсі української масової літератури**

*У статті досліджуються жанрові особливості романної прози В. Даниленка в сучасному українському неомодерністському дискурсі, зокрема своєрідність авторського моделювання дійсності у романах «Газелі бідного Ремзі», «Капельюх Сікорського» та інших, з'ясовуються специфіка і новаторство художнього мислення митця.*

**Ключові слова:** дискурс, жанр, масова література, неомодернізм, постмодернізм, роман, стиль.

*The article investigates the genre features of V. Danilenko's novelistic prose in contemporary Ukrainian neomodern discourse, in*

– Оп.1. – Спр.9. – Арк 1–326; *Гартман 2002*: Гартман Н. Етика / Николай Гартман. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 708с.; *Лист 1997*: Лист Олекси Гай-Головка до Віталія Мацька від 12 січня 1997 року зберігається в архіві автора; *Мацько 2009*: Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття / Мацько В.П. – Хмельницький: ПП Дерепа І.Ж., 2009. – 388 с.; ЦДАМЛМ України: ЦДАМЛМ України – Ф.1352. – Оп.1. – Спр.183. – Арк.1; там же. – Спр.100. – Оп.1. – Арк.12-13;

*Швец Наталья. Художественное изображение двоеплоскости добра и зла в романе "Лора" Олексы Гай-Головка.*

*В статье впервые исследовано художественное моделирование дихотомии добра и зла в рукописном романе "Лора" диаспорного писателя Олексы Гай- Головка. Значительное внимание уделяется амбивалентности в характерах и поступках литературных героев, выраженная в принятии двух взаимоисключающих утверждений, конфликт которых якобы не замечается, "сознательно-бессознательно" игнорируется обществом. **Ключевые слова:** два мира, дихотомия, амбивалентность, бинарные полюса, сублимативность, эмигранты.*

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Наталія Яблонська, асп. (Тернопіль)**

ББК 84(4Укр)

УДК 82-312.1

### **Романи В. Даниленка в сучасному дискурсі української масової літератури**

*У статті досліджуються жанрові особливості романної прози В. Даниленка в сучасному українському неомодерністському дискурсі, зокрема своєрідність авторського моделювання дійсності у романах «Газелі бідного Ремзі», «Капелюх Сікорського» та інших, з'ясовуються специфіка і новаторство художнього мислення митця.*

**Ключові слова:** дискурс, жанр, масова література, неомодернізм, постмодернізм, роман, стиль.

*The article investigates the genre features of V. Danilenko's novelistic prose in contemporary Ukrainian neomodern discourse, in*

*particular the author's originality of modeling reality in the novels «Hazeli Bidnoho Remzi (Poor Remsey's Gazelles)», «Kapelyukh Sikors'koho (Sikorsky's Hat)» and others, as well as the specific features and innovations of artist's creative thinking have been found out in the article.*

**Key words:** *discourse, genre, mass literature, neomodernism, postmodernism, novel, style.*

Масова, або популярна, література є об'єктом аналізу багатьох літературознавців та критиків. Справді, вона цікава, особливо, якщо врахувати, що цей термін у контексті творів сучасних письменників почали вживати в останні десятиліття.

Масова література, як зазначає Н. Зборовська, нині має стати одним із об'єктів аналізу сучасної академічної науки, як, наприклад, у західній гуманітарній науці [Зборовська 2007: 3]. Питання щодо української масової літератури розглядали у різних аспектах чимало науковців: Ярослав Голобородько, Ніна Герасименко, Володимир Панченко, Роксана Харчук, Ніла Зборовська, Володимир Даниленко, Тетяна Свєрбілова, Софія Філоненко, Тамара Гундорова та ін. Найбільш ґрунтовне дослідження запропонувала Софія Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр». За її визначенням, масова література – сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу й функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї жанрової приналежності [Філоненко 2011: 12]. Також вона зауважує, що сьогодні автор масових творів – це письменник, який іде на контакт із читачем, «піарить» себе. Для того щоб написати книгу, яку будуть читати, яка буде користуватись попитом, чималу роль відіграє і жанр, адже жанр – потужний комерційний інструмент, він визначає, на яку полицку цю книжку покладуть [Див: Філоненко 2011].

Зазвичай, до масової літератури зараховують такі різновиди романного жанру, як детектив, шпигунський роман, бойовик (часто ці три типи поєднуються у кримінальному романі), фентезі (як інваріант – трилогія «Володар перстенів» Дж. Р. Р. Толкієна), трилери (романи жахів, типологічно близькі до «готичних» романів А. Радкліфф), любовний, дамський, сентиментальний, чи рожевий роман (romance), костюмно-

історичний роман з елементами мелодрами [Зверев 1991: 33] та ін.

Як бачимо, тут можливі відхилення від усталених схем, синтез літературних формул. Так, у творах наукової фантастики спостерігаємо любовну інтригу чи детективну лінію, костюмно-історичні романи, зазвичай, поєднують у собі елементи мелодрами й авантюрно-пригодницького роману. Кожному жанрово-тематичному різновиду масової літератури притаманні свої стиль і мова. Також можна виділити і спільні стилістичні риси, характерні для всіх жанрів масової літератури:

– упізнаваність автора, цікаве, інтригуюче оформлення книги. Як зазначає Марія Черняк [Черняк 2007: 53], навіть назва твору перетворюється на товарний знак, що зацікавлює читачів. У цьому контексті українські письменники використовують ремінісценції, алюзії, сталі фразеологізми, символічні й метафоричні поняття у заголовках, популярні слогани (наприклад, у п'єсах «Гамлет, або Феномен датського кацапізму», «Герой нашого часу», «Остановись, мгновеньє, ти прекрасно!» Л. Подерв'янського, «Кобзар-2000» братів Капранових, «Фройд би плакав», «Сни Ієрихона» Ірени Карпи та ін.);

– цікавість, зрозумілість, ескейпізм: сучасний реципієнт звертає увагу на те, щоб стиль книги, яку він обрав, був простим і доступним, щоб можна було одразу поринути у світ, який моделює автор: потрапити у минуле століття у світ аристократії, опинитися на далеких планетах, стати учасником розкриття заплутаного, практично ідеального вбивства і т.ін.;

– чітка структурованість тексту, коли композиція творів у межах одного жанру дуже схожа: проста, переважно лінійна, і сюжетні схеми використовуються сталі, постійні, тому можна говорити про стереотипність, стильові кліше. Змінюються місце і час дії, характер персонажів, їх вік, зовнішність, кількість головних героїв, та сюжет завжди динамічний і напружений. Масова література виправдовує очікування і сподівання читачів через щасливий фінал (хеппінг);

– масова література моделює людські стосунки, але не зосереджується на психологічних чи етичних характеристиках того чи іншого вчинку, а просто описує їх, даючи читачу можливість самостійно зробити висновки;

– змішування модерністського і постмодерністського дискурсів, коли автор активно реалізує елементи гри, пародіює дійсність і одночасно її характеризує. Таке подвійне кодування зумовлюється одночасним його зверненням до читаючої більшості і до думаючої меншості [Скокова 2009: 99].

Яскравим представником масової літератури в сучасному українському літературному дискурсі є Володимир Даниленко, який інституціоналізував житомирську прозову школу. У передмові до антології «Вечеря на дванадцять персон» (1997) він виокремлює письменників, які народилися чи проживають на Житомирщині, в окрему прозову школу: її фундатором вважає В. Шевчука, до неї відносить «...досить різних за своєю літературною манерою та уподобаннями...» [Житомирський феномен: 2007: 14] В. Врублевського, Ю. Гудзя, М. Закусила, Є. Концевича, В. Медвідя, Є. Пашковського, Г. Цимбалюка, А. Шевчука, Г. Шкляра, В. Янчука. Київсько-житомирська прозова школа, за В. Даниленком, орієнтована, на пошуки власних першооснов, на досягнення екзистенційних глибин людини [Харчук 2011: 21]. «Ми у своїй творчості за людину в її різноманітних екзистенційних вимірах, за людину звичайну і водночас незвичайну, індивідуальну – з її правдою і кривдою, добром і злом, сподіваннями і тривогами...» [Житомирський феномен: 2007: 7].

Письменник окреслює житомирський феномен як лабораторію, де ведуться експерименти, метою яких є протидія чужим культурним агресіям [Харчук 2011: 22]. В. Даниленко зауважує: «...Ми генетично тяжіли до українського декадансу та авангарду кінця ХІХ ст., до творчих надбань письменників «Розстріляного відродження», до духовного і художнього бунту «шістдесятників»... Кидаючи погляд на історію української літератури, розуміємо: наша відповідальність перед нею безумовна, але в літературному процесі не претендуємо на чиєсь місце, бо маємо своє – колоритне, оригінальне, надійне» [Житомирський феномен: 2007: 8]. Тому житомирська школа, заснована на генераційному принципі, є традиційною (засвідчує тяглість національної традиції) і, за поділом О. Гнатюк, – «нативістською».



Дослідження творчості В. Даниленка свідчать, що вона – надзвичайно цікаве і своєрідне явище в сучасній українській прозі, яке привертає увагу жанрово-стильовою багатогранністю. Так, В. Шнайдер у статті «Письменник, що сказав жорстоку правду» [Шнайдер 2005: 184 – 187], відзначає, що «Даниленко не лише добрий магічний реаліст, а й просто дуже добрий реаліст» [Шнайдер 2005: 184], який з особливою, тільки йому властивою іронією та сатирою, може сказати «дуже гіркі, різкі й жорстокі слова про свою літературу і свій народ, яким він відданий, як мало хто інший. Адже важко в українській літературі бути сміливим...» [Шнайдер 2005: 187]. І. Давиденко у студії «Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка» [Давиденко 2011: 100 – 106] простежує особливості авторського міфотворення у збірці «Сон із дзьоба стрижа»: «Письменник майстерно переносить відомі сюжети на сучасний ґрунт, переосмислює їх і пропонує читачам своєрідний літературний коктейль, насичений алюзіями й ремінісценціями» [Давиденко 2011: 101], – і зазначає, що «В. Даниленко ...окреслив найбільші хвороби сьогочасного суспільства, серед яких чинне місце посідає самотність, – саме цій актуальній проблемі присвячено низку його творів» [Давиденко 2011: 106]. Н. Козачук у публікації «В. Шевчук як герой творів В. Даниленка» [Козачук 2010: 66 – 71], звертає увагу на постійне апелювання письменника до образу Валерія Шевчука, який «постає в кількох символічних проєкціях: самітника-книжника; українського письменника, літературознавця, дослідника й послідовника Г. Сковороди; героя-провидця, здатного розпізнати людину з першого погляду, шанувальника жінок, визнаного класика й улюбленця житомирян. Окрім того, популяризує В. Даниленко й Шевчукових героїв, які впізнавані й не потребують особливих коментарів. А гумор, пародія та іронія, до яких удається автор, колоритно розкривають літературний образ Валерія Шевчука й допомагають краще зрозуміти художній світ цього письменника» [Козачук 2010: 70]. Творчості митця присвячені публікації літераторів та критиків І. Бабич, П. Білоуса, В. Габора, І. Долженкової, Н. Заверталюк, Н. Зборовської, Г. Лобановської, Я. Поліщука, В. Терлецького, Р. Харчук, В. Шнайдера та ін.

На думку В.І. Самохвалової, «...не можна відмовляти масовій літературі в естетичних цінностях» [Самохвалова 2003: 188]. Естетичний дискурс прози В. Даниленка свідчить, що він майстерно трансформує кращі традиції української літератури, поєднуючи їх з екзистенц-філософією. Письменник постійно експериментує з жанрами та стилем своїх прозових творів: сюрреалістичні оповідання, сатиричний роман, романізована біографія, любовно-філософський роман з елементами детективу, містики, бурлеску. Тому новели, повісті і романи митця надзвичайно читабельні, наприклад, на всеукраїнському книжковому форумі (Київ) його збірка оповідань «Сон із дзьоба стрижа» одержала диплом «Краща книжка року-2007» у номінації «Проза».

Констатуючи явище контракультурації у прозовому доробку В. Даниленка, О. Юрчук відзначає, що за світобаченням він належить до письменників-вісімдесятників, яким притаманні самодостатність та позачасовість у творчості, та герметизм сімдесятників, які дистанціювалися від тогочасної дійсності. В результаті митець витворює оригінальну авторську концепцію світу і людини у ньому, яка синтезувала фольклорно-фантастичну поетику, бароковий стиль і постмодерністські прийоми. Це зумовлює оновлення традиційного реалістичного дискурсу через конструювання тексту, критичне переосмислення народницьких стереотипів, літературних кліше і формул. З іншого боку, В. Даниленко елітаризує масову літературу, поглиблюючи психологічний аналіз людського «я», актуалізуючи міфологічно-християнські образи і площини, розширюючи часові межі до вічності пошуку істин, витворюючи містично-інтелектуальне світомишлення.

Так, роман «Газелі бідного Ремзі», надрукований у 2008 році у видавництві «Піраміда», розширює межі української масової літератури через деконструктивізм жанру і стилю, інтелектуалізм, психологізм, що виводять його з площини неповноцінного, другосортного, розважального письменства.

«Газелі бідного Ремзі» – сатиричний роман, у якому В. Даниленко майстерно описує часи правління Л. Кучми від імені тридцять третього кримського хана Хаджи Селіма Герая І, якого оживили спеціально для того, щоб він, як правитель, якого

скидали і садили на трон чотири рази, допоміг Сарихану (рудий хан), втриматись при владі. Твір має незвичну структуру, оскільки написаний у формі газелей – любовних послань кримського хана під псевдонімом Ремзі до сорока жінок свого гарему. Кожна газель має конкретну назву, звернена тільки до однієї з жінок і розповідає одну історію з життя східного правителя в Україні. Така мозаїчна конструкція роману посилює інтердискурсивну площину: політичні, соціальні, культурні, естетичні колізії кінця ХХ ст. в Україні автор критично переосмислює або висміює, вивільняючи українську літературу з-під тиску «політичних моделей мислення» (Т. Гундорова).

У цьому контексті іронія виступає найприкметнішою ознакою прози В. Даниленка, завдяки якій він підкреслює нестабільність, умовність усіх значень у житті людини складної доби помежів'я. Іронія пронизує усі рівні романної структури твору. Так, колорит кримськотатарської та арабської мови, якою щедро користується Ремзі додає роману певного східного шарму, екзотики, а традиційна арабська поетика не тільки зачаровує, а й допомагає письменнику досягнути найвищого комізму при змалюванні буднів і свят країни Гюлістан. Тонка іронія, присутня в характеристиці українського повсякдення, поетична барокова мова головного героя [Габор 2009] формують свій, особливий, сатиричний стиль роману. Звичайні українцеві назви та речі Ремзі іменує своїми, кримськотатарськими та арабськими відповідниками: гулям (слуга), киз (дівчина), хатум (жінка), ярлик (документ, указ), терджиман (перекладач), аскер (воїн), алапче (тітонька), кістка із стеблом хмелю, вухо Ібліса (телефон), залізна кибитка (автомобіль), око Ібліса (телевізор) та ін., що зумовлює контекстуальну іронічність, забезпечує комічність, карикатурність і тонкий гумор, які дозволяють авторові «очистити» жанр традиційного роману від «омертвілої умовності, від безглузких застарілих елементів традиції» (М. Бахтин).

Іронічна настанова присутня і в авторських роздумах про український менталітет, який відверто наївно описує у своїх газелях Ремзі. «Я зрозумів, Едіє, що рік у Гюлістані складається з трьох циклів: до свят, під час свят і після свят» [Даниленко 2008: 121]. На думку головного персонажа, в Україні є лише один період, коли люди працюють: «У цій країні, Едіє, росте корінь,

який вони називають картопла. Думаю, Едіє, що в тому корені захована якась їхня тасмниця, бо тільки коли в Гюлістані настає час садіння і копання цього земляного яблука, їхні міста порожніють, наче прийшов великий мор. У Гюлістані, Едіє, всі несамовито працюють тільки у двох випадках: коли закопують і відкопують цей загадковий корінь» [Даниленко 2008: 122].

Іншим об'єктом глузування і пародіювання стає інституту шлюбу, до якого у Ремзі своє ментальне ставлення, тому він щиро співчуває українським чоловікам «Гюлістан – країна, в якій чоловікам, Зейнеб, живеться важко ...чоловік може мати тільки одну жінку, яка виконує в його житті роль чотирьох дружин» [Даниленко 2008: 163], а тому «цей дивний закон, Зейнеб, змушує гяурів таємно заводити другу, третю, четверту, десятую» [Даниленко 2008: 163]. Предметом авторського висміювання, власне іронізування стають спосіб життя, світогляд, поведінка, мова та інші реалії української дійсності. Загалом, татарський хан підсумовує, що «у Гюлістані багато всяких див», про що й розповідає у всіх своїх газелях. Таким чином, роман написаний так, аби привернути увагу, зацікавити якнайширшу читацьку аудиторію, для чого В. Даниленко «позичає у масової культури різноманітні техніки стимуляції сприйняття» (А. Калинська): «попсизація» тексту, прийоми гротескного змалювання явищ, легко впізнавані прикмети трагедії, пародії, кітчу, фантастичні форми і міфологічність. Попри це автор актуалізує чимало важливих і болючих проблем сучасного українського суспільства (соціальна справедливість, національна пам'ять, проблеми самоідентифікації, деформація особистості в тоталітарному соціумі, втрата національних пріоритетів та моральних цінностей).

Естетика постмодернізму реконструює традиційні бінарні опозиції: високе-низьке, реальне-уявне, дійсне-фантастичне, оригінальне-вторинне та ін. внаслідок цього стираються межі між добром і злом, життям і смертю, обов'язком і відповідальністю. Це динамізує сюжет, гармонізує сучасні реалії з фантастичним, моделюючи оригінальний художній світ, творячи ілюзію правдивості зображуваного: «свої газелі я передав сорока жінкам через ар-рух аль-аміна (вірний дух), а вони нашепотіли це уві сні одному гяуру, який опише мої пригоди для всього світу»

[Даниленко 2008: 473]. Отже, можна сказати, що залюбленість В. Даниленка в екзотичну східну культуру і вміння вкорінити її в українську дійсність дозволило письменнику досягнути вражаючого результату: витворити новий сатиричний роман у стилі східної поезики [Габор 2009].

У 2010 році побачив світ роман «Капелюх Сікорського» В. Даниленка, який за жанром трактується як історико-біографічний, оскільки в ньому мова йде про відомого українського авіаконструктора Ігоря Сікорського, його життя в Російській імперії та еміграції. Розповідь белетризує історія кохання, у якому вирішальну роль відіграв старий фетровий капелюх. В. Даниленко, не зраджуючи містицизму, красиво обіграв легенду, що існує й досі, про капелюх Сікорського, майстерно поєднавши вигадку із історичною правдою, залишивши читачам для роздумів відкритий фінал.

У романізованій біографії «Капелюх Сікорського» цікавим є художнє обрамлення роману – розповідь у розповіді. Починається роман із розповіді від першої особи – Романа Шепеля, емігранта, який 29 грудня 2009 року відлітає з України до Австрії, та через погану погоду затримується в Борисполі. До нього підсідає Ніколас Мацалок – емігрант у третьому поколінні, що також чекає на свій рейс. Між чоловіками зав'язується розмова і Ніколас Мацалок розповідає історію, «яку розповів колись дід батьку, а батько – мені. Це історія про те, як вплинули на життя одного відомого чоловіка жінка й капелюх» [Даниленко 2010: 9]. Таке обрамлення є досить доречним, межі простору і часу стираються, історія Ігоря Сікорського-емігранта стає типовою в сьогоденні, актуальною, адже «цій країні, – мовив Ніколас Мацалок, – не потрібні талановиті люди. Тут треба народитися, щоб звідси виїхати. Тут родюча земля, але це земля загублених талантів. Їй не цікаві ні Сікорський, ні ви, ні всі, хто народиться після вас» [Даниленко 2010: 287]. Автор моделює образ головного персонажа в динаміці та еволюції, зосереджуючи увагу на психологічних чинниках, які дозволяють проникнути в екзистенційні виміри: самоідентифікації особистості та пошук нею істини.

Композиція твору чітко структурована, протягом усього роману спостерігаються декілька сюжетних ліній, що робить

роман багатоплановим. Автор не подає детального опису історичного фону: Першої світової війни, більшовицького перевороту 1917 року, Другої світової війни, – вони відтворені схематично. Для забезпечення достовірності В. Даниленко вводить у роман образи історичних осіб: у Санкт-Петербурзі у тому ж Морському кадетському корпусі вчився корнет Лермонтов, з властивою В. Даниленкові іронією та комізмом описується зустріч Сікорського із імператором Миколою II, у Києві конструктор знайомиться із цукровим магнатом-меценатом Терещенком, згадується і «якийсь пан Міхновський», що «створив партію і закликає відокремити наші землі від Російської імперії» [Даниленко 2010: 41]. У Франції Сікорський спілкується із бразильцем Сантосом-Дюмоном, а в США, куди після революції емігрує авіаконструктор, – з Рене Фонком, Сергієм Рахманіновим, Андрієм Туполєвим та ін.

Роман можна поділити на дві частини: життя Сікорського в Російській імперії та життя в США. Їх об'єднує наскрізна тема кохання та містичний вплив на долю героя капелюха. Так, старий фетровий капелюх стає символом кохання і реалізованих можливостей (польотів) Ігоря Сікорського. Герой роману мріяв «зробити таку машину, щоб прославитись і одружитися з дамою свого серця» [Даниленко 2010: 61]. Це юнацьке бажання, перше кохання і гіркий сум від втрачених сподівань Сікорський проніс через усе життя. Фатальна трагічність долі героя визначається не тільки особистими чинниками, а, в першу чергу, невлаштованістю людини в антигуманному світі, нездоланною прірвою між самовідданістю і безправ'ям українця-громадянина і свавіллям та несправедливістю чужинецької влади. Трагізм зображуваного посилюється екзистенційними переживаннями відчаю персонажа, його відчуження, марності намагань пояснити сенс історичних подій. Тому душевний стан Ігоря Сікорського окреслюється автором як межовий, а свідомість моделюється як екзистенційно напружена.

Фінал твору дещо невизначений, оскільки В. Даниленко не розповідає читачам долі Кароліни Гулій, уві сні вона приходиться до Ігоря під кінець життя і забирає його: «Кароліна взяла його під руку, і вони пішли світляною доріжкою, продертою в темряві прожектором. Вони йшли, притиснувшись

одне до одного, а навколо, заглушуючи даленіючий гуркіт гелікоптера, божеволіли цикади» [Даниленко 2010: 285], а капелюх залишається, бо «Він тобі більше не треба. ... Не бійся. Я з тобою» [Даниленко 2010: 285]. Так символічно розривається зв'язок капелюха з коханням до Кароліни.

Специфіка організації художнього матеріалу та особливості нарації свідчать про застосування митцем реалістичної поетики з активізацією містичної традиції. Тому можемо переконливо говорити про оригінальний синтез модерністського та постмодерністського дискурсів у прозі В. Даниленка. Міфопоетична свідомість, трансформоване міфологічне мислення, оперті на екзистенц-філософію і психоаналіз, актуалізовані фольклорні, зокрема демонологічні, уявлення визначають жанрово-стильові особливості художньої практики В. Даниленка, у прозі якого майстерно змодельований світ і людина у ньому набувають поліфонічних вимірів.

**Література:** *Бабич 2009:* – Бабич І. «Дзеньки-бреньки» як пародія на замкнутість української літератури / І. Бабич // Слово і час. – 2009 – №6. – С. 99-101; *Бабич 2006:* – Бабич І. Над передсмертним ложем імперії (сатира В. Даниленка в контексті ідеології вісімдесятиництва) / І. Бабич // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 79-82; *Білоус 2007:* – Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави / П. Білоус / Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 4-16; *Габор 2009:* – Габор В. В Україні ще живе дух великої сатири / В. Габор // Укр. слово. – 2009. – 8-14 квіт.; *Давиденко 2011:* – Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка / В. Давиденко // Слово і час. – 2011. – № 9. – С. 100-106; *Даниленко 2008:* – Даниленко В. Газелі бідного Ремзі / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 488 с.; *Даниленко 2010:* – Даниленко В. Капелюх Сікорського / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 290 с.; *Долженкова 2006:* – Долженкова І. Притча про змізерніння людини / І. Долженкова // Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2005. – № 13. – С. 52-54; *Житомирський феномен 2007:* – Житомирський феномен: спецвипуск часопису «Світло спілкування». – Житомир, 2007. – 416 с.; *Заверталюк 2010:* – Заверталюк Н. Образ міста, де «все навиворіт», як

домінанта концепції світу в прозі В. Даниленка / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. «Лінгвістика і літературознавство». – Бердянськ БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. I. – С. 285-295; *Зборовська 2006*: – Зборовська Н. Еротичний обман Володимира Даниленка / Н. Зборовська // Книжник review. – 2006. – Ч 8 (130); *Зборовська 2007*: – Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 3-8; *Зборовська 2007*: – Зборовська Н. У метафізичних п'ятьмах сучасної української літератури (за книжкою В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» та романом Г. Іваненко «Час покаяння») / Н. Зборовська // Дивослово. – 2007. – Ч. 7 (604). – С. 52-57; *Зверев 1991*: – Зверев А. Що таке «масова література»? / А. Зверев // Лики масової літератури США. – М.: Наука, 1991. – С. 33-34; *Козачук 2010*: – Козачук Н. Валерій Шевчук як герой творів В. Даниленка / Н. Козачук // Слово і час. – 2010. – № 1. – С. 66-71; *Лобановська 2009*: – Лобановська Г. Касети, кабмін і революція / Г. Лобановська // День. – 2009. – 28 січ.; *Поліщук 2009*: – Поліщук Я. Воскреслий хан у країні гяурів / Я. Поліщук // ЛітАкцент. – 2009. – 12 черв.; *Самохвалова 2003*: – Самохвалова В.И. Массовый человек как герой и потребитель масскульты / В.И. Самохвалова // Массовая культура и массовое искусство: «за и против». – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 182-196; *Скокова 2009*: – Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма / Т. А. Скокова // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2 – С. 95-100; *Терлецький 2000*: – Терлецький В. «Я залишився, щоб розказати останню казку» [Про повість Володимира Даниленка «Усипальня для тарганів»] / В. Терлецький // Вітчизна – 2000. – № 3-4. – С. 135-136; *Філоненко 2011*: – Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр / С. Філоненко. – Донецьк: Ландон – XXI, 2011. – 432 с.; *Харчук 2011*: – Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Харчук. – К.: «Академія», 2011. – 248 с.; *Черняк 2007*: – Черняк М. А. Массовая литература XX века : [учеб. пособие] / М. А. Черняк. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 432 с.; *Шнайдер 2005*: – Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду / В. Шнайдер // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 10. – С. 184-187.



*Яблонская Н. Романы В. Даниленка в современном дискурсе украинской массовой литературы.*

*В статье исследуются жанровые особенности романной прозы В. Даниленка в современном украинском неомодернистском дискурсе, в частности своеобразие авторского моделирования действительности в романах «Газели бедного Ремзи», «Шляпа Сикорского» и других, выясняются специфика и новаторство художественного мышления писателя.*

**Ключевые слова:** дискурс, жанр, массовая литература, неомодернизм, постмодернизм, роман, стиль.

Рецензенти: Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобич)  
Бородіца С.В., к.філол. наук, доц.

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

**Анатолій Гуляк**, д. філол. наук, проф. (Київ),  
**Наталія Науменко**, д. філол. наук, проф. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2-1.09

### **Об'єктивізація постаті поета в образі ліричного героя (на матеріалі української поезії ХХ століття)**

При аналізі будь-якого літературного твору треба пам'ятати, що це окрема естетична одиниця, майже незалежна від автора чи авторського задуму. Вживаючи порівняння із сучасного економічно зорієнтованого світу, можна сказати так: *створюючи твір, автор створює корпорацію, яка здобуває самодостатнє буття, уже незалежне від творця, кероване своїми законами і правилами* [11].

Літературний феномен, виростаючи з викінченого тексту в осмислений, оцінений твір, існує сам собою, керований своїми законами щодо композиції, форми, мови тощо. Він набирає значення у своїх стосунках із читачем. І це значення мінливе, воно залежить від творчого симбіозу автора твору і його читача.

Твір існує сам собою, а його зміст міняється відповідно до рецептивного апарату, яким володіє даний читач, – діапазоном

*Яблонская Н. Романы В. Даниленка в современном дискурсе украинской массовой литературы.*

*В статье исследуются жанровые особенности романной прозы В. Даниленка в современном украинском неомодернистском дискурсе, в частности своеобразие авторского моделирования действительности в романах «Газели бедного Ремзи», «Шляпа Сикорского» и других, выясняются специфика и новаторство художественного мышления писателя.*

**Ключевые слова:** дискурс, жанр, массовая литература, неомодернизм, постмодернизм, роман, стиль.

Рецензенти: Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобич)  
Бородіца С.В., к.філол. наук, доц.

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

**Анатолій Гуляк**, д. філол. наук, проф. (Київ),  
**Наталія Науменко**, д. філол. наук, проф. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2-1.09

### **Об'єктивізація постаті поета в образі ліричного героя (на матеріалі української поезії ХХ століття)**

При аналізі будь-якого літературного твору треба пам'ятати, що це окрема естетична одиниця, майже незалежна від автора чи авторського задуму. Вживаючи порівняння із сучасного економічно зорієнтованого світу, можна сказати так: *створюючи твір, автор створює корпорацію, яка здобуває самодостатнє буття, уже незалежне від творця, кероване своїми законами і правилами* [11].

Літературний феномен, виростаючи з викінченого тексту в осмислений, оцінений твір, існує сам собою, керований своїми законами щодо композиції, форми, мови тощо. Він набирає значення у своїх стосунках із читачем. І це значення мінливе, воно залежить від творчого симбіозу автора твору і його читача.

Твір існує сам собою, а його зміст міняється відповідно до рецептивного апарату, яким володіє даний читач, – діапазоном

його відчуття, багатством особистих переживань, начитаністю і, зрештою, знанням поетичної мови.

Ліричний герой – найголовніше осердя структури вірша, образ поета, який виражає настрої, переживання, роздуми близьких йому духом сучасників. Що талановитіший поет, що багатший його духовний світ, що глибше він проникає у світ переживань інших людей, то вищого рівня досягає він у своїй ліричній творчості. Читаючи поезію, підіймаючись до висот, відкритих автором, людина переживає особливе «ліричне почуття», притаманне обом – і поетові, й читачеві. Тому лірику зазвичай визначають як вираження потаємних переживань і у мистецтві, й у повсякденному житті.

Згідно з теоретичними концепціями, **ліричний герой** (синоніми – **ліричний персонаж**, **ліричний суб'єкт**) – специфічний оповідач, особа якого виявляє підкреслену співвіднесеність із авторським «я», що стало простежується в ліричних творах певного тематичного циклу, біографічного періоду або й усього доробку поета [2, 83; 3, 14; 5, 562].

Закономірно, що в англо-американському літературознавстві категорія ліричного героя завжди позначається словом «speaker», тобто «мовець», «промовець», на відміну від «author» – «автор».

В українських літературознавчих працях минулих років можливе й паралельне вживання цих понять. Наприклад, коли А. Малишко говорить про інтимну лірику К. Дрока: «...на перших сторінках книжки **автор** закохується, через кілька сторінок розкохується і закохується в іншу» [6, 139], то це означає, що «закохується-розкохується» не сам К. Дрок, а його ліричний герой, точніше – ліричні герої, які цілком можуть адресувати свої почуття різним об'єктам.

Читаючи вірші поета, реципієнт на основі усїєї їх розмаїтості усвідомлює унікальність автора у сприйнятті та перетворенні світу, у характері переживань та способах їх художнього виразу. В уяві читача з'являється викінчений образ духовного світу людини, – образ ліричного героя. Тому **метою нашої роботи** стало виявлення іпостасей ліричного героя в українській поезії різних жанрів, зокрема пов'язаній із образами мистецтва.

Ліричний спосіб художнього показу може передати все багатство, всю складність і суперечливість внутрішнього світу людини. Поет-лірик розкриває насамперед свій світ, але завжди співвідносить виливи власних, індивідуальних переживань, настроїв, роздумів з настроями близьких йому за світоглядом, переконаннями, ставленням до життя людей.

Сила естетичного впливу ліричного твору – в тому, що, прочитавши його, неодмінно ставиш собі запитання: «І чому це написав / написала не я?»

За авторським «я» у віршах стоїть не тільки поет, а й близький йому духовно сучасник. Вираження почуттів, роздумів, подані від першої особи, характеризують ліричного героя.

І коли Шевченко в одному з «казематних» віршів пише: «Ой одна я одна, / Як билиночка в полі, / Та не дав мені Бог / Ані щастя, ні долі, – то зрозуміло, що він тут свої особисті гіркі переживання, викликані арештом і ув'язненням, передає через болісні роздуми самотньої дівчини, майстерно перевтілюючись у її духовний світ. Ліричний герой є дуже близьким, але не тотожним авторові у момент створення вірша.

Жанрова природа ліричних творів виявляється насамперед у сповіді, самовираженні, самооцінці поета чи його «повноважного представника» – ліричного героя [13, 101]. Саме тому вважається, що у практиці романтиків та експресіоністів постаті поета й ліричного героя могли збігатися [5, 562], хоча такий збіг можливий і у творі будь-якої іншої стильової орієнтації.

Леся Українка наголошувала: «...Не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезійках займенник «я» вживається тільки для більшої виразності».

У цьому зв'язку показовою є постать ліричної оповідачки в поезії «Уривки з листа». Це – перший зразок верлібру Лесі Українки, який сполучає ознаки жанру *фрагмента* й *варіації* на тему «Поетичне мистецтво», що відсилає до взірців барокового вірша. Відповідно, й образ ліричного оповідача тут – більш, ніж просто alter ego авторки.

У перших рядках героїня виявляє розуміння сутності віршування: «Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша: /

*Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене, / Розмір, наче химерна хвиля, / Розбивається раптом об кожну малу перешкоду»*[12, 157]

Це дає підстави говорити не лише про метафоричність мови вільного вірша, а й про літературознавчі терміни як складники того символічного комплексу, яким є художній світ героїні Лесі Українки. Верлібр вона називає «лінивим» віршем, рими – «дочками безсонним ночей», розмір – «химерною хвилюю»: адже й ненаголошені та наголошені склади, й графічне оформлення рядків поезії позначено хвилювим рухом [7, 7]. Чергування рядків у першій частині «Уривків...» символізує мінливість моря: *«Дике, химерне воно, ні ладу, ні закону не знає: / Вчора грало-шуміло воно / При ясній, спокійній годині, / Сьогодні вже тихо й лагідно до берега шле свої хвилі, / Хоч вітер по горах шалено жене сиві хмари...»*

Після ліричного заспіву героїня звертається до свого адресата – поета. На його «дужий, наче у крицю закований» вірш вона відповідає «байкою». Відтак жанрова семантика «Уривків...» включає елементи наукової поезії – підручника з поетики, ліричних жанрів – фрагмента та листа, а також ліро-епічних творів – байки та філософсько-поетичної притчі про квітку, яка зросла на камені. Застосовуючи прийом градації, Леся Українка подає алегоричне втілення дороги: *«Ось уже й лаврів, поетами люблених, / Пишних магнолій не видко, / Ані струнких кипарисів, густо повитих плющем, / Ані платанів розкішних наметів»*.

У цих словах прозирає приховане іронічне ставлення оповідачки і навіть самої авторки до типових образів південного краєвиду («люблені поетами» лаври) та пов'язаних із ними епітетів і порівнянь: «пишні магнолії», «стрункі кипариси», «намети платанів».

Натомість дедалі сильнішого емоційного забарвлення набувають образи українських народних пісень: «битий... крутий шлях», «сади-виногради», «покривають землю, наче килим розкішний». Довгі рядки, подібні до гекзаметрів, надають творові епічного звучання: *«Ось уже й лаврів... пишних магнолій не видко»./ Але й вони [берези] вже zostались далеко за нами... /*

*Тільки терни, будяки та полин товаришили нам у дорозі, / Потім не стало і їх [12, 158].*

Для показу контрасту між пейзажами морських берегів і кам'яною пустелею Леся вкладає в уста своєї героїні незвичайний образ: «дорога в Нірвану, країну всесильної смерті». Адепти буддизму вважають, що Нірвани можна досягти, пройшовши крізь страждання та перевтілення; у творі Лесі Українки символічний синонім страждання – дорога у горах, а перевтілення – «...квітка велика, хороша, [що] свіжі пелюстки розкрила, / І краплі роси самоцвітом блищали на дні».

Образ самоцвіту, який з'явився на початку – в описі морської хвилі, означає втілення радості: «Камінь пробила вона [квітка], той камінь, що все переміг, / Що задавив і могутні дуби, / І терни непокірні».

У заключних рядках знаменним є паралельне вживання латинської назви квітки *Saxifraga* та словесного символу «Ломикамінь». Заключні рядки «Уривків...», завдяки очевидній фігурі недовомовленості, через флористичний образ підносять постать адресата до рівня символу незламності: «... нам, поетам, годиться назвати її [квітку] Ломикамінь / І шанувать її більше від пишного лавра».

Цвіт у Лесиному вірші виступає багатозначним неоромантичним символом – почуттів, примхливого життєвого шляху, поетичної творчості. Неоромантичному символі притаманний колорит таїни, одначе він не співвідноситься з непізнаваним, а, навпаки, для розкодування вимагає роботи свідомості (Д. Царик). Багатогранним символом сподіваного віднайдення «небаченого й нечуваного» стала квітка-ломикамінь, що з екзотизму перетворюється на український поетичний образ.

Таким чином, ліричний герой може поєднувати в собі естетичний та екзистенційний досвід певного покоління (і навіть кількох), бути семантичним центром, у якому перетинаються об'єктивне та суб'єктивне.

Логічно згадати про «жіночу маску» лірики чоловічої. Передусім це Тичинів вірш «А я у гай ходила», який не випадково став хрестоматійним. Різні варіанти його графічного оформлення (з розділовими знаками – в антологіях поезії для дітей або *без них* – в оригінальних «Сонячних кларнетах»)

дозволяють говорити не лише про жіночу, а й про дитячу постать ліричної героїні. З тонким знанням дитячої психіки Тичина виписав характер дівчинки, її очуднений погляд на природне довкілля, вдаючись до засобів мальовничості, елементів театральності та музичності. Для досягнення живописно-зорового ефекту вводиться слово, що вимагає супроводу жестом: «а я у гай ходила / по квітку ось яку».

Зорові образи знаходять естетичну підтримку в образності звуковій. Дівчинка (жінка) не тільки бачить предмети казкового для неї гаю, а й чує, як відгукується той казковий гай своєю музикою, живим співом птахів: «а я у гай ходила / по квітку ось яку / а там дерева – люлі / і все отак зозулі: ку ку»

Акумулюючи велику творчу енергію, П. Тичина – всією динамічною особистістю, універсальною діяльністю, новаторським віршотворенням – служить унікальним «передавачем» художнього досвіду зі сфери національного в сферу загальнолюдського, з минулого в майбутнє.

Іноді до поняття «ліричний герой» застосовують синонім «ліричний суб'єкт», коли мовиться про образ, наділений рольовими ознаками ліричного адресата й адресанта. Така іпостась ліричного героя характерна для медитативної лірики, наприклад поезії М. Ореста «Дивлюсь крізь вікно...» з її розміреною ходюю тристопних розмірів: «*Дивлюсь крізь вікно, / як сходить сонце зимове. / Магічно гарне, величне, спокійне, / так близько від мене / сходить воно: / над дахом, відомим мені, засніженим, / над дубом, часто вліті спогляданім...*» [9, 204]

Знайома кожному картина сходу зимового сонця у М. Ореста є надзвичайно сенсорно відчутною, сугестивною завдяки звукописові (алітерації на «з» та «с», що справляє враження блиску інею).

Реципієнт щораз по-новому пропускає це воістину захопливе видиво через свою уяву, оскільки одним із прийомів образотворення у вірші є **інверсія**. Нехарактерна для верлібру [див. 10, 227], яким і є поезія М. Ореста, вона свою функцію чинника співтворчості, діалогу з читачем виконує бездоганно: «*дуб... що нині в ризи стоїть / непорочного інею*», «*в густім пурпуровім вогні воно*».

Ліричний герой поезії М. Ореста шляхом поетичної градації простору мовлення від «вікна» до «кімнати» уводить адресата у свій внутрішній світ, рух якого співвідноситься зі змінами пір року: *«Весна промчала, – куди вона закликала? / Літо було зависоке для неї, / Осінь не хтіла її ошчедрити, / Бліду захожанку / Будь же добрий до неї хоч ти, зимовий ранку!»*

Ліричний оповідач набуває ознак відстороненого розповідача у віршах, змістовно помежованих із прозою, – наприклад, у так званих «віршованих новелах», які є ліричними портретами українських митців.

Характерною культурологічною візією Р. Кудлика в «Новелі про скульптора» стає переплетення чотирьох видів мистецтва – музики, живопису, поезії та скульптури. Це переплетення ґрунтується на п'ятому виді мистецтва – народнопісенній творчості, адже саме її образи (Купало та Марена, купальські вінки, дівочі танці) стали прототипами скульптур Феодосії Бриж – головної героїні «Новели...».

У зачині твору йдеться про народження задуму: *«Десять крилець ластів'їних / Шарудять, / Шаленіють по плесі цементу»* [4, 17]

Мистецька синестезія зумовила поліметричну структуру Кудликового вірша. Заспів як філософська рефлексія на тему творчості – *верлібр із нерівновеликими рядками*, що відбивають неспокій у думках героя: *«Фортепіано сіре / Повне вицертъ / Передродовим спокоєм... / Ще нема»*.

Процес створення художнього витвору описано білим віршем, який надає оповіді відтінку епічності: *«Пливають слов'янки у купальнім танці, / Пливають повільно, мов вінки рікою, / Смалкий борей ворухить житні коси, / За очеретами іржуть каштанно коні»*. Надалі в нього вкраплено елементи фольклорного віршування: *«Ми тебе, Купайло, скупаємо, / На друге літо поховаємо... / Утонула Мареночка, утонула, / Та поверх її кісонька зринула...»* [4, 18]. У поезії чітко простежується композиція епічного твору: експозиція (знайомство ліричного героя зі скульптором) – розгортання події (народження задуму) – кульмінація, або Wendepunkt (*«Це / фортепіано сіре / торкнулось пучками самого серця»*) і, нарешті, розв'язка – метафорична візія майбутнього, яке чекає мистецький твір: *«В ложі канонів... /*



*Важко вмістити музику цементу. / Її ще заганятимуть туди / Бичами, сплетеними із цитат, / І виламаними із парканів промов / Кийками знаків оклику...*» [4, 19]

Рівень інтуїції, творчого натхнення, пориву творчості передається через низку характерних художніх деталей і утворює фабульну канву поетичної оповіді. Для поезій такого ґатунку притаманним є ракурс «відчутій» деталі, яка згущує враження, збирає їх в одну точку й тому може перерости у величезну силу (П. Гейзе). У «Новелі про скульптора» ця деталь – каблучка, до якої пристала грудочка цементу.

Схожа за задумом поезія В. Голобородька «Катерина Білокур: піжмурки квітів» – вірш-екфраза, своєрідний поетичний аналог твору картини «Квіти за тином». Певною мірою це – ліро-епічна розповідь про мистецький задум та його втілення, що синтезує елементи мистецького трактату та казки, наукового дослідження та очудненого світобачення: *«Квітка ховається за квітку, / грається з глядачем у піжмурки, / не з'являється доти, доки її не назвеш: / «Ти, квітко блакитна, що в'єшся все вгору та вгору, / твориш своїм цвітінням перед очима стіну, / тоді вже не знаєш, чи то квіти, чи небо, – / кручені паничі... / Ти, квітко блакитніша, що ростеш при дорозі, / подорожніх виглядом своїм звеселяєш, / тих, хто повертається з поля, / помахами блакитної хусточки проводиєш, – / волошка... / Ти, квітко найблакитніша, що стелишся / низенько при землі, / щоб і мертві небо побачили, – / барвінок...*» [1, 344].

Ліричний оповідач у цьому вірші показує кольорообраз у стані потрійної градації, вираженому через утворення ступенів порівняння, загалом невластивих для відносного прикметника, яким і є «блакитний», причому що інтенсивніший відтінок, то нижче росте квітка – від виткого крученого панича до барвінку, що стелеться по землі. Наявна і тут казкова чарівна річ – пензель художниці (подібно до фортепіано у Р. Кудлика).

Таким чином, як про те розповідає ліричний герой, майстриня намагається пов'язати на полотні в одне ціле горішний, земний та підземний світи – Прав, Яв і Нав, яруси прадавнього Дерева життя. І не вадить, що квіти – городні, берегові, польові, лісові – різночасові за порою цвітіння, раптом опиняються поряд, адже таке зміщення в часі працює на творення казкової (та й

міфічної) квінтесенції – єдності буття природи-в-людині та людини-в-природі. Цей ліричний портрет Катерини Білокур має укорінений у романтизмі мотив нерозуміння митця натовпом, – «критиків» художниці Голобородько називає «чужинцями» та пояснює їхні дії іронічними «вченими» висловами: *«Для чужинців, які пильно стежили, / як малярка водила пензлем, / ... квіти були непомітні... / Малярчине заняття покваліфікували як непрактичне / і таке, що не має сенсу, / хоч і не вороже для них, / тому залишили її в спокої»* [1, 345].

«Піжмурки квітів» – також рефлексія на тему Слова [8, 65], сила якого робить ілюзорне реальним, невидиме – видимим, хаотичне – впорядкованим: *«...варто було малярці назвати квіти своїми іменами, / як вони стали рівенько за тином, / як пустотливі діти, і зацвіли блакитно»*.

Справжня поезія... З нею пом'якшується відчуття самотності, й інтимний союз людини з природою, таємницями якої народжено стільки художніх творів, стає головною реальністю та пояснює різноманітні аспекти повсякдення. Поет дозволяє собі нестись удалечінь музикою слова, биттям свого серця і вабить із собою читача. Це й є майстерність.

Ліричний герой – це «я» сотворене» (М. Пришвін). Такому авторському образу супутньою є особлива щирість і «документальність» ліричного вислову, самоспостереження та сповідь переважають над вимислом. Отож, не помиляється й безпосереднє читацьке чуття, упевнене в реальному бутті ліричного героя як поетового художнього «двійника».

**Література:** Голобородько В. Летюче віконце : вибрані поезії / Василь Голобородько ; І. Коломієць (відп. ред.) ; І. Дзюба (вст. ст.). – К. : Укр. письменник, 2005. – 463 с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).; Гуляк А.Б. Деякі аспекти аналізу літературного твору : підручник / А.Б. Гуляк, Н.М. Скоробагатько, П.П. Хропко, І.М. Цуркан. – К. : Науковий світ, 2000. – 124 с.; Кожинов В.В. Стихи и поэзия / Вадим Кожинов. – М. : Сов. Россия, 1980. – 304 с.; Кудлик Р.М. Весняний більярд : вірші / Роман Кудлик. – К.: Молодь, 1968. – 68 с. – (Першотвір).; Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. – Т. 1: Аба – Лямент / за ред. Ю.І. Коваліва. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.; Малишко А.С. Думки про поезію / Андрій

Малишко. – К.: Рад. письменник, 1959. – 148 с.; Науменко Н.В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки / Наталія Науменко // Дивослово. – 2004. – №4. – С. 6 –8.; Науменко Н.В. Ліричні портрети Катерини Білокур / Наталія Науменко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах. – 2008. – №4. – С. 59 – 66.; Орест М. Держава слова : вірші та переклади / Михайло Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К. : Основи, 1995. – 526 с. – (Першотвір).; Россельс В. Сколько весит слово. Статьи разных лет / Владимир Россельс. – М. : Сов. писатель, 1984. – 432 с.; Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника: підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с. Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти т. – Т. 1 : Поезії / вст. ст. Є.Шабліовського ; упоряд. та примітки Н. Вишневської. – К. : Наукова думка, 1975. – 448 с. – (Першотвір).; Eliot, T. S. Selected Prose / Thomas Stearns Eliot ; ed. by M. Grant. London : Faber and Faber, 1975. 398 p. Рецензенти: Поплавська Н.М, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль) Ткачук О.М., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Р. З.Біляшевич, асп. (Київ)**

ББК 83.3(4УКР)

УДК 82.09:821.161.2“19”

### **Поліфонічні форми в українській художній літературі першої половини ХХ століття**

*У статті аналізується використання поліфонічних форм в українській художній літературі першої половини ХХ ст. Зокрема розглядаються приклади наслідування музичної поліфонії, а також зразки переосмислення барокової традиції та різних світоглядних систем.*

**Ключові слова:** поліфонія, fuga, одночасність, тема

*This paper explores the use of polyphonic forms in the Ukrainian literature in the first half of the twentieth century. The imitations of musical polyphony are analyzed as well as the influence of the baroque tradition and different world views.*

**Key words:** polyphony, fugue, simultaneity, theme

Малишко. – К.: Рад. письменник, 1959. – 148 с.; Науменко Н.В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки / Наталія Науменко // Дивослово. – 2004. – №4. – С. 6 –8.; Науменко Н.В. Ліричні портрети Катерини Білокур / Наталія Науменко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах. – 2008. – №4. – С. 59 – 66.; Орест М. Держава слова : вірші та переклади / Михайло Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К.: Основи, 1995. – 526 с. – (Першотвір).; Россельс В. Сколько весит слово. Статьи разных лет / Владимир Россельс. – М.: Сов. писатель, 1984. – 432 с.; Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника: підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с. Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти т. – Т. 1 : Поезії / вст. ст. Є.Шабліовського ; упоряд. та примітки Н. Вишневської. – К.: Наукова думка, 1975. – 448 с. – (Першотвір).; Eliot, T. S. Selected Prose / Thomas Stearns Eliot ; ed. by M. Grant. London : Faber and Faber, 1975. 398 p. Рецензенти: Поплавська Н.М, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль) Ткачук О.М., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Р. З.Біляшевич, асп. (Київ)**

ББК 83.3(4УКР)

УДК 82.09:821.161.2“19”

### **Поліфонічні форми в українській художній літературі першої половини ХХ століття**

*У статті аналізується використання поліфонічних форм в українській художній літературі першої половини ХХ ст. Зокрема розглядаються приклади наслідування музичної поліфонії, а також зразки переосмислення барокової традиції та різних світоглядних систем.*

**Ключові слова:** поліфонія, fuga, одночасність, тема

*This paper explores the use of polyphonic forms in the Ukrainian literature in the first half of the twentieth century. The imitations of musical polyphony are analyzed as well as the influence of the baroque tradition and different world views.*

**Key words:** polyphony, fugue, simultaneity, theme

Зв'язки між музикою та словесністю дуже тісні та давні. З одного боку, теорія музики завжди перебувала під впливом теорії мови, оскільки саме мова надавала музиці способи вираження її власних теорій [*Bristiger 1986: 7*], а з другого – митці різних епох намагалися відтворити у письменстві музичні форми – у тому числі й поліфонічні: контрапункт, фугу, канон або концерт.

Саме поняття «поліфонія» закріпилося у літературознавчому дискурсі ХХ ст. завдяки праці М. Бахтіна «Проблеми творчості Достоєвського» (1929). У «Літературознавчій енциклопедії» (2007) поліфонію визначено як «багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, важливий виражальний засіб у музиці та поезії [*Ковалів 2007: 243*]».

Загалом же у ХХ ст. на формування літературної поліфонії впливала не тільки традиційна імітація музичних форм, а й небувале поширення різних естетичних, філософських, наукових і політичних концепцій. Ідейна та композиційна поліфонічність притаманна творам найвідоміших митців – М. де Унамуно, П. Клоделя, Т. Манна, В. Фолкнера.

Не минули ці тенденції й української літератури. Для творів першої половини ХХ ст. характерні такі основні джерела словесної поліфонії: наслідування музики, барокова традиція та вплив різних світоглядних систем.

Одним із прикладів літературного втілення технічних прийомів музичної поліфонії стала поема П. Тичини «Фуга» (1921). Цей твір постав у той час, коли, з одного боку, П. Тичина почав переходити на провладну ідеологічну платформу, що спричинилося до «демократизації» та «спрощення» ускладнених форм, а з іншого боку, саме «на цей період чисто технічна майстерність поета доходить свого апогею [*Стус 1993: 71*]».

Відомо, музична фуга заснована на багаторазовому імітаційному виконанні однієї або, що трапляється рідше, декількох тем. У поемі П. Тичини виокремлюються два типи повторень і дві теми.

Перший тип повторення – це повторення без змін. Так, двічі (в середині та в кінці поеми) дослівно відтворюється доволі розлогий фрагмент тексту: «Прислухаюсь: / Голос, що вкруг росте, / в собі я ношу я. / Живе – давно розпалось на клітини, / клітина – в землю, в зелень, в шум. / І той протест, і той огонь, що був у них, – / Тепер він зелень, шум... / Шуми, шуми, рясне верхівля, / епохо наша вітряна! / Проходь з старого кладовища, / Мелодіє моя [Тичина 1983: 220, 222].

Повторення цих строф не випадкове, оскільки в них сконденсовано ключові образи, через які втілюється перша та, можна сказати, «офіційна» тема «Фуґи». Так, у невеликій за обсягом поемі чотирнадцять разів вживаються слова з коренем «шум», одинадцять – з коренем «вітер», п'ять разів повторюється слово «кладовище» та тричі «мелодіє моя». До того ж, у творі неодноразово згадуються «кров», «протест» і «огонь». Усе свідчить про намагання поета долучитися до творення нового революційного міфу – і героїзація полеглих у повстаннях, і мотиви боротьби, і оспівування майбутнього, в якому «зникне націй ворожнеча».

Другий тип повторення – варіативний. Він передбачає багаторазове повернення до одного й того ж елемента твору, яке щоразу здійснюється зі змінами, котрі покликані увиразнити ті чи інші риси. Яскравим прикладом цього є часте звернення до образу вітру, який втілює першу «революційну» тему «Фуґи» (а згодом стане стрижневим для цілої збірки «Вітер з України»): «Вітер вітер ві Терзас дуба клеє / на хмарах хмує сон / це знов осінній ві [Тичина 1983: 219]. Ця строфа повторюється так: «Вітер кликне кла, / наклони дуба клеє / на хмарах хмує сон / це знов осінній ві [Тичина 1983: 220]. А далі то тут, то там у поемі з'являються рефрени: «вітер ві», «вітер кликне кла», «і вітер стружки вструж і струж...». За допомогою таких варіацій формується настрій твору – неспокій, тривога, відчуття того, що настала епоха кардинальних змін. Загалом, з погляду формальних вимог, однієї теми та двох видів повторення цілком би вистачило для створення поетичної «фуґи». Однак Тичина (можливо, навіть несвідомо) все значно ускладнив. Річ у тім, що наведені строфи містять ще одне повторення, яке вводить другу тему, одним із ключових образів якої є сон.

Вірніше, йдеться навіть не про сон, а про марення чи сомнамбулізм. На це вказують описи різних відтінків сприйняття, що притаманні межовим станам свідомості: «спать», «прекрасний сон», «сниться», «мариться», «не виспавшись», «примари», «божевільний». Цей настрій посилюється відчуттям беззмістовності, яке виразно артикулюється в поемі: «Лиш де в нім зміст? Мета яка?», «І все ж незавжди буде ясно...», «а правда, неясно?», «Неясно, а правда неясно?». Таким чином, після вступу другої теми перша поступово втрачає свою плинність: «вітер» уже не «визволяє», а радше вводить у фантазмагоричний стан відчуження: «гойдає зелень недоношену і золото, і кров...».

Не менш важливим для другої теми «Фуги» є образ круга, котрий також варіативно повторюється: «Де не піду – півкруг. / Де не стану – овал. / Пругами хмари оспінілись. / Колесом лист по дорозь – / і весь парус блакитний / душу мою круглу / на веслах у безкінечність – / мелодіє моя» [Тичина 1983: 220].

«Півкруг», «овал», «пруг», «спина», «колесо», «парус», «кругла душа», «безкінечність» – нанизування паралелізмів, які всіляко нюансують лише одне: відсторонення від усього гострого, конфліктного, проблемного. На думку В. Стуса, ці образи свідчать про незворотну деградацію митця: «Рентгеноскопія душі показала, що хвилеводдя пам'яті про змертвілий світ «Сонячних кларнетів» для поета вже зовсім нестрашне: його «кругла душа» всюди відчуває закінченість форм вивершеного світу... [Стус 1993: 59]».

Однак, інтерпретація зміниться, якщо врахувати заявлену поліфонічну форму поеми та розглянути образ круга не окремо, а в контексті другої теми фуги – разом із образами марення та беззмістовності. Тоді постає дещо інша картина: звернення до «округлості» можна трактувати як спосіб самозахисту душі поета від страшної дійсності.

Адже, очевидно, що друга тема – це майже інстинктивний, напевне, не до кінця усвідомлений самим поетом відрух заперечення першої теми. Революційні мотиви («протест», «розгром», «удар») не отримують очікуваного розвитку у поемі, а постійно грузнуть у марені та беззмістовності. Особливо це помітно у сцені «воскресіння» похованих на кладовищі робітників, котра є емоційною кульмінацією першої теми:

«Дугами горби лягли / Опукляться могили, як поросята, / а над ними / хрести. / В подертих сорочках, в робочих блузах, / не виспавшись, біжать і падають, / і в листі заплутуються, як у гудках заводу [Тичина 1983: 220].

Усе, що тут відбувається, пов'язане не так зі світлою радістю Великодня чи з грізною урочистістю Страшного суду, на які налаштовує біблійний інтертекст семінариса Тичини, як із відчуттям недолугості. З одного боку, пролетарії ніби й повертаються до боротьби з криком: «Ми з-під ярма, з тюрми! Визвольний вітер з нами». Проте, з іншого боку, вони «не виспались» (не хотіли вставати?), «падають» і «в листі заплутуються». Отже, їхнє «воскресіння», замість того, щоб асоціюватися з актом відновлення справедливості, постає як недоречність, марево або навіть фарс.

Якщо у «Фузі» П. Тичина лише наближується до порівняння революції з воскресінням, то згодом у вірші «Перше травня на Великдень» (збірка «Вітер з України» (1924) ця тема прозвучить набагато виразніше: «Це Христос воскрес / мертвих воскрес – / тихо туго вітер / кленоклонив день. / Аж тут враз! враз! / врізався оркестр: / не Христос воскрес – / Робітничий Клас» [Тичина 1983: 216].

Нагадаємо, що fuga (дослівно «втеча») – це насамперед рух уперед. Однак саме цього й не вистачає поемі П. Тичини. Дві теми його «Фуги» нейтралізують будь-який поступ. Вони справді «заплутуються» одна в одній, унеможливаючи характерний для поліфонії ідейний розвиток.

Інший яскравий зразок української музичної поезії, – вірш Б.-І. Антонича «Концерт» (1936) – може, й не має такої складної форми, як «Фуґа», проте містить один із найдетальніших художніх описів виконання музичного поліфонічного твору. Концерт відкривають солов'ї, до яких поступово долучаються інші виконавці, інші музичні партії. Прикметно, що Б.-І. Антонич підкреслює їхню гетерогенність і *діалогічну* природу долучення до концерту. До солов'їв приєднуються «музичнодзьобих сто племен пташиних», до них – «квіття терен» і «ряба оркестра квітів», потім одні за одними вступають «коріння ста дубів», «змії, мов смички», «труби пнів», «зорі – діри в флейті ночі», «вітер», «ранок», «тарелі» сонця та землі. При цьому нові партії



вливаються в концерт як *відповіді* на попередні: «на солов'їне гасло дружні перемови», «ллється звук на звук», «у відповідь спалахує», «немов на лезо лезом, піснею на пісню на поклик відповіді», «шалені перегуки», «глибокий відзив».

У «Концерті» важливою є також *плинність*, поширення, розвиток музики – риси, що, як і *відповідь*, притаманні поліфонії: «електрика натхнення ллється змінним струмом», «окріп мелодії вливається по вінця», «спів росте, мов повінь», «переливається від краю аж до краю», «зростає вшир і вгору», «музика, мов потоп, усе поглине», «лігатурами спливає співу струмись». Насамкінець, потрібно зазначити, що у вірші фігурує дуже характерний для поліфонії *інтелектуально-смісловий* вимір музики: «Для розуму зачинені, невидні двері / Відчинить звук, мов ключ, мов ключ чуття несхибний. / Не птах, не квіт, це грас зміст, це грають первні / Речей і дій, музика суті, дно незглибне [Антонич 2009: 202].

Отже, «Концерт» Антонича можна трактувати як літературне втілення того концерту, що вважається «формою поліфонічної вокальної або вокально-інструментальної музики, яка спирається на співставлення двох або більше партій [Юцевич 1977: 75]».

Барокова традиція також помітно вплинула на розвиток поліфонічних форм в українській літературі ХХ ст. У поезії неокласиків це виразилося через гру з багатомовністю, зіставлення різних часопросторових площин, використання багатозначності та контрастності образів. Наведені риси повною мірою притаманні творчості М. Зерова. Зокрема у сонетах циклу «Lucrosa» (1921) поет послуговується лексику, взятою з інших мов – французької, німецької, старослов'янської, грецької та латини. Саме слово «lucrosa» – це жартівливо латинізована назва селища Баришівка (від лат. «lucrum» – «прибуток», «барис»), в якому поету довелося мешкати у 1920-1923 рр.

У своїх творах М. Зеров також майстерно поєднував різні епохи та локуси. Так, у сонеті «Oi triakonta» за принципом подвійного дзеркала взаємовідображаються сучасна поетові пореволюційна розруха та «дні тридцяти тиранів» із давньогрецької історії. Обидві епохи характеризуються як «навісна пора», для якої притаманні «безлюдна агора» та

«безголосся суду [Зеров 1990: 8]». А в сонеті «Обри» реалії воєнного комунізму зображено через проведення паралелей відразу з декількома пластами минулого. Спочатку епілогом слугує цитата з козацької хроніки: «Секветатор їде в село за податками... [Зеров 1990: 16]». Потім «воскресають» «герої саг і рун» – «аварин, гот і гун». І насамкінець долучається пласт історії з «Повісті минулих літ»: «крик дулібських жен під батогом зневажливого обра [Зеров 1990: 16]».

Проте найближчими до барокової поезії є два сонети циклу – «Чистий четвер» і «Страсна п'ятниця». У них, як і в старожитніх творах, євангельська історія контрапунктує із сучасним авторові життям, проектуючи на нього свої позачасові смисли. М. Зеров розглядає драматичні перепитії тоталітарної доби у світлі розповіді про несправедливий суд над Спасителем: «Навколо нас – кати і кустодії, / Синедріон, і кесар, і претор». Євангельський інтертекст формує семантичний простір вірша нагадуванням про зречення апостола Петра: «Це долі нашої смутний узор, / Це нам пересторогу півень піє, / Для нас на дворищі багаття тліє / І слуг гуде архієрейський хор [Зеров 1990: 18].

Щодо драматургії, то модерністів насамперед цікавив такий характерний прийом барокового театру, як симультанність дії. Кількаплощинність передбачала одночасну гру на декількох ділянках сцени, що значно розширювало виражальні можливості п'єс. Зокрема в часописі «Нова генерація» (№10, 1930) було опубліковано статтю «Проект «симультанного» театру», в якій йшлося про проекти такого облаштування сцени, яке би уможливило «швидкі та справні зміни декорацій» і «рухи, аналогічні до інших проявів громадського життя: фільму, фотографії, радіо, телевізора тощо [Сулима 2005: 292]».

Використання прийомів барокового театру та осучаснення євангельських мотивів притаманне релігійним драмам письменників літературної групи «Логос», яка діяла на теренах Західної України у 1920-30 рр. Йдеться про історичний фактомонтаж «Посол до Бога» та містерію «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» Г. Лужницького, п'єсу «Діалоги Василіанок» Б. Куриласа, драму «Убите щастя» В. Мельника [Сулима 2005: 293].

Поширення різних ідей – естетичних, філософських, політичних – також спричинилося до поліфонічності творів українських модерністів. Зокрема, на думку В. Панченка, у романах В. Винниченка є «момент поліфонії, що зближує їх з романами Ф. Достоевського [*Панченко 2004: 181*]». Натомість Т. Гундорова зазначає, що суб'єктивність та діалогізм Достоевського «у Винниченка значно приглушений» [*Гундорова 1997: 181*]. З творами Достоевського пов'язані й поліфонічні риси «Вальдшнепів» М. Хвильового. Персонажі роману – Дмитро Карамазов та Агляя – не лише вказують на «Братів Карамазових» та «Ідіота», а й надають роману полемічного характеру.

Деякі поліфонічні елементи можна виокремити й у «Майстрі корабля» (1928) Ю. Яновського. Так, у романі події розгортаються у двох часових пластах. Оповідач То-Ма-Кі пише спогади про свою молодість, яка припала на 20-ті роки, перебуваючи у фантастичному майбутньому – у другій половині ХХ ст.

Крім цього, у «Майстрі корабля» задекларовано відмову від позиції авторського всезнання, надуживання котрим М. Бахтін якраз і приписував монологічному автору: «Я зовсім не хочу відчувати себе романістом. [...] Автор ховається за лаштунками, а його герої ходять по сцені, коли він шарпає за шпагатинку [*Яновський 2002: 41*]». Традиційній формі роману оповідач То-Ма-Кі протиставляє експериментальну, яку видає за «мемуари». Він вважає, що новий підхід, на відміну від усталеного послідовного викладу перепитій, надає більше свободи героям і активніше залучає читачів до співтворчості. Цікаво, що таке теоретизування перегукується з основними положеннями праці М. Бахтіна про поліфонічний роман, яка вийшла у світ на рік пізніше, ніж «Майстер корабля»: «Я не збираюся, пишучи мемуари, підлягати практиці писання романів. Це мені на тепер не потрібне. Мої романи вже написані, лежать по бібліотеках (а фільми-романи – по фільмотеках), вони дали в свій час те, чого я добивався. Там я, як чесний майстер, продавав споживачам смачну їжу і корисні думки. Тепер я не пишу роману. Я пишу мемуари. Згадую певний шматок життя, що мені він дорогий, і пишу про нього. Я не боюся, що мій читач почне

нудьгувати або йому не сподобається усмішка героїні. Коли б я писав романа, я за цим стежив би, і мені не тяжко було б шарпати героїв за ниточки, сидячи за сценою. Однаково – героїв видумано, герої безсловесні для їхнього автора, і він може ними керувати. Інша справа тепер. Я пишу в першу чергу для себе, і мені все цікавіше. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу дати так матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремих будинок художнього впливу. Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не ображусь так, як образився б романіст. Значить ще не час йому читати мої мемуари [Яновський 2002: 41]».

Разом із тим, схоже, що В. Яновський усвідомлював й межі такого методу. Один із синів То-Ма-Кі, прочитавши його уже майже написані «мемуари», зауважує: «Тяжко сказати, тату, до чого ти доведеш корабель, а разом з ним і героїв. [...] ... ти й у мемуарах мимоволі користуєшся з практики написання романів [Яновський 2002: 154]».

Таким чином, можна зробити висновок, що українські модерністи сміливо експериментували зі складними поліфонічними формами у поезії та прозі. П. Тичина віртуозно наслідував фугу. Б.– І. Антонич створив високо поетичний опис поліфонічного концерту. У сонетах М. Зерова повною мірою відобразилися такі риси барокової поліфонічної традиції, як багатомовність, багатозначність і контрастність. Барокова симультанність дії була також цікавою для театру ХХ ст. Більшою чи меншою мірою елементи поліфонії присутні у прозових творах В. Винниченка, М. Хвильового та Ю. Яновського.

Інший вимір аналізованої проблеми полягає у тому, що радянським літераторам не рідко доводилося поєднувати ці вишукані поліфонічні форми з далеко не такими ж якісними змістами. Тут уже домінували не смак і майстерність, а диктат ідеології та інстинкт самозбереження.

**Література:** *Антонич 2009:* Антонич Б. І. Концерт // Антонич Б. І. Повне зібрання творів / [передм. М. Ільницького; упоряд. та ком. Д. Ільницького]. – Львів: Літопис, 2009. – С. 200 – 202.; *Гундорова 1997:* Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія

раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.; *Зеров 1990*: Зеров М. К. Сонети і елегії. – К.: Час, 1990. – 80 с.; *Ковалів 2007*: Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2 : М–Я. – К. : ВЦ «Академія», 2007 – 624 с.; *Панченко 2004*: Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.; *Стус 1993*: Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство «Знання» України, Вид.-полігр. центр «Знання», 1993. – 96 с.; *Сулима 2005*: Сулима М. М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 365 с.; *Тичина 1983*: Тичина П. Фуга // Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1.: Поезії 1906-1934. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 219 – 222.; *Юцевич 1977*: Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – К.: Музична Україна, 1977. – 206 с.; *Яновський 2002*: Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / [упор. В. Панченко]. – К.: «Факт», 2002. – С. 11 – 176.; *Bristiger 1986*: Bristiger M. Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej / Michał Bristiger. – Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1986. – 318 s.

*В статтє анализується использование полифонических форм в украинской художественной литературе первой половины XX ст. В частности рассматриваются примеры наследования музыкальной полифонии, а также пути переосмысления традиции барокко и различных мировоззрений.*

**Ключевые слова:** полифония, фуга, одновременность, тема

Рецензенти: Кузьменко В.І., д-р філол. наук, проф. (Київ)  
Вашків Л.П., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

### Стилізація і пародія: літературні «транскрипції» чужого стилю

*У статті представлено аналітичний огляд різних поглядів на проблему дефініції і диференціації стилізації та пародії з урахуванням можливих кореляцій.*

**Ключові слова:** літературна пародія, стилізація, другий план, об'єкт пародіювання.

*The article deals with analytical review of different perspectives on the problem definition and differentiation of stylization and parody, taking into account possible correlations.*

**Key words:** literary parody, pastiche, the second plan, the object of parody.

Дослідження стилізації та пародії ускладнюється різноманітністю їхнього тлумачення. Єдиних і вичерпних визначень не існує. Вивчення цих явищ ускладнюється також варіативністю форм художнього втілення стилізації та пародії в літературі. З огляду на вищесказане ми обрали для пропонованої статті саме розкриття проблеми наповнення та розмежування понять «стилізація» і «пародія».

Стилізація, етимологічно висхідна до поняття «стиль» як до «структурної єдності образної системи й прийомів художнього вираження, породжуваного живою практикою розвитку (...) мистецтва» [Естетика 1989: 333], спирається на диференціацію та інтеграцію стильових явищ із врахуванням типових форм стилю (епохи, народу, нації, художньої традиції) та індивідуальних форм стилю (власне стиль, манера, почерк). Як відомо, стиль проявляється там, де збігаються й оригінальність за формою, й оригінальність за змістом. А про манеру та почерк доречно говорити по відношенню до творів оригінальних переважно за формою.

Суголосним є визначення цього поняття у «Літературознавчому словнику-довіднику», де воно визначається як «свідоме наслідування творчої манери певного письменника,

зовнішніх формальних ознак його стилю чи напряму» [Літературознавчий 1997: 655].

Проте, на наш погляд, необхідно розмежовувати стилізацію як прийом і стилізацію як жанр, заснований на цьому прийомі, адже як слушно зазначає О.Кубасов: «Говорячи про стилізацію, в одних випадках мають на увазі жанр, в інших вона виявляється синонімом процесу, в третіх – якістю літературного твору, в четвертих – певним конструктивним домінантним принципом стилю, що може проявлятися в різних жанрах» [Кубасов 1998: 116]. Тож стилізація, як жанр, характеризується тим, що у ній «обов'язково є дві індивідуальні мовні свідомості: та, яка зображує (тобто свідомість стилізатора), і та, яку зображують, стилізують. ...безпосередньо про предмет стилізатор говорить лише цією чужою для нього мовою, яка стилізується. Але саме мова, що стилізується, показана у світлі сучасної мовної свідомості стилізатора» [Бахтин 1975: 174]. Таким чином суб'єктна організація стилізації будується на співставленні «поза текстової» свідомості й мови автора-стилізатора, що відповідає прийнятій літературній нормі, зі словесно вираженою свідомістю та мовою героя, що стилізується, тою чи іншою мірою відхиляється від норми.

Стилізаціями слід вважати тільки ті твори, які орієнтовані на відтворення «чужого стилю» як основного предмета зображення. Твори, предметом художнього освоєння яких є об'єктивна реальність, такими вважати не можна, навіть якщо їм притаманний імітаційний характер.

Оскільки основою художньої форми твору є жанр, можна зробити припущення, що порушення жанрового стилю може служити специфічним прийомом, який розкриває глибокий психологічний, соціальний та естетичний зміст явища, і що саме до цього апелюють і стилізація, і пародія.

Загалом наслідком взаємодії текстів може бути стилізація чи пародія: у першому випадку – письменник обмежується лише імітацією стилю першоджерела, у другому – ця імітація здійснюється, щоб «дискредитувати, висміяти його, заперечити змістові чи формальні його риси, отже, заперечити канон» [Нудьга 1961: 14].

Варто сказати, що і стилізації, і пародійні твори в нашому розумінні цього жанру вже існували в XVIII ст. Проте у той час ці явища часто ототожнювалися, що добре видно, наприклад, у «Поетиці» Г.Кониського. Проте на сьогодні чітко окреслилася виразна різниця між цими явищами, що зумовлюється протилежністю їхніх функцій. Адже письменник, що наслідує іншого автора, його стиль, манеру, думку, композиційні прийоми тощо, стверджує свого попередника, канонізує його зміст і форму, примиряється з існуючим фактом.

Історична ретроспектива явищ свідчить, що стилізація й пародія, за визначенням М.Полякова, виникають в «епохи культурного перелому», коли, вважає О.Кубасов, долаючи традицію, «апробація нових естетичних ідей відбувається не тільки у формі відмови від колишніх досягнень, але й у формі оновлень і повторної перевірки їх через стилізацію» [Кубасов 1998: 236].

Сучасне розуміння стилізації та пародії в літературі відсилає нас до праць Ю.Тинянова «Достоевський і Гоголь (до теорії пародії)» (1921), М.Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» (1972), М.Полякова «Питання поетики та художньої семантики» (1978) та ін.

Так, Ю.Тинянов цілком слушно зауважує, що «стилізація близька до пародії. І та й інша живуть подвійним життям: за планом твору стоїть інший план, який утилізується і пародіюється. Але в пародії обов'язкова нев'язка обох планів, зсув їх; пародією трагедії буде комедія (все одно, через підкреслення чи трагічність або через відповідну підстановку комічного), пародією комедії може бути трагедія. При стилізації цієї нев'язки немає, натомість є відповідність один одному обох планів: що стилізує і протягує в ньому стилізованого. Але все-таки від стилізації до пародії – один крок; стилізація, комічно мотивована або підкреслена, стає пародією» [Тинянов 1977: 201].

Цю думку Ю.Тинянова цілком поділяє Б.Бегак, додаючи, що «для пародії стилізація необхідна як перша сходинка; наступна сходинка – підкресленість або комічне мотивування стилізації. Підкресленість, комічне мотивування або те й інше разом і є тим, що спрямовує один проти іншого узгоджені в стилізації плани» [Бегак 1930: 51 – 52]. Б.Бегак аналогічно



Ю.Тинянову чітко розрізняє пародію та стилізацію, адже «на протигагу стилізації, наступної оригіналові як зразку, пародія деформує цей зразок, стаючи методом самокритики або сатири – залежно від того, яку роль грає для пародиста той чи інший взятий ним об'єкт» [Бегак 1934: 27].

За М.Бахтіним, і стилізації, і пародії «притаманна одна спільна риса: слово тут має подвійне спрямування – і на предмет мовлення як звичайне слово і на інше слово, і на чуже мовлення (підкреслення М.Бахтіна. – *В.Н.*). Якщо ми не знаємо про існування цього другого контексту чужого мовлення й почнемо сприймати стилізацію або пародію так, як сприймається звичайне – спрямоване лише на свій предмет – мовлення, то ми не зрозуміємо цих явищ за сутністю: стилізація буде сприйнята нами як стиль, пародія – просто як поганий твір» [Бахтин 1972: 248].

Якщо мета стилізації – підтримка і популяризація тексту, то пародії – висміювання, викриття. М.Бахтін розглядає стилізацію і пародію як різні форми мислення й говоріння в творі, як прояви новаторських (чужих) мовних компонентів. Відмінність між цими двома жанрами М.Бахтін пояснює так: «Стилізація стилізує чужий стиль у напрямку його власних завдань. Вона тільки робить ці завдання умовними. (...) Інакше йде справа в пародії. Тут автор, як і в стилізації, говорить чужим словом, але на відміну від стилізації, він вводить у це слово смислового спрямованість, яка прямо протилежна чужій спрямованості. Другий голос, що оселився в чужому слові, вороже стикається з споконвічним господарем і змушує його служити прямо протилежним цілям. (...) ...у пародії не можливе злиття голосів, як це можливо в стилізації... Чужий стиль можна пародіювати у різних напрямках і вносити в нього нові акценти, у той час як стилізувати його можна, по суті, лише в одному напрямку – у напрямку його власного завдання» [Бахтин 1972:258-259]. Незважаючи на розмежування стилізації та пародії, М.Бахтін виводить поняття «пародійної стилізації», допускаючи можливість їх зближення.

Сучасний російський дослідник літературної пародії В.Новіков також чітко відмежовує цей жанр від стилізації, посилаючись на Ю.Тинянова. О.Сурков навпаки – ототожнює літературну пародію та стилізацію: «Пародія в більшості

випадків представляє собою гумористичну чи сатиричну стилізацію. Вона повинна неодмінно знижувати, дискредитувати стилізований об'єкт, і в цьому її відмінність від комічної стилізації або жартівливих наслідувань, позбавлених такої спрямованості... Проте, будучи стилізацією, пародія знижує і висміює не тільки *стилістику* (виділення О.Суркова. – *В.Н.*) (у вузькому розумінні цього слова), але нерідко і весь художньо-ідеологічний комплекс оригіналу (стиль у широкому значенні) й навіть світобачення автора в цілому... Трапляються пародії, що передражняють сам жанр безвідносно до конкретного стилю (точніше стилістики), який його втілює (наприклад, пародії Козьми Пруткова на жанр байки)» [Краткая 1968: 604 – 605]. Проте наведена точка зору О.Суркова не достатньо логічна й обґрунтована, швидше ці «роздуми» виглядають не виваженими й хаотичними.

Важливою для нашого дослідження є характеристика пародії як «своєрідної форми літературного самосвідомості», подана М.Поляковим. Він вважає, що всередині однієї і тієї ж художньої школи, в межах одного й того ж художнього стилю основною функцією пародії є критична, яка переслідує ціль не висміяти якийсь тип художньої свідомості з позицій іншого, але затвердити і внести певні обмеження. Завдяки названим функціям пародія сприяє оновленню всієї системи панівних літературних принципів, поєднуючи в собі риси творчого пошуку й «найтоншої інтелектуальної гри» [Поляков 1986: 281].

Питання про ігровий характер стилізації досліджено в літературознавчих джерелах набагато менше. Його зачіпають Ю.Тинянов, наводячи як приклад творчість Ф.Достоевського, і О.Кубасов, аналізуючи прозу А.Чехова, однак предметом спеціального розгляду ігрова специфіка стилізації так і не стала. Проте можна припустити, що стилізація й пародія – дві форми літературної гри, засновані на різних ігрових векторах. Перша в напрямку, заданому текстом-прототипом, друга – у протилежному.

Ігрове визначення стилізації та пародії виявляє ще одну притаманну їм рису – інтертекстуальність. Так, письменники, які полюбляють різного роду текстуальні ігри, залучають у свою «партію» «хорошого читача», який повинен у процесі гри-

перечитування «перестворити» текст, розгадуючи авторські загадки, обходячи розставлені ними пастки, користуючись якимись натяками-ключами, що й визначає своєрідність гри інтертекстуальними кодами, що веде до можливості паралельних вичитувань значень. Саме інтертекстуальність і створює ігрову ситуацію.

Визначається зв'язок теорії інтертексту з проблемою «конструктивної функції, обґрунтованої Ю.Тиньяновим у праці «Про літературну еволюцію» (1927), що дозволяє розглядати в аспекті інтертекстуальних включень явища різного порядку, що істотно розширює дослідницькі перспективи у вивченні стилізації та пародії.

Тож для пародії не завжди можна встановити конкретні межі: вона стоїть поруч із стилізацією. Проте в останньої відбувається своєрідна згода між об'єктом та суб'єктом, який, відтворюючи, ніби робить спробу підтримати попередника, продовжити, хоч і дещо по-своєму, його стиль, творчий напрям. У пародії на перший план виступає контраст, різниця між обраними засобами й змістом заради зниження, бичування, висміювання об'єкта або дружньої усмішки. Отже, якщо той, хто стилізує, своєю творчістю стверджує об'єкт, намагається його продовжити і виставити у доброму світлі, то пародист ставить за мету змінити погляди на об'єкт, показати його слабкі місця й таким чином знизити його в очах читача або ж просто подружньому посміятися.

**Література:** Бахтин 1975: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.; Бахтин 1972: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972. – 434 с.; Бегак 1930: Бегак Б.А. Пародия и ее приемы / Б.А.Бегак // Бегак Б.А., Кравцов Н.И., Морозов А.А. Русская литературная пародия. – М.-Л.: ГИЗ, 1930. – С.51 – 65.; Бегак 1934: Бегак Б. Пародия и пародисты / Б.А.Бегак // Литературная газета. – 1934. – № 60. – С.24 – 35.; Краткая 1968: Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А.Сурков. – М.: Сов. энци., 1968. – Т.5 – 976 с.; Кубасов 1998: Кубасов А.В. Проза Чехова: искусство стилизации / А.В.Кубасов. – Екатеринбург:

Уральский государственный педагогический ун-т, 1998. – 399 с.; Кубасов А.В. Рассказы А.П.Чехова: поэтика жанра: Учеб. Пособие / А.В.Кубасов. – Свердловск: Свердлов. пед. инс-т, 1990. – 72 с.; Літературознавчий 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; Нудьга 1961: Нудьга Г.А. Пародія в українській літературі / Григорій Нудьга. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – 175 с.; Поляков 1986: Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография / Михаил Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 480 с.; Тынянов 1977: Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Юрий Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С.198 – 226.; Эстетика 1989: Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

*В статье представлен аналитический обзор различных точек зрения на проблему дефиниции и дифференциации стилизации и пародии с учетом возможных корреляций.*

*Ключевые слова: литературная пародия, стилизация, второй план, объект пародирования.*

Рецензенти: Грицик Л.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Бородица С.В., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)**

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 УКР)

### **Художня своєрідність пісенного тексту**

*У статті розглядаються сучасні літературні пісні, особливості художнього моделювання світу людини, її почуттів, переживань, пристрастей закоханих. Особлива увага акцентується на художній майстерності сучасних поетів-піснетворців. Окремо виділяється творчий доробок Йосипа Фіштика.*

***Ключові слова:** народна пісня, авторська пісня, ліричний герой, художні засоби, фольклорні образи, книжні образи.*

Яка поезія може стати піснею? Твором вокального мистецтва? Є тексти, які поети спеціально створюють на

Уральский государственный педагогический ун-т, 1998. – 399 с.; Кубасов А.В. Рассказы А.П.Чехова: поэтика жанра: Учеб. Пособие / А.В.Кубасов. – Свердловск: Свердлов. пед. инс-т, 1990. – 72 с.; Літературознавчий 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; Нудьга 1961: Нудьга Г.А. Пародія в українській літературі / Григорій Нудьга. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – 175 с.; Поляков 1986: Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография / Михаил Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 480 с.; Тынянов 1977: Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Юрий Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С.198 – 226.; Эстетика 1989: Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

*В статье представлен аналитический обзор различных точек зрения на проблему дефиниции и дифференциации стилизации и пародии с учетом возможных корреляций.*

*Ключевые слова: литературная пародия, стилизация, второй план, объект пародирования.*

Рецензенти: Грицик Л.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Бородица С.В., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)**

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 УКР)

### **Художня своєрідність пісенного тексту**

*У статті розглядаються сучасні літературні пісні, особливості художнього моделювання світу людини, її почуттів, переживань, пристрастей закоханих. Особлива увага акцентується на художній майстерності сучасних поетів-піснетворців. Окремо виділяється творчий доробок Йосипа Фіштика.*

***Ключові слова:** народна пісня, авторська пісня, ліричний герой, художні засоби, фольклорні образи, книжні образи.*

Яка поезія може стати піснею? Твором вокального мистецтва? Є тексти, які поети спеціально створюють на

замовлення композиторів і навпаки, поети-піснярі шукають для свого тексту відповідної мелодії, підходящого композитора. Шукаючи адекватного тексту, коли мелодію вже записано, композитор вдовольняється так званою «рибою» – абракадаброю зі слів і сполучень, які «лягають» на мелодію. А поет в цей час працює над текстом. Інколи композитори підшуковують для своєї творчості поезії відомих митців. Так починають звучати пісні на слова Франка, Шевченка, Тичини, Рильського, Малишка, Павличка. Багато віршів Ліни Костенко покладені на музику. Дуже плідно в цьому напрямку працює Дрогобицька вчена і композитор Лілія Кобільник. Саме Поетеса, Поет, митець Костенко під час візиту до Дрогобича дуже схвально поставилась до цього доробку. Лілія Кобільник сама й виконує ці пісні, акомпануючи собі на гітарі.

Композитор-пісняр використовує різні джерела, у тому числі й фольклорні, але є поети-професіонали, поети-піснярі, які не мислять собі власної поезії поза музичного оформлення. І якщо такий поет знаходить відповідного композитора або композитор відчуває, поки що можливо інтуїтивно, що певна поезія саме те, що він шукає, може народитися пісенний шедевр. Саме така щаслива доля спіткала поезію дрогобичанина Йосипа Фиштика «Мова колискова» – музика Марії Шалайкевич і її ж прекрасне виконання, ніжне і проникливе.

Як писав славетний пісняр Вадим Крищенко: «Колись мене зупинила і змусила прислухатись щемлива мелодія і душевні слова пісні «Мова калинова» у виконанні Марії Шалайкевич. Є в ній щось таке, що не обминає душі. Поцікавився: хто автор слів? Мені назвали прізвище – Йосип Фиштик, поет з Прикарпаття» (Вадим Кирищенко. Хай злітає в небо України ваша пісня // Йосип Фиштик. Золоте знамено. – Львів: «Камула» 2010. – С. 3.

А відомий поет, лауреат багатьох примій і заслужений діяч мистецтв Михайло Ткач підкреслив, на наш погляд, головну прикмету поетичного доробку Й. Фиштика – його закоріненість в український етнос, вірність традиційним співам українського мелосу (Михайло Ткач. Поет-пісняр з народу // Йосип Фиштик Ця земля Україна. – Львів: «Камула», 2006). Створюється гармонійний ланцюжок з компонентів мистецької цілісності

пісні. Це: автор-поет, композитор-професіонал і виконавець твору-музичний супровід. Щось може й загубити чар пісні або, навпаки, возвеличити його. Пісні Й. Фиштика співали Раїса Кириченко, Анатолій Горчинський, Антоніна Маренич, Алла Кудлай, Віктор Шпортько, Леонід Сандуленко й багато інших. Понад тридцять пісень озвучено відомим композитором і виконавицею, кавалером двох орденів Князині Ольги, заслуженою артисткою України Людмилою Єрмаковою.

Що ж робить поетичний текст піснею? У чому специфіка естетики, художньої своєрідності поезії, яка має стати піснею, щоб реципієнт, слухач сприймав пісню як мистецтво, як гармонійне ціле. Одним з багатьох чинників успіху пісенного і не лише пісенного тексту є його заголовок. Гортаючи збірник поезій, ми звертаємо увагу на заголовки. Вміло підібраний заголовок це вектор до уваги і зацікавлення. Заголовок виконує досить багато функцій – інформативну (про що йдеться у пісні), номінативну – називає об'єкт оспівування, тему, містить у собі модальність, ставлення автора до об'єкту, наприклад, «Мамо, лишайтесь з нами!», «Рідний Києве мій», «Рибка золота» (оцінну функцію виконує суфікс «к», характер епітету, інверсований порядок слів). Слово із заголовку або заголовок повністю далі може повторюватися у викладі сюжету, привертаючи до себе увагу, часто – у приспівах.

Заголовок – це пружинка, згорнена ідея твору, яка поступово розгортається у пісенному сюжеті (якщо, звичайно, він є, якщо текст не лише набір дзвінких вигуків). У заголовкові може бути інтригуючий натяк («Таїна», «Чудова мить»). Заголовок виконує й рекламну й контактну функції, він може спиратися на передзнання реципієнта, на можливі асоціації, які виникнуть у слухачів. Це дуже важливо для спалаху духовної єдності в залі або у камерному виконанні.

Поезії, які мають стати піснею, вимагають дещо інших дослідницьких підходів і зусиль. А від автора-пісняря композитори чекають мелодійності вірша, чіткого ритмічного малюнку, логічної прозорості смислів, традиційної образності, частих повторів у приспівах, ефектних кінцівок. Заголовок повинен підтвердити свою значущість і доцільність, не вводити в оману слухачку аудиторію або читачів.

Джерела пісенних сюжетів різноманітні: традиційно народні, літературні, біблійні, власне інтимні, сповідальні. Домінуючими темами є Україна, матір, краса світу і природи, любов, негачія зла. Кожен поетичний текст можна розглядати в її цілісності, хоча вона не виключає і подільності. Одним з підходів до пісні-тексту може бути функціональний, тобто з'ясування питання про подальше життя пісні – після першого виконання. Пісню ніхто не згадає або вона стане шлягером на певний час? Або залишиться лише в пам'яті шанувальників? Або увійде назавше в культурний обіг, на всі часи? Стане національним набуттям? Стане об'єктом дослідження музикознавців? Зазвучить іншими мовами? Розійдеться між люди цитатами, афоризмами?

Чи є у пісні підтекст? Глибинний сенс? Чи є потреба у дешифруванні метафорики популярної пісні? Згущена метафорики може утруднювати розуміння філософського підґрунтя твору, і реципієнт повинен спромогтися на певне інтерпретаційне зусилля і ні в якому разі не зачувати і не виконувати твір, якщо в ньому є затемнені образи, незрозуміла лексика, лакуни, еліпси, які слід декодувати. Максимально повне занурення в художній дискурс окремої пісні або циклу пісень або у своєрідність творчої манери митця дає справжню насолоду від мистецтва. Це особливо необхідно при зіставленні з творами митців високого Канону, наприклад, якщо йдеться про пісні на слова Ліни Костенко.

Філософічність, підтекст, асоціативність, ускладнений синтаксис не обов'язкові для пісні загальнодоступної, прийнятної для усіх прошарків шанувальників. Ось популярна пісня «Батьківська стежина»: «Є стежина в полі, / Є стежина в долі, / Та, що йде від хати, / Де батько і мати!» (Й.Фиштик). Реально-конкретне і вічне вступає в метафоричний зв'язок з абстрактно-символічним, їх об'єднує паралелізм в єдине ціле, але переважає рідне, земне. Тому і вся строфа стає ніби авторським афоризмом, типологічним твердженням, своєрідною паремією, за якою відчутний авторський досвід.

Метафори в піснях часом набирають статусу симфор, які впливають на свідомість реципієнта сильніше, бо в симфорі опущено посередню ланку порівняння та вказані характерні для



предмета ознаки, внаслідок чого образ не названо прямо, предмет відчувається як суто художнє уявлення, що збігається з поняттям про предмет. Симфора стоїть на межі авторські автології – вживання у поетичному творі слів і виразів у їх безпосередньому значенні. Симфоричний вислів негайно викликає образну уяву не названого прямо предмета. Сприймач бачить те, що бачить і автор. Ось у Шевченка:

– подай же руку козакові (це й метафора, й метонімія і символ братерства)

– і серце чистее подай (симфора).

Успіх пісні залежить і від психологічного типу співака, його інтонаційного репертуару, нахилу до жестів, зовнішності, одягу, культури поведінки на сцені. Кожна частина поетикального малюнку пісні повинна відігравати свою роль, нічого зайвого, обтяжуючого текст, не слід вдаватися до численних повторів, така нав'язливість дратує. Музикальність поетичної мови досягається, на думку Г. Г. Гадамера, структуруванням звуків, ритмів, рим, вокалізацій, асонансів тощо («Філософія і поезія»).

І бажано, щоб текст віртуальної пісні мав певний сюжет, щоб був логічний розвиток його складників і ефектна, виразна кінцівка.

Рецензенти: Гурбанська А.І., д-р філол. наук, проф. (Київ)  
Ткачкнко І.А., к.філол. наук.

**Віталій Мацько** д.філол.н. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82-312.1.

## **Концепт андрогінності в художній літературі: маскуліність і фемінність**

*У статті досліджено особливості художнього моделювання образу андрогіна в українській літературі ХХ початку ХХІ століття. Зацентовано на характері персонажів, в яких виразно прочитується формула фемінності чи маскуліності. На прикладі художньої творчості О.Кобилянської, П.Богацького, М.Хвильового, О.Горобця та інших доведено, що андрогенна формула в сучасній українській*

предмета ознаки, внаслідок чого образ не названо прямо, предмет відчувається як суто художнє уявлення, що збігається з поняттям про предмет. Симфора стоїть на межі авторські автології – вживання у поетичному творі слів і виразів у їх безпосередньому значенні. Симфоричний вислів негайно викликає образну уяву не названого прямо предмета. Сприймач бачить те, що бачить і автор. Ось у Шевченка:

– подай же руку козакові (це й метафора, й метонімія і символ братерства)

– і серце чистее подай (симфора).

Успіх пісні залежить і від психологічного типу співака, його інтонаційного репертуару, нахилу до жестів, зовнішності, одягу, культури поведінки на сцені. Кожна частина поетикального малюнку пісні повинна відігравати свою роль, нічого зайвого, обтяжуючого текст, не слід вдаватися до численних повторів, така нав'язливість дратує. Музикальність поетичної мови досягається, на думку Г. Г. Гадамера, структуруванням звуків, ритмів, рим, вокалізацій, асонансів тощо («Філософія і поезія»).

І бажано, щоб текст віртуальної пісні мав певний сюжет, щоб був логічний розвиток його складників і ефектна, виразна кінцівка.

Рецензенти: Гурбанська А.І., д-р філол. наук, проф. (Київ)  
Ткачкнко І.А., к.філол. наук.

**Віталій Мацько** д.філол.н. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82-312.1.

## **Концепт андрогінності в художній літературі: маскуліність і фемінність**

*У статті досліджено особливості художнього моделювання образу андрогіна в українській літературі ХХ початку ХХІ століття. Зацентовано на характері персонажів, в яких виразно прочитується формула фемінності чи маскуліності. На прикладі художньої творчості О.Кобилянської, П.Богацького, М.Хвильового, О.Горобця та інших доведено, що андрогенна формула в сучасній українській*

*літературі актуалізує феномен ситуації в світі: модифікація конфлікту між статями веде до появи нової моделі статево-рольової поведінки, обумовлює специфіку появи нового типу людини – андрогіна, який синтезує в собі якості обох статей та формує нову свідомість.*

**Ключові слова:** андрогін, маскулінність, фемінність, модифікація, трансформація, онтологізація, міф, свідомість.

*Matsko V.P. The concept of androgyny in literature: masculinity and femininity.*

*The article studies the characteristics of art modeling androgynous image in Ukrainian literature of the twentieth early twenty-first stolitтя. Zaksentovano on hprpkteri characters, which clearly read configuration femininity or masculinity. The example of art Kobyljanskoї, P. Bohatskoho, M. Hvylovoho, O. Horobtsya and other proven that androgenic formula in modern Ukrainian literature actualizes the phenomenon of the situation in the world changed conflict between the sexes leads to a new model of sex-role behavior, by the nature of the emergence of a new type of man – androgynous, which synthesizes the qualities of both sexes and creates a new consciousness.*

**Keywords:** androgynе, masculinity, femininity, modification, transformation, ontologization, myth, consciousness.

Постановка проблеми. Досі художню модель архетипу (першообразу) андрогіна висвітлено недостатньо в той час, коли в сучасній українській літературі намітилася тенденція до стирання гендерних меж; наголошується на тому, що особистість повинна мати свободу вибору поведінки, темпераменту, а відтак і соціальних ролей. Хоча цьому (образно кажучи, напівприкритій спідній білизні літератури) в реальному житті йде шалений спротив швидше всього тими, хто живе за старими стереотипами мислення, виформованими за советської доби. Так, у газетній статті супроти гендерної політики, гендерної програми, що читається у вишах, виступила Катерини Потутаєва «Обережно: гендер!» [Потутаєва 2013: 3]. Ніби суголосна авторці і моя віршована медитація у збірці «Sentencia sidus» (Хмельн., 2012): «Хтось придумав гендерну рівність, / забувши мудрість народну: / «Кому піп, кому попада, / а кому попова дочка». Після цих слів на небі Бог поставив жирну точку.

Себто, різні люди – різні погляди на життя. Плюралізм. Тому мета йїєї статті полягає у розкриті моделей зображення

андрогіна в українській художній літературі. Адже відколи існує світ, то люди наче умовно перебувають у двоплощинності. Є реальний світ, є прихований. Коли Брежнев говорив, що в советській державі сексу немає – це прихований простір, бо бажане сприймається за дійсність. Насправді дихотомія психологічних чинників людини спроектована на двосвіття. І те, що після проголошення незалежності в українській літературі вибухнула «еротична» проза й поезія – це ознака довготривалої мовчанки, попередніх заборон, табу на «делікатні» теми й мотиви. Така література близька до соціального мистецтва. В «орбіті» еротичної поезії лунають голоси Ю.Винничука, Мар'яни Савки, Дмитра Лазуткіна. Твори Патриції Килини «Полум'яний бик», Ю.Винничука «Весняні ігри в осінніх садах», О.Горобця «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» (еротичні новели) [Горобець 2010 : 25] – все про кохання, яке за висловом Р.Барта, є «задоволенням тексту», коли «тіло починає рухатися за власними думками» [Барт 1989: 474]. Наприклад, О.Горобець у новелі «Чудернацькі походеньки ловчого рибака» розкриває образ властолюбивої жінки-андрогіна, яка вміє підпорядкувати своїй пристрасті чоловічі почуття. Певну роль у перетворенні еротичної фабули на сюжет відіграють еротичні одивнення. З діалогу: «Хороший приятель – Толя Рибак. Він свого часу працював першим секретарем райкому комсомолу на Поділлі. А це така посада, коли треба було мати на обліку всіх дівчат району... Ого! І він, що інспектував їх усіх... – Не знаю. Але Толя був не жонатий, а його, можна так би висловитись, серйозно і регулярно інспектувала секретар райкому партії, яка прискіпливо курувала комсомол, а ще більше штани комсомольського лідера: був вельми до вподоби їй молодий і чорнобровий гицель, якого вона страшенно ревнувала до всіх на світі. Отож, якось вона дзвонить і каже йому. Досить, мовляв, як оті пси та коти по ярах і лісосмугах ховатися, приходь сьогодні в гості до мене, я вареників наліплю. Поки вони вкиплять, то ми й по чарчині «Аратату» перешилимо і залюбки покохаємось у білосніжному ліжку». В авторській версії цей романтично-еротичний вечір закінчився тим, що вночі повернувся чоловік «першого», і комсомольцю довелося втікати від гріха подалі...

Звична, банальна сцена. Однак, вона є запереченням крилатій брежнєвській фразі з іронічним підтекстом.

Наразі йдеться про аналіз художньої творчості письменників, де порушується проблема андрогінності. А все ж маскуліність і фемінність (м/ф) становлять дві основні категорії гендерних досліджень, котрі узагальнюють нормативні уявлення та установки, що мають бути і чим повинні займатися чоловіки та жінки у цьому суспільстві й у цій епосі, а також виражають гендерну ідентичність людини. М/ф – це нові наукові категорії, що використовуються для позначення чоловічих і жіночих якостей, котрі схвалюються в культурі. Вивчення означених феноменів постало в 70 –80-х рр. минулого століття після динамічних змін гендерних ролей. І тому нині статево – відповідні характеристики важко визначити, позаяк економічні зміни (розподіл праці та права власності), соціальні зміни (перерозподіл соціальних функцій і обов'язків, підвищення владних можливостей жінки) трансформовано в іншу площину, що призвело до існування множинності стандартів. Отже, м/ф швидше всього є соціальними, а не біологічними категоріями, котрі відображають те, якими мають бути особистісні характеристики, зовнішність, поведінка, одяг, захоплення, інтереси, професійні заняття, освітні спеціальності, сексуальні та міжособистісні стосунки чоловіків і жінок. Науковці стверджують, що андрогін – це *міфічна істота*, яка має як чоловічі ознаки, так і жіночі, тому вважається цілісною, згармонізованою і символізує високу людську досконалість.

Дехто вважає, що тип андрогіна притаманний лише жіночій прозі. Але це далеко не так. Скажімо, поряд з Ольгою Кобилянською, Н.Кобринською, Лесею Українкою на початку ХХ століття в літературі появилися й чоловіки-письменники, які порушували мотиви андрогінності. В оповіданні «Момент» В.Винниченка жінка вбирає в себе чоловічі риси характеру, не дозволяє закоханому супровідникові і думати про близькі почуття, бо щастя – це момент. І коли вона перетнула кордон, то в нього лише залишився у пам'яті образ панни: «Хто вона, де вона, й досі не знаю, але я завжди ношу її в душі». Подібний образ андрогіна-революціонера, жінки-комунарки, твердості характеру якої міг би позаздрити будь-який чоловік, вивів

М.Хвильовий у новелі «Кіт у чоботях» – це Гапка, вона ж товариш Жучок. Її образ Оксани – художньо змодифікований андрогін (п'єса С.Черкасенка «Про що тирса шелестіла»). Призабутий сьогодні письменник-модерніст Павло Богацький в оповіданні «Не доскочив» свого персонажа (студента-юриста Василя Неплюя) явно художньо моделює як андрогіна, він має ніжні жіночі риси характеру, почуття, спокійний і розважливий, натомість курсистка Маруся, навпаки, має чоловічі психологічні задатки, вона непоступлива, має міцні нерви, зловтішається з іншої статі. Добре знаючи, що хлопець прийшов добиватися її серця, маніпулює його почуттями. Василь піддається хитрощам, забаганкам, примхам дівчини. Коли курсистка запитала у Василя, чи у нього є вільний час й отримала позитивну відповідь, наказала: «Так, будьте ласкаві, підіть у книгарню «Київської старини» і візьміть по цьому квиткові «Кобзаря, – сказала Маруся таким тоном, яким давно вона вже не говорила з ним» [Богацький 1909: 136]. Невдовзі студент приніс книжку, зізнався про щире кохання, але Марусі таке зізнання видалося дивним і байдуже кинула, що спішить з подругою на лекцію. Ілюструючи цитату, помічаємо, що П.Богацький фемінні моделі зобразив в екзистенційній концепції. Андрогінна ж модифікація прочитується в обох персонажах, бо м'якосердечний юнак не став далі добиватися взаємного почуття дівчини, а подумки кляв «Кобзаря» з мрією: «От це так зірвалось, що називається! До якої тепер вдатись?..» [Богацький 1909: 137]. Не проявилася в закоханому на повну силу маскулінність, адже остання є комплексом психічних та поведінкових ознак, які відрізняють чоловіка від жінки, що є показовим у певному соціумі. Відтак, поведінка обох персонажів оповідання «Не доскочив» вказує на андрогінні художні моделі. Одначе, за авторською версією, «м'якість» персонажа, поступливість у соціальних контактах, відсутність явно виражених домінантно-агресивних тенденцій у спілкуванні ніяк не пов'язано із зниженням впевненості в собі, а навпаки, проявляються на фоні збереження високої самоповаги.

Прикметно, що історична закономірність розвитку української літератури в межах «патріархального» дискурсу виступила передумовою формування стереотипів, котрі відображають андроцентричний погляд на світ, проте

трансформація сучасної світоглядної парадигми, процеси демократизації, зростання особистісного самоусвідомлення і гендерна самоідентифікація людини початку ХХІ століття сприяють формуванню альтернативної світоглядної парадигми, яка закономірно відбивається в художній практиці, у творах, написаних і чоловіками, й жінками. Екзистенціалістська модель трансформується через екзистенціали вибору, самотності, категорії Іншого, детермінуючи онтологізацію художньої дійсності.

Андрогенна формула в сучасній українській літературі актуалізує феномен ситуації в світі: модифікація конфлікту між статями веде до появи нової моделі статево-рольової поведінки, обумовлює специфіку появи нового типу людини – андрогіна, який синтезує в собі якості обох статей та формує нову свідомість. Отже, повторимося, науковцями доведено, що андрогінність – це гармонійне поєднання високого розвитку фемінності та маскулінності в одній людині, незалежно від статі. Андрогінність стирає зумовлені соціокультурними очікуваннями відмінності «чоловічого» та «жіночого», дає людині більше свободи дій, а тому підвищує адаптивні можливості. При цьому м'якість, поступливість у соціальних контактах проявляються на ґрунті збереження самоповаги, впевненості в собі і само прийняття [Говорун 2004: 6].

Проілюстрована вище цитата з новели О.Горобця, чи новела М.Хвильового «Кіт у чоботях» засвідчує, що жіночий персонаж наділений вольовим характером. Жінка вмє керувати чоловіками, наче має від цього внутрішнє вдоволення, піднесення, прагне постійно маніпулювати їх свідомістю на свій «смак» – така екзистенційна й езотерична потреба. У реальному житті подібних осіб «слабкої статі» називають не інакше як «жінка у штанах» (себто має твердий, вольовий характер). Для тих, хто цінує абсолют, Й. Шіллер, залишив афоризм: істина не змінюється від того, що хтось її не визнає.

У містичних ученнях народів світу, зокрема й у християнстві, йдеться про те, що перша людина була створена андрогіном. Так, у П'ятикнижжі Мойсеевому, зокрема у Книзі Буття, є така легенда: «І Створив Господь Бог людину з пороку земного... і стала людина живою душею... І вчинив Господь Бог,

що на Адама впав міцний сон – і заснув він. І узяв Він одне із ребер його... і перетворив Господь Бог те ребро, що взяв у Адама, на жінку... Вона жінкою буде зватися, бо взята вона з чоловіка...» Отже, Адам до створення жінки був андрогіном, а лише потім Господь відокремив жіноче від чоловічого. Проте далі Біблія говорить про тяжіння чоловіка й жінки до нового поєднання: «Покине чоловік свого батька та матір свою та й пристане до жінки своєї – і стануть вони одним тілом» [Біблія 1994: 3]. Саме з Біблії, міфу німецький філософ Франц фон Баадер виводить формулу, що «андрогін був початком всього і знову з'явиться наприкінці часів» [Еліаде 1998: 210]. Його співвітчизник Йоган Ріттер, друг письменника Фрідріха фон Гарденберга (Новаліса), у своїй книжці «Фрагменти зі спадщини молодого фізика» (*Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*) [Ріттер 1999: 502 – 524] виводить філософську концепцію андрогіна. Для нього людина майбутнього – це подоба Христа: «Ева была рождена мужчиной без помощи женщины; Христос был рожден женщиной без помощи мужчины; Андрогин будет рожден обоими. Но супруг и супруга сольются воедино в одном и том же сиянии». При цьому Ріттер-містик відносить тіло, яке народиться, до безсмертного (хоча теологи кажуть, що душа є безсмертною. Знову ж таки натрапляємо на дихотомію-опір). Відтак, його теорія звернена до алхімічної термінології – позаяк, за його версією, алхімія є тим джерелом, з якого черпають німецькі романтики тлумачення реактуалізації міфу про андрогін (в алхімічних системах несуть навантаження такі ідеї, як священний шлюб, сполучення чоловічого та жіночого принципів, поєднання протилежностей). Інший німецький філософ Вільгельм фон Гумбольдт у ранній праці «Про чоловічу і жіночу форми» (*Über die mannliche und weibliche form*), йдучи за Ріттером, продовжує розробляти подібну тему, однак більше уваги приділяє обожненій андрогінності (надто архаїчній темі). Фрідріх Шлегель розкриває ідеал андрогіна в есе «Про Діотіму» (*Über die Diotima*), але на відміну від своїх колег, він критикує надмірну акцентацію чи то чоловічих, чи жіночих характеристик, що характерно було для тодішньої моралі, а мета теоретичних постулатів мусить зводитися до послідовної реінтеграції статей аж до досягнення андрогінності. Чимало місця проблемі андрогіна у своїй



філософії відводить письменник-романтик Франц фон Баадер. Знання він перейняв і запозичив у попередника Якоба Беме, особливо легенду про Адама, сон останнього, під час якого небесна леді (подружка) відділилась від нього. Та все ж, завдяки Христу людина знову стане андрогіном, уподібненим до ангела. За Баадером, мета шлюбу, його таїнство – це перевтілення небесного чи ангельського образу людини, якою вона повинна бути і сексуальне кохання не слід плутати з інстинктом продовження роду. Істинна функція любові, кохання полягає передовсім допомогти чоловікові і жінці внутрішньо віднайти цілковитий людський образ, себто первинний, ангельський.

Так, закорінений у міфологічні традиції, архетип андрогіна виявився духовно потужним і знайшов своє відзеркалення у теологічних, філософських вченнях, містичних, мистецьких і, певна річ, в літературній практиках. Роздумуючи над людською душею та її непростою структурою, Є.Кононенко звертається до пісенного фольклору: «Кожен народ має пісню на зразок «Підманули Галю». Власне, в росіян про те саме пісня «Из-за острова на стрежень», таким чином підходить до логічного умовисновку, що «жінка чоловіка в собі плекала, чоловік жінку в собі здебільшого не просто придушував, а навіть жорстоко вбивав. Тому й на жіночому ґрунті скоріше з'являлася андрогінність як апофеоз і мета як чоловічого, так і жіночого розвитку, ніж на чоловічому. Тому й чоловікові, який вбив свою внутрішню жінку, так важко порозумітися із жінкою, яка встановила добрий контакт зі своїм внутрішнім чоловіком. Чи не в цьому джерело чоловічої деградації, яка трапляється частіше, ніж жіноча? Мені скажуть, що, як жінка аж так плекає чоловіка в собі, то вона занедбає жінку в собі. Трапляється й таке. Але частіше щось подібне трапляється з чоловіками. Вони або агресивно маскулінні, або безнадійно фемінні. Чоловіки значно важче тримають у собі андрогінний баланс, аніж жінки. Особливо це помітно в Україні. Мабуть, тому, що Україну ми знаємо все-таки найліпше» [Кононенко 2013]. У такий спосіб Є.Кононенко прагне маскуліну теорію жінки вивістити над фемінною (жіночість жінки), тоді як Вільгельм Гумбольдт звертає увагу на універсальність образу андрогіна, який переживав різні трансформації, зокрема у «надлюдину» Ніцше.

Німецькі романтики вважали, що образ андрогіна – це архетип досконалості і є закодованим символом сенсу та розвитку. Архетип андрогіна, зафіксований у міфах і описаний у «Діалогах» філософа Платона, відтворений у релігіях і обрядах багатьох етносів, є привабливим в усі часи, оскільки втілює прагнення людини до цілісності, завершеності, досконалості.

Нинішня ситуація у сучасному світі, як то модифікація конфлікту між статями, веде до появи нової моделі статево-рольової поведінки, обумовлює актуальність дослідження нового типу людини – андрогіна. Оскільки він синтезує в собі якості обох статей, то відповідно й формує нову свідомість. Існує ряд міфів, які в той чи інший спосіб репрезентують історію «втраченої цілісності» андрогінів. За Платоном, андрогіни були настільки духовно сильними істотами, що «зазіхали на владу богів» [Платон 1993: 2, 315]. Проаналізувавши Книгу Буття, дізнаємось, що Господь створив Адама андрогіном. І в міфах, і в Біблії констатується, що андрогінів було розділено на чоловіче та жіноче, аби порушити гармонію та досконалість людини. За своєю природою людина намагається досягти певного стану андрогінності, адже він є первісним, тобто апріорним, а отже, прагне досягти рівноваги, збалансованості – щастя. Карл Юнг відзначав, що провідними чинниками розвитку культури й поведінки є «символічні форми, які повільно еволюціонують. Символи сприяють утворенню етносів і створюють психічні та організаційні засади суспільного життя. Колективне несвідоме виявляється в універсальних прообразах – архетипах», які утворюють «апріорні психічні та поведінкові програми; звідси й випливає, що духовне життя особистості тісно пов'язано з архетипами, а раз так, то отже, особливості поведінки, мислення і бачення світу певної етнічної групи визначаються першообразами. Система властивих конкретному народові символічних образів-архетипів тісно пов'язана з особливостями національного менталітету, навіть більше, вона значною мірою й визначає, формує його основні риси – «архетипи детермінують розвиток етносу» [Савицька 2011: 59]. Міф про андрогіна отримав свою інтерпретацію – як легенда – в діалозі Платона «Бенкет»: «Давно-давно всі люди були андрогінами – двостатевими й круглими (у розумінні древніх «круглий»,

«досконалий»). Чоловіче їхнє начало походило від Сонця, жіноче – від Землі, і поєднувались вони у Місяці, оскільки Місяць поєднував обидва початки. Страшні своєю силою, вони зазіхали навіть на владу богів...» [Савіна 2006: 46].

Якщо андрогін розглядався як досконалий тип людини, то в багатьох обрядах народів світу з'являлися спроби його втілення в певних містичних практиках: «Деякі релігійні святкування греків супроводжувалися так званою «зміною одягу», коли чоловіки переодягалися жінками і навпаки» [Еліаде 1998: 221]. Є така традиція в арійських країнах, особливо під час землеробських свят в Індії: чоловічі переодягання в жіночі вбрання вшановували богиню рослинності, яка, за переказами, була андрогінною. Подібні звичаї є, як знаємо, в українців, зокрема Маланка. За «Маланку», як правило, вбирався парубок: Наша Маланка неробоча, На ній сорочка парубоча...» [Воропай 1993: 322].

Язичницьке слов'янське божество Леля не мало визначеної статі, а осмислювалось як два близнюки. Приносячи йому жертву, жрець одягався одночасно і в жіночий, і в чоловічий одяг. За Миколою Костомаровим, «ця двостатєва мітична істота уособлювала собою природу первісну, яка ще не виявлялася в протилежностях, природу абсолютну» [Воропай 1993: 324].

У психофілософській системі О.Кобилянської ідея «цілого чоловіка» трансформувалася в центральну опозицію (в більшості її творів, за спостереженнями С.Павличко), де змодифіковано «зіткнення жіночої сили і чоловічої слабкості» (тобто маскулінності жінки і фемінності чоловіка). Якщо йтимемо за філософією Ніцше, то в О.Кобилянської «налюдиною» була жінка. Тамара Гундорова з цього приводу зазначає: «Кобилянська усією творчістю утверджувала вище, ідеальне розуміння «нової» людини, тобто «чоловіка» (людину – авт.) з прекрасною душею, який був виявом «цілого чоловіка» [Гундорова 1998: 35]. Отже, теза науковця звучить як інтерпретація традиційного трактування про феміністські філософські погляди О.Кобилянської в ракурсі андрогінності, адже в цілісності людини (безвідносно до статі) лежить архетип андрогіна. В автобіографічному нарисі О.Кобилянська позначає

принцип андрогінності як природний: «Вводячи жінку в життя, природа не питала: «Чи се мужчина, чи жінка, щоби мені їх наділити відповідними здібностями?» Ні, природа казала мені: «Ось ти (без вказівки на стать. – *В.М.*), – і жий!» [Кобилянська 1963: 151]. Роздуми письменниці сублімуються з тезою К.Г.Юнга, який резюмував, що людська психіка андрогінна у своїй основі, і лиш у процесі буття «андрогін у більшості випадків стає «тільки-чоловіком» чи «тільки-жінкою», але обидві ці форми недосконалі і потребують відновлення первісної цілісності» [Юнг 1991: 240]. Риси андрогінності О.Кобилянська художньо втілила в персонажах: героїні її новел часто поєднують маскуліність і фемінність як ознаки андрогінності, цілісності натури («*Valsemelancolique*» чи «Людина» – Олена Ляуфлер намагається відчувати себе не лише жінкою, а Людиною. І тут прочитується опозиція «чоловічому» погляду на протилежну стать; а в новелі «Природа» зображено жінку – «природну людину», якій затісно в жіночій іпостасі). Підтвердженню зображення сильної жінки (маскуліної) є вислів О.Кобилянської: «ми не будемо, приміром, жінками чоловіків, лише самими жінками... Будемо людьми, що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулися так вповні». Тобто жінка, аби «розвинулася вповні» повинна шукати і розвинути в собі другу половину, якою є чоловіча сутність двоєдиної (андрогінної) істоти. Таким чином, можемо стверджувати, що в психофілософській системі поглядів Ольги Кобилянської з її відчуттям внутрішньої цілісності й самодостатності, «прищеплено» нею такі риси й персонажам прозописма, в яких відлунує архетипний код андрогінності. Її жінки є автономними, сильними, мужніми, стоїцистичними, наближеними якщо не до богів, то принаймні прагнуть стати ними.

Отже, ідея андрогіна впродовж існування в часі пройшла ряд логічних, соціально і психологічно вмотивованих трансформацій: андрогінність як безстатевість чи двостатевість давніх божеств або ідеальної людини фемінізм кінця ХІХ століття як боротьба жінок проти дискримінації за статевою ознакою, гендер середини – кінця ХХ ст. як рівність статей і, нарешті, андрогінність початку ХХІ ст. (прагнення до гармонізації маскулінного й фемінного в одній істоті) є

проблемою соціально-філософською, психологічною, аніж статевою. Наслідком цього є поява нового типу людини (незалежно від статі) з високим рівнем маскулінності й фемінності, який американська авторка теорії про стать Сандра Бем назвала «андроґенним». Андроґінність як психологічно комфортне відчуття єдності маскулінного (духовного) і ремінного (душевного) сублімується в художній творчості. Образ «цілісного чоловіка» у психофілософській системі Ольги Кобилянської, яку дослідники позиціонують як феміністку, цілком органічно вписується в парадигму андроґінності, що є новим поглядом на творчість письменниці. Таким чином, тема андроґінності, художні моделі образу андроґіна проходять крізь призму «духовних детермінант» буття індивідуума (міфологія, філософія, психологія, релігія, література), відбиваючи суттєву особливість природи людини. Андроґін, як міфічна істота, має чоловічі й жіночі ознаки, відтак вважається цілісною, згармонізованою і символізує високу людську досконалість, що знаходить підтвердження в українській літературі ХХ початку ХХІ століття.

**Література:** Барт 1989 : Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.; Библия 1994 : Библия. – М.: Российское библейское общество, 1994. – 365с.; Богацький 1909: Богацький Павло. Не доскочив [оповідання] / Павло Богацький // Українська хата. – 1909. – №3 – 4. – С.127-137; Воропай 1993: Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К., 1993. – С.310; Говорун 2004: Говорун Т.В., Кікінежді О.М. Гендерна психологія: Навч. посібник. – К.: Академія, 2004. – 308 с.; Горобець 2010: Горобець Олександр. Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця: [Еротичні новели] / Олександр Горобець. – Х.: АТОС, 2010. – 264 с.; Гундорова 1988: Гундорова Т. Неоромантичні тенденції в творчості О.Кобилянської / Тамара Гундорова // Радянське літературознавство. – 1988. – №11. – С. 32 – 42; Еліаде 1998: Еліаде М. Мефістофель і андроґін / М.Еліаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 374 с.; Кобилянська 1963: Кобилянська О. Дещо про ідею жіночого руху / Ольга Кобилянська, твори у 5 т. – К.: Художня література, 1963. – 768 с.; Кононенко 2013:

Кононенко Євгенія Навіщо спалили Галю? / Євгенія Кононенко [електронний ресурс]: режим доступу <http://alarum.16mb.com/2012/06/navishho-spaly-ly-galyu/> . – Переглянуто 1 .06.2013 р.; Платон 1993 : Платон. Собрание сочинений в 4 т. / Платон. – М.,1993. – Т. 2. – 384 с.; Потутаєва 2013: Потутаєва Катерина «Обережно: гендер!» / Катерина Потутаєва // Подільські вісті. – 2013, 2 квітня. – С.3; Ріттер 1999: Риттер, Йоганн. Фрагменты, оставленные молодым физиком. Карманная книжца для друзей природы // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII – XIX вв. – М.: Канон, 1999. – С. 502 – 524; Савіна 2006: Савіна М.І. Особистісна інтеграція як умова відповідальності // Обрії свободи. Матеріали міжнародної наукової конференції, 9-10 червня 2006 року, м. Київ. – К.: Новий Акрополь, 2006. – С. 45 – 47; Савицька 2011: Савицька О.В., Сивак М.М. Етнопсихологія /О.В. Савицька, М.М.Сивак // Каравела. – №10. – 2011. – С.59; Юнг 1991: Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг; [пер. с нем. В. В. Зеленский]. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с. – (Серия : Страницы мировой философии).

*Мацько В.П. Концепт андрогинности в художественной литературе: маскулинность и фемининность. В статье исследованы особенности художественного моделирования образа андрогина в украинской литературе XX начала XXI столетия. Зацентрировано на характере персонажей, в которых отчетливо прочитывается формула феминности или маскулинности. На примере художественного творчества О.Кобылянской, П.Богацького, Н.Хвильевого, А.Горобца и других доказано, что андрогенная формула в современной украинской литературе актуализирует феномен ситуации в мире: модификация конфликта между полами ведет к появлению новой модели поло-ролевого поведения, обуславливает специфику появления нового типа человека - андрогина, который синтезирует в себе качества обоих полов и формирует новое сознание.*

**Ключевые слова:** андрогин, маскулинность, фемининность, модификация, трансформация, онтологизация, миф, сознание.

*Рецензенти: Просалова В.А., до. філол. н., професор (Донецьк)  
Журба С.В., к. філол. н., доцент (Кривий Ріг)*

УДК 82-312.1

ББК 883.3 (4 Укр)

**Іманентно-трансцендентні та ціннісно-інтенціональні виміри художнього тексту: екзистенціальна методологія і особливості (на матеріалі української малої прози перших десятиліть ХХ ст.)**

*У статті розглянуто іманентно-трансцендентні та ціннісно-інтенціональні виміри художнього екзистенційного тексту, методологічна значущість яких полягає у формуванні відносно чіткого критерію відмінності між художніми («фіктивними») і філософсько-антропологічними інтенціями творчості письменника. Аналіз здійснено на матеріалі української малої прози перших десятиліть ХХ ст., зокрема творів К. Гриневичевої, М. Яцкова, О. Кобилянської, В. Винниченка, М. Ірчана, В. Підмогильного, К. Поліщука, Г. Косинки, М. Черемшину, Ю. Липи, Л. Мосендза та ін.*

**Ключові слова:** екзистенціальний модус, ціннісно-інтенціональні й іманентно-трансцендентні виміри твору, смислова рухливість, лейтмотив, жанр, текст, читач, автор.

*Savka M. Immanently-transcendent and value-intentional measuring artistic text: existential methodology and features (on material of Ukrainian small prose of the first decades of XX of century).*

*In the article are considered the immanently-transcendent and value-intentional measuring of artistic text of existential, methodological meaningfulness of that consists in forming in relation to the clear criterion of difference between the artistic («fictitious») and philosophical-anthropological intensions of work of writer. An analysis is carried out on material of Ukrainian small prose of the first decades of XX of century, in particular works of K.Hrynevychyeva, M. Yatskiv, O. Kobylyanska, V. Vynnychenko, M. Irchan, V.Pidmogyl'nyi, K. Polishuk, G. Kosynka, M. Cheremchyna, Y.Lypa, L.Mosendz and other.*

**Keywords:** existential modus, value-intentional and immanently-transcendent measuring of work, semantic mobility, leit-motif, genre, text, reader.

У літературознавчих і філософських дослідженнях (С. Андрусів, І. Василюшин, П. Іванишин, Михайловська Н. С. Павличко, Н. Шумило, Л. Назаревич, О. Хмель, К. Хаддад Ж. Ящук та ін.) знаходимо спроби осмислити, схарактеризувати й

пояснити *екзистенціальні модули* людського буття на рівні міждисциплінарних зв'язків. Цей методичний «глобальний еволюціонізм» [Див.: Фесенкова 2004] (Л. Фесенкова), що передбачає синтез найрізноманітніших світоглядних інтерпретацій і теорій, дає уявлення про буття (екзистенцію) людини як цілісного соціального організму.

Однак, екзистенціали («*відчаю / надії*», «*туги / радості*», «*покинутості / солідарності*», «*абсурду / смислу*» та ін.) за своєю природою, як зауважував М. Гайдеггер у праці «Буття та час» (1927), передбачають розчленування всього «сущого» на суб'єкт і об'єкт, тому не можуть досягнути те первинне нероздільне «ціле», з якого походить *екзистенційна онтологія*.

Таким чином німецький мислитель (один із засновників герменевтики та сучасної лінгвістичної філософії) намагався заповнити ці «екзистенційні лакуни» такими новоствореними поняттями, як «*буття-у-світі*», «*буття-у-собі*», «*буття-для-себе*», «*буття-для-іншого*», що успішно інтегрувалися в сучасному літературознавстві, особливо при аналізі художніх текстів

Утім, якщо подивитися з погляду жанрологічно-інноваційного процесу, зокрема української малої прози перших десятиліть ХХ ст., то відразу виникає питання: а чи можливо взагалі із будь-якої системи екзистенціалів вибудувати «цілісну структуру реальності» без її раціональної систематизації?!

До речі, цю проблематику з тематичних сфер філософії виводив ще К. Ясперс. Разом з тим логічно впливає ще одне дискусійне запитання: а як у такому разі трактувати «екзистенцію авторського тексту», її окремі структурні компоненти, і разом з тим не випустити з виду усю унікальну цілісність цієї категорії?! Відтак з кола запитань, що стосуються рецептивно-жанрологічних ресурсів художнього тексту, постає уже міждисциплінарна проблематика, а саме: як тлумачити чи вибудовувати концепцію «універсальних екзистенціалів» на онтологічному рівні, коли мова заходить про поділ екзистенціалізму на *релігійний* і *атеїстичний*, адже сама специфіка словесної художньої творчості не сприяє такій диференціації?!



З цього приводу наведемо слушні застереження О. Потебні: «Суть полягає в наступному: в мистецтві загальне надбання всіх становить тільки образ, розуміння якого інакше відбувається в кожному й може полягати тільки в нерозкладеному (дійсному й цілком особистому) почутті, яке збуджується образом; у науці ж немає образу, а почуття може мати місце тільки як предмет дослідження; єдиний будівельний матеріал науки становить поняття, складене з об'єктивованих уже в слові ознак образу. Якщо мистецтво є процес об'єктивування первісних даних душевного життя, то наука є процес об'єктивування мистецтва» [Потебня 1993: 141–142].

Отже, із сказаного випливає, що один і той самий художній образ завдяки символічному розмаїттю може виявляти водночас різні інтенції, світоглядні вектори мислення людини, наприклад: «релігійні» і «атеїстичні», «національні» і «шовіністичні», «філантропічні» і «мізантропічні» і т. д.

Таким чином, виходячи із відповідної літературознавчої проблематики, хочемо запропонувати власний методологічний інструментарій, що дав би змогу виявити ряд специфічних особливостей у формуванні відносно чіткого критерію відмінності між художніми («фіктивними») і філософсько-антропологічними інтенціями творчості письменника, а саме: поділ екзистенційних вимірів художнього тексту на *іманентно-трансцендентні* і *ціннісно-інтенціональні*, методологічна значущість яких полягає у формуванні відносно чіткого критерію відмінності між художніми («фіктивними») і філософсько-антропологічними інтенціями творчості письменника. Адже така диференціація відкриває перед дослідниками творів екзистенційного спрямування нові інтерпретаційні можливості, зокрема в українському історико-літературному процесі.

Із окресленого кола літературознавчої проблематики, що стосується дефінітивної характеристики художніх («фіктивних») і філософсько-антропологічних інтенцій в словесній творчості, зокрема української, слід визначити практичні підходи та історико-теоретичні засади їхнього методологічного обґрунтування, а саме: *ціннісно-інтенціональні* й *іманентно-трансцендентні* виміри естетико-екзистенційного наповнення літературного тексту. З цього приводу наведемо слушні

застереження польського дослідника Є. Коссака: «Екзистенціалізм як напрямок сучасної думки – це не система визначених філософських поглядів, а конгломерат різнорідних філософських і літературних мотивів, що створює можливість багатогранного тлумачення самої його суті» [Коссак 1980: 50].

Адже, справді, літературні мотиви «філософської екзистенціальної діалектики» С. К'еркегора, «релігійного (християнського) неосократизму» Г. Марселя, «філософії абсурду» А. Камю, «концепції свободи» Ж. – П. Сартра, «герменевтики фактичності» М. Гайдеггера, вчення про «межові ситуації» та «всьє світової історії» К. Ясперса, «позитивного екзистенціалізму» Н. Аббаньяно, «феноменологічної концепції» М. Мерло –Понті, «філософії діалогу» М. Бубера, «екзистенційного ірраціоналізму» Л. Шестова, «християнського персоналізму» М. Бердяєва, «екзистенційної повноти» П. Куліша, «філософії серця» Г. Сковороди, «екзистенційно-гуманістичних інтенцій» О. Кульчицького та ін. можемо простежити в художніх творах екзистенційного спрямування в українській малій прозі перших десятиліть ХХ ст. Це, зокрема, впливає із самої антропологічної природи словесної творчості – інтегративного, цілісного характеру нашого світогляду.

Отже, як слушно зауважував Ж. – П. Сартр, «людина – це не загальна сума, того, що в неї є, а похідна того, що в неї поки що немає, але може бути». Далі ж, як збагнути його слова – закоренілого атеїста-екзистенціаліста: «абсурд – це *grіx* без Бога», що вже стали крилатим виразом?! До того ж у праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» Ж. – П. Сартра неоднозначно можна трактувати і такі його міркування: «У людини в душі діра величини Бога, і кожний заповнює її як може».

Такий розгляд запитань допомагає краще зрозуміти коло проблем, що постають у художній творчості того чи іншого митця як «конгломерат різнорідних філософських і літературних мотивів» (Є. Коссак). Зрештою, певні міркування знаходять свій вияв і в історико-біографічних дослідженнях життя і творчості екзистенціалістів, передусім західноєвропейських. Адже їхній традиційний поділ на так званий «релігійний» і «атеїстичний» світогляд наскільки слушний, настільки й хибний у своїй основі.

Є чимало фактів, які підтверджують подібні твердження. Наприклад, неоднозначні атеїстичні рефлексії простежуються і довкола постаті Ж. – П. Сартра, котрий відмовився в 1964 році при загадкових обставинах від Нобелівської премії з літератури, а на схилі віку потерпів значні світоглядні зміни, які, по суті, перекреслюють значну частину його попередньої філософської системи. Так в останні місяці свого життя, будучи сліпим і немичним, але при здоровому глузді, Ж. – П. Сартр якось сказав П. Віктору: «Я не усвідомлюю себе продуктом випадковості, піщинкою у всесвіті; я відчуваю, що знаходився в очікуванні, задалегідь приготовленому мені. Словом, така істота, як я, могла з'явитися тільки волею Творця. Говорячи про нерукотворність, я маю на увазі Бога» [Див.: Дмитров 2009].

З іншого боку, ще у ранній творчості Ж. – П. Сартр був переконаний у тому, що якщо не існує Бога, людина не має у своєму житті жодних моральних цінностей або глибоку екзистенційну мотивацію власних чеснот і благочинностей. Коли ми самотні і відчуженні, тоді для нас не може бути виправдання, запевняв філософ, а відтак продовжував: «Власне крізь своє *небуття* і власне скільки постільки вона має справу із *Небуттям*, *Злом*, *Оманю*, людина відходить від Бога, тому що Бог, як безкінечна повнота буття, не міг не замислити небуття чи керувати ним. Він заклав у мене позитивний смисл; як творець він відповідальний за все, що в мені є. Але моя обмеженість, моя темна сторона віддаляє мене від Бога» [Сартр 2008: 207 – 208].

Проблематика сартрівських песимістичних реалій, віддалених від Творця, полягають у тому, що в уявленні французького мислителя людина «сама себе створює» у світі, проектуючи власне «Я» як «самооб'єктивізацію», а це в кінцевому результаті породжує нестерпне відчуття спустошеності й самотності.

Концепцію свободи Ж.- П. Сартра, суть якої можна звести до його ж сентенції, що «людина приречена бути вільною», можна віднайти у багатьох творах української малої прози перших десятиліть ХХ ст., зокрема в оповіданні «*Persona grata*» М. Коцюбинського, «Каліка» Н. Кобринської, «В тюремнім шпиталі» І. Франка, «Тіні ночі» К. Гриневичевої, «Дим»

В. Винниченка, «В тюрмі» А. Тесленка, «Сниться...»  
О. Кобилянської, «Христос у гарнізоні» М. Яцкова та ін.

Адже навіть у межовій ситуації перед лицем смерті у в'язня чи полоненого, на думку Ж. - П. Сартра, є «свобода вибору», бо він вільний прийняти особисте рішення: змиритися з обставинами або боротися за власне визволення у будь-який спосіб.

Метафорика межової ситуації, так званої «щасливої смерті» (А. Камю) сповна розкриває глибокий смисл у новелі «Христос у гарнізоні» М. Яцкова: *«Смерть цікава тим, що в ній для живих у білий день нема нічого цікавого. Зате кожний може потішатися, що досвід смерті мусить хоч раз у житті перебувати на собі й тоді пізнає ту байдужість людей і світу для себе, з якою вперед сам відносився до інших. Бо на цій землі має бути рівна відплата усім. Хто не чув себе героєм за життя, той віднайде в собі героїзм в передсмертнім спокою... Життя в білий день серед людей – це не історія душі... Здалека жайворонок озвався. Диво чарує арештанта, з далекої казні долітає спів:*

– *Хри-стос во-скре-се із ме-ертвих!..»* [Яцків 1916: 69].

Із наративної оповіді випливає, що тяглість «земної екзистенції» людини уподібнюється довгій нитці, яка тягнеться до тих пір, поки її не перетнуть. Отже, «смерть» по відношенню до «життя» постає зовнішнім кінцем, не торкаючись її внутрішньої глибинної релігійної сутності. Відтак автор схиляє реципієнта до думки, що смерть не має буття, а є лише «межовою ситуацією» (К. Ясперс) серед двох різних вимірів світів. Адже екзистенційна філософія, за спостереженням німецького мислителя і дослідника відповідного напрямку О. Больнова, «хоча і стверджує, що відношення до смерті не повинно бути обов'язковою складовою частиною будь-якої сьогочасної свідомості, тим не менш воно представляє собою необхідну умову для досягнення істинного існування» [Больнов 1999: 130].

Так, М. Ільницький, розкриваючи філософсько-антропологічний аспект новелістики М. Яцкова, зокрема *коловорот життя* людини («Поганство юрби», «За горою», «Діточа грудь в скрипці», «Adagio consolante» та ін.), слушно зауважив, що «екзистенційний і естетичний плани постають не як

іманентні категорії, а інтегруються у структурі модерністського тексту» [Льницький 2009: 238]. І цим самим стверджує, що екзистенційні інтенції, які згодом теоретизувалися в західноєвропейській філософії, органічно вплітаються у художньо-естетичну канву творчості М. Яцкова.

Промовистим фактом на користь релігійності (християнізації) певної світоглядної філософсько-антропологічної течії є творчість Г. Марселя, котрий після осудження в 1950 році папською енциклікою екзистенціалізму як «атеїстичної системи» (передусім церква мала на увазі вчення Ф. Ніцше, Ж. – П. Сартра, А. Камю та ін.), по суті, переіменував свою *екзистенційну* концепцію на «*неосоократизм*».

Разом з тим зачислення А. Камю до прихильників «атеїстичного екзистенціалізму» – достатньо умовне. Адже водночас із його «безбожністю» утверджується думка про «абсурдність буття без Бога». Зрештою, як не парадоксально, але сам А. Камю не вважав себе атеїстом, екзистенціалістом чи філософом, а передусім письменником-гуманістом, запевняючи таке: «Бути язичником для себе, християнином для інших – до цього інстинктивно схиляється будь-яка людина» [Камю 1998: 365]. Ці слова французького митця стали перлиною філософської екзистенційної думки, наративні рефлексії якої далися взнаки ще в українській пореволюційній малій прозі.

Наприклад, у новелі М. Ірчан «На руїнах раю» (1918), де щасливий чоловік, повертаючись з війни додому, за іронією долі застає збожеволілу жінку, купу голодних знедолених діточок і могилу свого батька. Таким чином вбитому горем чоловікові власне життя видається втіленням самого «абсурду», і він з розпуки кричить: «– Великий Творче, розсуди нас! Розсуди нас! – І повалився непритомний на землю» [Ірчан 1987: 225]. Цей відчай людини певною мірою відображає «перманентний бунт», скерований на викорінювання екзистенційного абсурду. Епізод написаний цілком у камюніанівському дусі. Адже осягнення смислу і усвідомлення недосконалості світу не робить героя щасливим, але робить його вільним «через смерть».

Під впливом інших обставин подібний екзистенційний стан душі простежується і у Віктора Хобровського із оповідання «Добрий Бог» (1920) В. Підмогильного. Проте «бунтівний» герой

зумів подолати в собі егоцентризм, а відтак і хворобливе відчуття «спустошеності» завдяки релігійній довірі й Богобоязливості, що відхилили його рішучий намір вкоротити собі віку: *«Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора (...) буду жити, буду жити, жити...»* [Підмогильний 1991: 42].

Відтак камюзіанівське кредо перефразованих слів Декарта «я бунтую – це означає, що я існую» значно повніше відображене в оповіданні К. Поліщука «Бог не осудить» (1921), де Остап, нестерпівши соціальної несправедливості, йде воювати за рідний край. Його вчинок яскраво характеризують промовисті слова сотника: *«– Слава Богу! Коли є такі щирі люди, то «ще не вмерла Україна!»* [Поліщук 2008: 178]. Ці слова перегукуються із високою національною свідомістю Прокопа Конюшини в оповіданні «Фауст» (1923) Г. Косинки, в якому ув'язнений муравйовськими карателями герой, терплячи неймовірні тортури, на межі божевілля пише на тюремній стіні своєю кров'ю велику літеру «У...», себто недописане слово «Україна». Відтак почав закликати до бою, поки його востаннє не вивели. *«Камера занімала з жаху. У сусідній камері, «етапній», співали студенти – новаки ще нашої тюрми: Ой, радуйся, земле, Син Божий народився... А Конончук держав у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і ридав...»* [Косинка 1955: 96].

Отже, із наведених прикладів малої прози М. Яцкова, М. Ірчана, Г. Косинки, К. Поліщука, В. Підмогильного та ін. випливає, що, не зважаючи на атеїстичний чи релігійний світогляд автора, реальна субстанція людини виходить із її «загадкової» екзистенційної сутності.

Аналогічні процеси є важливими і в контексті психолінгвістичної теорії О. Потебні, в якій український вчений довів, що слово виражає не весь зміст поняття, а якусь одну із його розмаїтих ознак, яка завдяки апперцепції видається нам важливішою від інших. «Так і поетичний образ, – запевняє Потебня, – кожного разу, коли сприймається й оживається тим, хто розуміє, говорить йому щось *інше й більше*, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься» [Потебня 1985: 279]. Відтак, за його спостереженням, окремі випадки *поетичної алегоричності* інколи важко розмежувати, а то й взагалі неможливо, бо суть

словесної творчості полягає не в тому, щоб образно виразити певні міркування, концепцію чи ідею, а щоб за допомогою метафоричності створити іншу, власну думку.

Щось подібне відбувається із філософською герменевтикою, яка знаходить своє втілення в художньому слові. Таким чином із проілюстрованих прикладів видно, що образно-сміслові ресурси поетичних текстів не дозволяють зробити чіткий поділ екзистенціалізму на *релігійний* і *атеїстичний* світогляди, бо у такому разі з художньо-естетичного погляду ми втрачаємо усю унікальну цілісність «екзистенції авторського тексту».

Зрештою, атеїзм за своєю суттю є своєрідною спотвореною формою релігії, про яку колись красномовно висловився Вольтер: «Якби Бога не було, його слід було б видумати». З цього приводу слід навести слушні міркування В. Іванишина: «Смисл (сене) є одним із трьох аспектів пізнання й оцінювання твору: когерентного (що?), когезійного (як?) і смислового (в ім'я чого?), тобто, що, як і в ім'я чого (для чого, з якою метою) створив автор» [Іванишин 2010: 178]. А також, перефразовуючи переосмислення літературознавця з приводу того, що усі люди «ідеалісти» – головне, в які «ідеали вони вірять», можна сказати, що кожен з нас у тій чи іншій мірі «віруючий» – питання полягає тільки у (що?), (як?) і (в ім'я чого?) він вірить.

Отже, із наведеного кола запитань, комунікативно-дискурсивних параметрів і літературознавчої проблематики, поставленої у першому розділі нашої роботи, доречніше було б говорити з методологічного погляду про *ціннісно-інтенціональні* й *іманентно-трансцендентні* виміри художніх творів екзистенційного спрямування.

Зазначені проблеми і виведені нами поняття, що допомагають їх осягнути, в своїй основі ґрунтуються на літературознавчій *феноменологічній концепції* Р. Інгардена, де художній текст розглядається як «інтерсуб'єктивний *інтенційний* предмет» [Див: Інгарден 1962]. Польський дослідник (до речі, колишній вихованець і професор Львівського університету ім. І. Франка) вважав, що літературний твір своєму існуванню повинен завдячувати передусім творчим актам взаємодії

авторської і читацької свідомостей, але разом з тим у стосунку до них він є *трансцендентним*, тобто перебуває поза будь-якими реальними психологічними зв'язками. Таким чином, Р. Ингарден у дослідженні естетично-художніх вимірів твору головну роль відводить природі його «чистого буття», тому що, на думку вченого, важливим є не світ об'єктивних реалій життя, а світ, що існує в свідомості самої людини.

Під цим кутом зору інгарденівська концепція пов'язана не лише з *феноменологічною*, але й з *екзистенціалістською* теорією та критикою літератури, яка намагалася досягнути «буття» як органічну цілісність об'єкта і суб'єкта, твердячи, що *екзистенцію* людини неможливо збагнути раціонально – її потрібно ще й *пережити* за допомогою художньо-образної моделі мислення. Отже, Р. Ингарден з позиції герменевтики розглядав кожен літературний твір як «поліфонічну гармонію» усіх структурних елементів, які, будучи незалежними по відношенню один до одного, тим не менш справляють враження нерозривної цілісності. Відтак польський вчений – представник реалістичної феноменології Львівсько-Варшавської школи – розробив власну складну систему понять *екзистенційної* і *формальної* онтології («способи існування», «буттєві моменти», «первинне та похідне буття», «самобутність і не самобутність», «буттєва самостійність і несамостійність», «буттєва незалежність і залежність», «буття абсолютне та ефемерне» і т. п.). У своїй праці «Книжечка про людину» Р. Ингарден досліджує антропологічну проблематику індивідуума у зв'язку із його екзистенційними категоріями буття (свободи, відповідальності) та природними особливостями організму [Див: Ингарден 2010].

Такий методологічний підхід стосовно онтологічної проблематики може бути ефективним і при аналізі художніх текстів екзистенційного спрямування. Адже певною мірою інгарденівська концепція поліфонічної гармонії структурованих елементів твору «примирює» різновекторні екзистенціали (надії / відчаю, смислу / абсурду, повноти / спустошеності, порядку / хаосу і т. д.) *атеїстичної* і *релігійної* свідомостей автора чи реципієнта. Наприклад, висвітлена проблематика людини в атеїстичному есе «Міф про Сізіфа» А. Камю віднаходить своє



вирішення в релігійному трактаті С. К'єркегора «Євангелія страждання».

«Що означає, – запитує данський філософ, – піти за Христом, і яка в цьому радість? Як може тягар бути легким, якщо страждання є нестерпним? Радість у тому, що стосовно до Бога людина ніколи не страждає без провини. Радість у тому, що це не шлях *тісний*, а сама тіснота є *шляхом*. Радість у тому, що навіть якщо тимчасове страждання неймовірно обтяжливе, все ж вічне блаженство переважає його. Радість у тому, що вільна людина з чистим серцем, страждаючи, залишає світ влади над собою і що вона в силі перетворити безчестя в честь, поразку в перемогу» [К'єркегор 2011: 5–6].

Якщо людина пройметься цією істинною вірою, то чи вибере вона між *історією людства* і *божественною вічністю* – перше, як це зробив Сізіф – бунтівний герой А. Камю? Звісно – ні, бо в іншому випадку її очікує беззмістовна праця, розчарування і небуття: «Адже дорога боротьби наближає мене до зустрічі з плоттю. Плоть, нехай і принижена, – це єдине, в чому я впевнений. Лише завдяки їй я можу жити. Тварне буття – це моя батьківщина. Ось чому я вибираю абсурдні нерезультативні зусилля. (...) В існування історії я принаймні впевнений, та й як заперечувати силу, яка тебе підкорила?» [Камю 1997: 74 – 75], – розмірковує Сізіф. Відтак камюзіанівське світосприйняття «абсурдності» історії людства може віднайти її «смысл» і в таких працях філософів-екзистенціалістів як «Смысл історії» М. Бердяєва, «Бути і мати» Г. Марселя, «Смысл та призначення історії» К. Ясперса чи в трактаті «Вступні двері до християнської добронравності» Г. Сковороди, в якому український мислитель запевняє, що Божий промисел всесвітньої історії є «спільний, тому що стосується добробуту всього живого» [Сковорода 1994: 143].

Таким чином перед людиною постає дилема філософської екзистенціальної діалектики: чи обирати видиму *матерію*, доступну нашим зоровим, слуховим, дотиковим та ін. рецепціям, чи невидиму непізнану *душу*. Ці фундаментальні онтологічні проблеми, як слушно зауважував Р. Інгарден, нерозривно пов'язані із естетичним виміром і пізнанням художнього тексту. Звідси – вчений досліджує взаємозв'язок «форми ідей» і «форми

стану речей». Із просторово-часової парадигми тексту він виводить такі різновиди *буття* як «інтенціональне», «абсолютне», «тимчасове», «ідеальне», «реальне» (теперішнє, минуле, майбутнє) та ін.

Утім за рецептивною літературознавчою теорією Р. Інгардена для художніх творів притаманна так звана *смилова рухливість*, яка коливається між «висловленим» і «замовчуваним» словом, між комунікативно-лінгвістичною «визначеністю» і «невизначеністю» зображення предмета, забезпечуючи таким чином різнорідні інтерпретації. Але усі вони актуалізуються лише в процесі читання, а в іншому випадку – перебувають у якомусь потенційно очікуваному стані. Зрештою, у творах словесного мистецтва існують такі невидимі лакуни, які не можуть бути прочитані, а лише приблизно витлумачені як «текст між рядками».

«Справа в тому, – писав Р. Інгарден, – що *естетичне сприйняття* витворів мистецтва загалом, а творів художньої літератури зокрема, може бути ще обмеженішим за своєю суттю, внаслідок чого *воно* певним чином завжди є одновекторним. Навіть якщо читач свідомо намагатиметься сприйняти твір якомога ширше – як цілесне утворення, його сприйняття однаково ніколи не буде все охопленим» [Ингарден 1962: 57].

Отже, інтенціональний предмет художньо-образної системи тексту, породжуючи так звані «недоокреслені місця», стимулює творчу активність реципієнта. Звідси – інгарденівська ідея багаторівневості твору (словесне звучання, семантика слова, зображально-предметний вимір та ін.), яка ґрунтується на принципі «схематичності», що проходить стадію «спостереження → сприймання → усвідомлення → уявлювання», завдяки яким реципієнт завершує реконструкцію «об'єктивізації» художньої дійсності.

З цього приводу слушно зауважує І. Бехт: «Схематичність твору, за Р. Інгарденом, тісно пов'язана з тим, що у творі відтворюється головню не предмет квазіреальності, а *абрис предмета*. Картини візуалізації, які ми отримуємо від одного й того ж предмета, релятивні: вони залежать як від положення, стану предмета і його оточення, так і від психо-фізичних якостей і стану суб'єкта, який сприймає. Релятивність цих картин

Р. Інграден пояснює не так, як у матеріалістичній естетиці – мірою розкриття властивостей предмета, а характером взаємодії предмета і суб'єкта, який спостерігає» [Бехт 2012: 26 – 27].

Таким чином, читач у межах авторських наративних стратегій також є співучасником його «тексто/творення», вкладачи в композиційну канву певні інтенції з власної індивідуальної картини світу. Такий апіоризм Інгардена (автор-текст-читач) представляє собою особливу літературно-мистецьку форму пізнання, в основі якої завжди лежить філософія. Тому сприйняття художньо вартісного тексту не може обійтися без «когерентного (що?), когезійного (як?) і смислового (в ім'я чого?)» (В. Іванишин). Відсутність відповідних інтенцій аж ніяк не характеризується модернізацією – так званими новітніми віяннями у світі мистецтва, а – ознакою духовної кризи людини, її віддаленістю від абсолютних цінностей.

Йдеться не про художнє зображення чи літературознавчий аналіз конкретних персонажів – їхню «духовну драму», а про авторову *наратологічну сутність* твору і його читацьку *релятивну інтерпретацію*, які за інгарденівською теорією однаково перебувають у полі «екзистенційної відповідальності».

Проте для кожного народу в різний час і у відповідну епоху «екзистенційна відповідальність» актуалізується по-різному, хоча і зберігає свою «константу». Наприклад, для української літератури, зокрема малої прози перших десятиліть ХХ ст., суть «екзистенційної відповідальності» зводиться до висвітлення актуальних проблем, які виникають у суспільному житті поневоленої нації, – це, передусім, формування її державотворчих, релігійних і культурних чинників. Зрештою, підтвердженням певних міркувань є творчість самих письменників, власне О. Кобилянської, В. Стефаника, Н. Кобринської, К. Гриневичевої, М. Черемшини та ін.

Відповідне розуміння словесної творчості сприяє новому методологічному підходу до розв'язання конкретних літературознавчих завдань, що включає також поділ екзистенційних вимірів художнього тексту на *іманентно-трансцендентні* і *ціннісно-інтенціональні*. Перші мають стосунок здебільшого до психологічної надбудови «екзистенції тексту», а

другі – до світоглядно-сміслової. Ці нововведені нами категорії, які базуються в основному на лінгвістично-психологічній концепції О. Потебні і феноменологічній теорії Р. Інгардена, сприяють диференціації, а відтак і кращому розумінню художніх («фіктивних») та філософських інтенцій творчості письменника. Зрештою, уже наявність самого поняття «ціннісно-інтенціонального виміру» з одного боку є свідченням про віднаходження екзистенційного смислу в житті людини, а з іншого – про переломну кризу її духовної «розірваності».

Прикметно, що творчість Р. Інгардена пов'язана як з Польщею, так і з Україною, тому на базі Інституту слов'янської філології Університету ім. М. Кюрі-Скłodовської, відділу Польської Академії Наук у Любліні та Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України в Києві (завдяки ініціативі І. Набитовича, Т. Гундорової, М. Олдаковської-Куфльової та ін.) було започатковано *Інгарденівські читання* [Див: *Studia Ingardeniana* 2009]. – цикл конференцій, присвячених проблемам наукової спадщини видатного польського вченого.

Утім слушно зауважує М. Гірняк, що інгарденівська концепція інтерсуб'єктивної інтенційної природи твору, а відтак авторсько-читацької актуалізації «тут і тепер» споріднена також із міркуваннями деяких українських літературознавців і митців: «На думку Б. І. Антонича, письменник завжди пише для когось, але кожний читач сприймає твір по-своєму. Навіть більше: кожний сприймач має стільки змістів, скільки разів сприймає твір, так само як і в свідомості творця за кожним разом може виникати інший зміст. Відповідно, справжнє розуміння художнього твору – це не віднайдення останнього слова автора, а здатність, як стверджував М. Євшан, увійти в чуже існування, помістити в собі інше «Я»» [Гірняк 2011: 24]. Слід зауважити, що філософське і художньо-естетичне пізнання тексту в його екзистенційних вимірах прочитання є *іманентним* і водночас *трансцендентним* по відношенню до реципієнта.

Прикметно, що українські письменники, вважаючи справжню людину занадто складним і суперечливим створінням, виявляли екзистенційне світорозуміння, яке позначалося на структурі художнього тексту, а відтак і на трансформації жанрів малої прози. Зрештою, літературно-генологічній модифікації

сприяло тогочасне життя: Перша світова війна, національно-визвольні українські змагання, революції і т. п.

Так І. Денисюк у дослідженні «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» запевняв: «Вплив життя на жанр найкраще видно там, де порушується нова проблематика, де герой художнього твору поставлений у нові, незвичні умови праці й боротьби» [Денисюк 1999: 92]. У такі «незвичні умови» перших десятиліть XX ст. були поставлені і українські письменники, з яких кожен по-своєму виявляв болі та переживання.

Таким чином із погляду методології літературознавства, як слушно зауважує П. Іванишин, «доречно здійснити епістемологічну трансформацію і вибудувати інтерпретаційно продуктивну модель основопонять через попереднє коротке окреслення типу художньої присутності (персонажа) та її екзистенційної дійсності» [Іванишин 2008: 107]. Адже екзистенційність ставала не лише філософським світоглядом, своєрідним стимулом для творчості письменників (наприклад, лихоліття війни спонукало В. Стефаніка та Марка Черемшину до написання низки глибоко психологічних новел після довготривалого творчого затишшя), але й художньо-естетичним методом.

Так Ж. Яшук практично доводить правомірність відповідної інтенції у праці «По той бік відчаю (екзистенційна естетика тексту)», розмежовуючи поняття: екзистенціалістська поетика, екзистенційна філософія і екзистенційність світосприйняття. Адже під екзистенційною поетикою дослідниця розуміє «буття» як художньо-естетичне поняття, що виявляє себе на структурно-композиційному рівні тексту: «буття-сюжет, буття-ситуація, буття-переживання і т. п.» [Див: Яшук 1997].

Утім, проблема диференціації художніх («фіктивних») і філософсько-антропологічних інтенцій творчості письменника є водночас і проблемою освоєння реальної дійсності як такої. Р. Ингарден з цього приводу зауважував, що «предмет естетичного відчуття не є ідентичним ніякому реальному предмету» [Ингарден 1962: 122]. Зрештою «альтернативою» певного типу сприйняття і окреслення відповідних реалій учений слідом за своїм учителем Е. Гуссерлем вбачав у «нейтральній

свідомості об'єкта-образу», а відтак в апперцепції – суб'єктивному досвіді як джерелу пізнання об'єктивних феноменів.

Так чи інакше екзистенційний статус художнього твору обмежується сферою уявного в «рамках ізольованого образу при новому сприйнятті» [Потебня 1993: 99], що сприяє створенню структурно-композиційних рівнів: «*буття-сюжет*», «*буття-ситуація*», «*буття-переживання*» і т. д. Отже, онтологічні аспекти твору впливають і на модифікацію його жанрово-стильових особливостей, зокрема в *іманентно-трансцендентних* і *ціннісно-інтенціональних* вимірах відповідного лейтмотиву.

Наприклад, екзистенціалістська поетика української малої прози антивоєнної тематики перших десятиліть ХХ ст. з погляду генології тяжіла до розгорнутого епічного монументалізму, що характерно для повістєвого і романічного мислення. Так, у літературно-критичному огляді жанрово-стильових особливостей творчості Марка Черемшини чимало відомих критиків, зокрема І. Денисюк, О. Гнідан, О. Засенко та ін., визначали прозову збірку малої прози письменника «Село вигибає» як «новелістичну повість». Адже людська «душа належить небесам» (Дж. Л. Стайн), долаючи вузькі життєво-побутові рамки матеріальних речей. Ця художня фізіологія жанрів малої прози Марка Черемшини тяжіє до «романічного мислення» (М. Бахтін) духу письменника, в якого герої є доленосними представниками мільйонів думок, ідей і почуттів цілого народу.

З цього приводу слушно зауважував І. Денисюк: «На відміну від зображення окремого випадку в селі за війни у творчості Кобилянської, Стефаніка, Яцкова, Черемшина показує маси, село (під ним розуміється цілий край), яке «харчить, за горло душене», «потерпає», «уприває», «вигибає». Новела перестала жити своїм індивідуальним життям, у шерензі зі своїми сестрами вона вишикувалася в єдину фронтову лінію оборони – моральної оборони прав людини в дні війни. Окремі фрагменти, з'єднані місцем, часом і спільністю переживання, утворили новелістичну повість – оригінальний мистецький твір» [Денисюк 1975: 85].

Ця модерністична тенденція до «розкріпачення жанрів», до взаємопроникнення ліричних, епічних, драматичних форм

простежується і в прозових збірках С. Васильченка «Чорні маки» та К. Гриневичевої «Непоборні, які також можна назвати новелістичними повістями. Тому що вони як і увесь цикл творів «Село вигибає» Марка Черемшини зберігають з погляду генології інтертекстуальну цілісність тексту завдяки екзистенційному структурно-композиційному рівні «буття-ситуації» і «буття-переживанню».

Наприклад, у імпресіоністично-символічному вираженні фрагментів збірки оповідань «Чорні маки» С. Васильченка екзистенційний «об'єм подій» диктує не фабула твору, а «буття-переживання» наратора, що поглиблює змістовність оповіді, розширює її естетичні функції хронотопу, наближаючи до рівня монументальних жанрів прози. Подібні романно-повістеві компоненти редукує у своїй генологічній структурі і збірка «Непоборні» К. Гриневичевої, де усі оповідання об'єднані «буттям-ситуації» (подіями в австрійських таборах для евакуйованих селян Східної Галичини та Буковини у період Першої світової війни) та «буттям-переживання» наратора (ностальгією за рідною домівкою).

Досліджуючи жанрово-стильові особливості прозових збірок «Чорні маки» С. Васильченка, «Непоборні» К. Гриневичевої, «Село вигибає» Марка Черемшини в межах екзистенційно-художнього методу, слід зазначити, що структурно-композиційною основою текстури є ліричний суб'єкт, сповнений авторського трагізму. Відтак романно-повістеві полотна оповідань сягають жанрового монументалізму завдяки «образу-переживання», що дистанціюється від конкретної межової (фабульної) ситуації. Таким чином *екзистенція* домінує над *есенцією*, а фатальний образ жовніра-селянина і символ розритої землі стають пуантом відповідних творів, що тісно зв'язаний із їхньою основною художньою ідеєю. Людина перемагає в собі тваринну природу, підноситься до вищого духовного рівня, до екзистенції і тоді матеріальний світ стає їй ворожий, бо не може задовольнити її екзистенційні потреби.

Отже, жанрово-стильові особливості прозових збірок «Чорні маки» С. Васильченка, «Непоборні» К. Гриневичевої, «Село вигибає» Марка Черемшини в межах екзистенційно-

художнього методу визначаються в двох основних аспектах естетичного досвіду: *онтичному* і *онтологічному*. Для першого – характерно композиційно-структурні розташування естетичних феноменів у предметності досвіду конкретного твору, а для другого (більш глибинного) – засади породження естетичних феноменів в їх інтертекстуальній цілісності.

Певним чином таке методологічно-літературознавче розрізнення ґрунтується на принципах фундаментальної онтології М. Гайдеггера, висвітлених у праці «Буття та час» (1927), в якій німецький філософ зауважував: «Буття є усякчас буттям існуючого. Всесвіт існуючого в усіх своїх сферах може стати полем висвітлення й окреслення певних предметних сфер наукового знання – історії, природи, простору, життя, присутності, мови і т. п. Останні зі свого боку дають змогу у відповідних наукових пошуках тематизувати себе у предмети» [Хайдеггер 2003: 24].

Так онтологія особистості людини виявляє себе у зв'язках феноменів буття і часу, зокрема в тематичному сюжетотворенні збірок «Чорні маки» С. Васильченка, «Непоборні» К. Гриневичевої, «Село вигибає» Марка Черемшини, де головний герой у своєму житті завжди виходить за межі конкретної ситуації чи історичної події. Така трансценденція приводить до онтичної переваги буттєвого питання, стосовно якого М. Гайдеггер писав: «Присутність розуміє себе завжди зі своєї екзистенції, можливості її самої бути самою собою або не самою собою. (...) Оскільки екзистенція визначає присутність, онтологічна аналітика цього існуючого завжди вимагає прийняття в увагу екзистенційності. Останню слід розуміємо як буттєвий пристрій існуючого, який екзистенціоє. В основі такого буттєвого пристрою лежить одна і та ж ідея буття. І в такий спосіб можливість проведення аналітики присутності залежить від попереднього пророблення питання про смисл буття взагалі» [Хайдеггер 2003: 28–29].

Екзистенціалізм, що розробляє своєрідну концепцію людини та світу із відображенням глибоких потрясень і кризових ситуацій ХХ ст., є найбільш притаманний, власне, антивоєнним творам української малої прози («Воєнні новели» Н. Кобринської, «Серед могил і руїн» К. Поліщука, «Сміх



Нірвани» Мирослава Ірчана, «Чорні маки» С. Васильченка, «Село вигибає» Марка Черемшини, «Вона – земля» В. Стефаника, «Непоборні» К. Гриневичевої, «Нотатник» Ю. Липи, «Людина покірна» Л. Мосендза та ін.). Тому що у цих вимірах людське буття опиняється перед загрозою смерті і кане в «небуття». А за М. Гайдегером лише перед лицем смерті людина пізнає істинний смисл свого буття. Звідси – інтенція: існування передує сутності. Себто людина спочатку живе, а потім визначає себе в світі.

Художньо-екзистенційна своєрідність поезики українського новелістичного жанру 10-20-х років ХХ ст. на антивоєнну тематику полягає в тому, що у ній чітко простежується антропологічна концепція, яка протистоїть дегуманізації суспільства (бюрократизму, деперсоналізації індивіда, його індустріально-технічним покріпаченням, нав'язаною стандартизацією життя), наслідком чого – конфлікт між духовними і матеріальними формами людського існування, тобто Перша світова війна. Тому і шлях до подолання абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання чимало українських письменників (Н. Кобринська, О. Кобилянська, К. Гриневичева, В. Стефаник, Марко Черемшина, С. Васильченко та ін.) вбачало не в перебудові суспільних відносин, а в одухотворенні екзистенції, істинного існування особистості. Але на відміну від песимістичного світосприйняття, тобто втечі у світ екзистенції, вони розглядали смисл життя з християнської релігійно-духовної перспективи, що скерована не на «буття-в-собі», а на «буття-для-іншого».

І. Набитович, визначаючи біблійний глокалізм як парадоксальне явище, зокрема і в українській малій прозі антивоєнної тематики 10 – 20-х років ХХ ст., помітив, що: «воно доповнює й розширює перспективу літературознавчого дослідження й уможливорює розглядати художні тексти, у яких присутні різнорівневі біблійні сліди (чи, беручи ширше, сліди *sacrum*), не тільки як результат діяхронічного розвитку та тривання літературної традиції чи синхронну інтертекстуальність, а й як додавання до цих двох перших іншої, ширшої перспективи: біблійне ядро-зерно (під цим можна розуміти певного рівня елемент-інтерпретант, запозичений із Біблії як цілісного макроінтерпретанта: образ, мотив, сюжет,

алюзію тощо), розростаючись зсередини (метафорично – як з зернятка, в якому закладено програму розвитку, виросте певний рослинний вид з певними індивідуальними особливостями), за рахунок творення нових художніх смислів, їх трансформації та розвитку на різних типологічних рівнях – генологічному (жанровому), морфологічному, тематологічному, стильовому, поети кальному» [Набитович 2008: 99].

Екзистенційне світорозуміння української малої прози міжвоєнної доби ХХ ст. представлене і творчістю вісниківців – Л. Мосендза та Ю. Липи, що звернулися до теми українських національно-визвольних змагань періоду Першої світової війни.

Так збірка новел «Нотатник» Ю. Липи структурується на перетині жанрово-стильових рис повістєвого і новелістичного мислення. Наприклад, твір «Рубан» з погляду генології має подвійне закорінення: новелістичної фрагментарності і повістєвого хронотопу, що об'єднані монументальністю образу селянського отамана та героїзацією його індивідуалізованих рис. З приводу такої типізації життєвого матеріалу письменника слушно зауважує Н. Мафтин: «Творам, уміщеним у збірці «Нотатник», сам автор (а слідом за ним – і критики) дав жанрову дефініцію «новели». Однак Липина проза далека від класичного, канонічного типу цього жанру: правильність дефініції ставить під питання в першу чергу згладженість пуанту, необхідного структурно-композиційного елемента, що вирізняє класичну новелу серед інших коротких епічних жанрів. І все ж уважаємо, що ослаблення фабульності (в основі композиції Липиних творів лежить фрагментарність, мозаїчність, що творить ефект своєрідних спалахів, сплесків подієвості) є типовою ознакою орнаментальної прози, серед жанрових виявів якої – модифікована новела схожа до нарисової форми» [Мафтин 2008: 148].

Центральною проблемою для екзистенціалізму є конфлікт особистості і суспільства. У художній прозі вісниківців (Л. Мосендз, Ю. Липа, Ю. Клен та ін.) ця незлагодженість індивіда і соціуму тісно пов'язана передусім із питанням свободи, й державної незалежності як екзистенційних вимірів сутності українського народу, що проявляється у двох основних координатах: національного буття і континентального хронотопу.

Стати вільним, за Ж.-П. Сартром, означає передусім пізнання себе та бачення реальних зв'язків із буттям суспільства. Адже свобода, в розумінні французького екзистенціаліста, – це не емпіричний процес, не те, чим володіють люди, а те, чим вони є за своєю суттю; це ідеальне бажання, природне й неповторне волевиявлення особистості, майбутнє якої є завжди багатозначним. Таким чином вона постійно опиняється в ситуації вибору, а значить – свободи, що є фундаментальною характеристикою людської екзистенції. Так у збірці новел «Людина покірна» Л. Мосендза символічна назва містить інший смисловий підтекст, тобто герої автора наділені залізною волею і непокірною вдачею.

О. Баган у своєму дослідженні «Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза» наводить переконливі аргументи щодо подібності світоглядних позицій творчості українського письменника із окцидентальною культурою, європейською традицією письменства для якого, за О. Шпенглером, «матеріальний світ є примарним, він інтерпретує його через абстракцію, через трансцендентний порив в безсмертя, він розчиняє його в безмежному» [Баган 1998: 124].

Протиставлення різних ментальностей психотипів героїв і контрастність художніх образів у поетиці збірки «Людина покірна» Л. Мосендза дало змогу Н. Мафтин визначити жанрову дефініцію однойменного твору, а також «На утвор», «Поворот козака Майкеля Смайлза» як «новелу випробування характерів». Адже структурно-смислові особливості «Homo legens» певною мірою доповнюють екзистенційну антропологічну концепцію Г. Марселя, котрий у праці «Майбутня людина» (1941) писав, що «чим більше вона намагається... змірити величезні пласти і поступ минулого Життя, тим більше вона упевнюється, що цей гігантський розвиток, який ніхто не в силі спинити, досягне своєї цілі лише через християнізацію» [Марсель 1991: 356].

Чимало тогочасних українських літературних критиків вважало, що застосовувати митцем відповідні християнські духовно-моральні критерії до творчості було за необхідність (навіть умовою), які з точки зору художньо-естетичних цінностей є їхньою органічною складовою частиною. Так М. Гнатишак у публічній полеміці із М. Рудницьким «Чи письменник мусить

мати свій світогляд?» (14. 04. 1935 р. м. Львів) запевняв, що творчість митця повинна бути не лише виразником краси художньої форми, а й змісту морального добра. «Як критик М. Гнатишак, – слушно зауважує М. Ільницький, – постійно підкреслював важливість світоглядних основ художньої творчості. (...) За його переконанням, “вироблений світогляд обмежує творчі можливості письменника тільки тоді, коли він не є органічно врослим у душу письменника» («Мета», 1935, 28 квітня) [Ільницький 2008: 685].

Звісно, у часи розквіту модернізму, найрізноманітніших творчих експериментів не завжди спрацьовував у художній творчості цей духовно-моральний принцип. І все ж українська література створила свій кодекс ідейно-етичного естетизму в екзистенційних вимірах світової класики, визначальним чинником якого, як слушно зауважує В. Іванишин, є «національний імператив: усе, що утверджує буття нації в часі і не суперечить релігії» [Іванишин 2010: 68].

Так ми доходимо висновків, що християнська філософія екзистенції притаманна українській малій прозі міжвоєнної доби ХХ ст. – від літературних класиків («Воєнні новели» Н. Кобринської, «Чорні маки» С. Васильченка, «Село вигибає» Марка Черемшини, «Вона – земля» В. Стефаніка, «Непоборні» К. Гриневичевої та ін.) до прозаїків-вісниківівців (збірка новел «Нотатник» Ю. Липи, «Ното legens» Л. Мосендза та ін.), де засуджується деперсоналізація індивіда, дегуманізація суспільства і т. п. Оскільки на сучасному етапі розвитку постає завдання об'єктивного філософського пізнання творчості класиків-новелістів української культури, окреслюється перспектива подальших літературознавчих досліджень.

На прикладі української малої прози перших десятиліть ХХ ст. (зокрема на антивоєнну тематику, що найкраще демонструє «межову ситуацію» людини) було продемонстровано динаміку *художніх екзистенціалів*, їх вплив на жанрово-стильові особливості творів. На відміну від *філософських концептів*, вони перебувають у постійному русі, бо загальне надбання в словесній творчості, як слушно зауважив О. Потебня, є *образ*, а в науці (у нашому випадку філософії) – *поняття*. Таким чином з методологічного погляду для кращого розуміння і диференціації

модусів екзистенції у сфері філософії і літератури ми ввели такі поняття як *іманентно-трансцендентні* і *ціннісно-інтенціональні* виміри тексту, інтерпретація яких ґрунтується в основному на психолінгвістичній теорії О. Потебні й інгарденівській концепції «поліфонічної гармонії» структурованих елементів твору, їх «смисловій рухомості» та «об'єктивізації».

*Ціннісно-інтенціональні* виміри екзистенції літературного тексту – це, передусім, вибір наратора певних життєвих вартостей, які мають онтологічне значення, і на відміну від філософського уже сформованого світогляду вони постійно перебувають у русі, будучи завжди незавершеними. Тому в художніх творах навіть такі категорії як «абсурд буття», «страху», «відчаю», «відчуженості», «страждання» і т. п. можуть мати ціннісно-інтенціональні виміри, в основі яких лежить смислоутворювальне устремління свідомості *наратора / реципієнта* до світу «радості», «надії», «любові», «національної і релігійної ідентичності» і т. п. Адже художня форма мислення на відміну від філософської оперує образами і символами, даючи збагнути, що «абсурд» в тих чи інших життєвих ситуаціях завжди перебуває на межі «смислу»; «ненависть» – на межі «любові»; «безбожність» – на межі «побожності» і т. д. Відтак усі екзистенціали є *іманентно-трансцендентними*, бо, ґрунтуючись на певному досвіді, водночас є недоступними нашому раціональному пізнанню. Методологічна доцільність запропонованого поділу екзистенції тексту на *іманентно-трансцендентні* і *ціннісно-інтенціональні* виміри підтверджується і на структурному його рівні, про що свідчить продемонстроване нами на прикладі української малої прози перших десятиліть ХХ ст. так зване «розкріпачення жанрів» ліричного, епічного, романічного й новелістичного мислення.

**Література:** Баган 1998: Баган О. Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза // Українські проблеми. – 1998. – № 2. – С. 122–129; Бехт 2012: Бехт І. Літературно-художній твір у концепції Романа Інгардена: схематизація та об'єктивізація // Вісник Львівського університету. Серія: «Іноземні мови». – 2012. – Вип. 19. – С. 24–28; Больнов 1999: Больнов О. Ф. Філософія екзистенціалізму. –

СПб: Изд-во «Лань», 1999. – 224 с.; *Гірняк 2011*: Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації // Тека Komisji Polsko-Ukrainskich zwiazkow kulturowych. Т. 4 : *Studia Ingardeniana*. – Т. 2: Poetyka tekstu literackigo. – OL PAN, 2011. – С. 22–31; *Денисюк 1975*: Денисюк І. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній (Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини). – К. : Дніпро, 1975. – С. 79–88; *Денисюк 1999*: Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.; *Дмитров 2009*: Дмитров Т. Они верили в Бога: пятьдесят Нобелевских лауреатов и другие великие ученые. – М., 2009. – 150 с.; *Іванишин 2010*: Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.; *Іванишин 2008*: Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.; *Ільницький 2008*: Ільницький М. Критики і критерії // На перехрестях віку: У 3 кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 2. – С. 564–708; *Ільницький 2009*: Ільницький М. «Поетична концепція з музичним і малярським тлом». Творчість Михайла Яцкова / На перехрестях віку: У 3 кн. – Київ: Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – Кн. III. – С. 111–256; *Інгарден 1962*: Інгарден Р. Исследования по эстетике. – Москва: Изд-во «Иностран. л-ры», 1962. – 569 с.; *Інгарден 2010*: Інгарден Р. Книжечка о человеке. – Москва: Изд-во Московского университета, 2010. – 208 с.; *Ірчан 1987*: Ірчан М. На руїнах раю / Твори в 2 т. – К.: Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 223–225; *Камю 1998*: Камю А. Записные книжки / Сочинения в 5 т. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 5. – С. 410 с.; *Камю 1997*: Камю А. Миф о Сизифе / Сочинения в 5 т. – Т. 2. – Харьков: Фолио, 1997. – С. 5–112; *Косинка 1955*: Косинка Г. Фавст із Поділля. – упоряд. Б. Кравців. – Нью-Йорк: Український народний університет, 1955. – 96 с.; *Коссак 1980*: Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.; *Кьєркегор 2011*: Кьєркегор С. Евангелие страданий. – М.: Свято-Владимирское изд-во, 2011. – 304 с.; *Марсель 1991*: Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы / Самосознание европейской культуры XX века:

мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе [сост. Р. А. Гальцева]. – М.: Политиздат, 1991. – С. 352–366; *Мафтин 2008*: Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконксти. – Ів.-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.; *Набитович 2008*: Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). – Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.; *Підмогильний 1991*: Підмогильний В. Добрий Бог / Оповідання. Повість. Романи [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. В. Дончик]. – Київ: Наукова думка, 1991. – С. 28 – 42; *Поліщук 2008*: Поліщук К. Бог не осудить / Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 175–178; *Потебня 1985*: Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.; *Потебня 1993*: Потебня А. Мысль и язык. – К. : Синто, 1993. – 192 с.; *Сартр 2008*: Сартр Ж. П. Проблемы метода. – М.: Академический Проект, 2008. – 222 с.; *Сковорода 1994*: Сковорода Г. Вступні двері до християнської добронравності / Твори у 2 т. – К.: Обереги, 1994. – Т. 1. – С. 140–150; *Фесенкова 2004*: Фесенкова Л. Глобальний еволюціонізм як світогляд // *І.* – 2004. – № 34. – С. 146–151; *Хайдеггер 2003*: Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.; *Яцків 1916*: Яцків М. Жовнірські оповідання. – Scranton, Pa: Вид-во «Просвітної комісії руського народного союзу», 1916. – 69 с.; *Яцук 1997*: Яцук Ж. По той бік відчаю (екзистенційна естетика тексту). – Угорщина «EGER», 1997. – 144 с.; *TeKa Komisji Polsko-Ukrainskich zwiazkow kulturowych. T.4. : Studia Ingardeniana.* – T 1: Interpretacja tekstu literackiego. – 2009. – 214 s.

*В статъе рассматриваются имманентно-трансцендентные и ценностно-интенциональные измерения художественного текста экзистенции, методологическая значимость которых заключается в формировании относительно четкого критерия отличия между художественными («фиктивными») и философско-антропологическими интенциями творчества писателя. Анализ осуществлен на материале украинской малой прозы первых десятилетий ХХ ст., в частности произведений К. Гриневичевой, М. Яцкова, О. Кобылянской, В. Винниченко, М. Ирчана, В. Подмогильного, К. Поліщука, Г. Косынки, М. Черемшны, Ю. Липы, Л. Мосендза и др.*

**Ключевые слова:** экзистенциальный модус, ценностно-интенциональные и имманентно-трансцендентные измерения

*произведения, смысловая подвижность, лейтмотив, жанр, текст, читатель.*

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Передрій С.М., к.філол. наук, доц. (Київ)

**Марія Якібчук**, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

**Батьківщина, дім, рідна мова як образи втраченої та віднайденної буттєвості (український контекст 60 – 80-х років ХХ ст.)**

*У статті осмислено національно-духовні засади української самототожності 60-80-х років ХХ ст., окреслено продуктивні методи її інтерпретації. Простежено художні пошуки і оприявлення громадянської позиції українських авторів, пов'язані з розкриттям смислового осягнення концептів національного буття: Батьківщина, дім, рідна мова тощо як образів значною мірою втрачених у реальному житті, проте віднайдених у літературній буттєвості.*

**Ключові слова:** Батьківщина, дім, рідна мова, буття, національна само тотожність, концепт, дискурс.

*This article analyzes the finding of national ness through key mehaobrazy nation creation, Motherland, home of the native language.*

**Keywords:** *homeland, home, native language, life, national identity.*

Актуальність порушеної проблеми зумовлена наявністю у творчій спадщині З. Кравцівського та Я. Лесіва значної кількості творів актуальної тематичної спрямованості, котрі потребують комплексного літературознавчого аналізу. До того ж образи Батьківщини, дому, рідної мови становлять сутнісну грань буття та життєвої позиції досліджуваних авторів.

Метою статті передбачено розгляд складових дисидентського дискурсу, виявлення його національних та морально-етичних вимірів на основі аналізу репрезентативного з огляду на означену тему художнього та біографічного матеріалу. Потреба відтворити цілісну картину культурного буття, оприявнюючи тяглість традиції та її характерну особливість зринати в тому чи іншому часопросторі, спонукає нас



*произведения, смысловая подвижность, лейтмотив, жанр, текст, читатель.*

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Передрій С.М., к.філол. наук, доц. (Київ)

**Марія Якібчук**, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

**Батьківщина, дім, рідна мова як образи втраченої та віднайденної буттєвості (український контекст 60 – 80-х років ХХ ст.)**

*У статті осмислено національно-духовні засади української самототожності 60-80-х років ХХ ст., окреслено продуктивні методи її інтерпретації. Простежено художні пошуки і оприявлення громадянської позиції українських авторів, пов'язані з розкриттям смислового осягнення концептів національного буття: Батьківщина, дім, рідна мова тощо як образів значною мірою втрачених у реальному житті, проте віднайдених у літературній буттєвості.*

**Ключові слова:** *Батьківщина, дім, рідна мова, буття, національна само тотожність, концепт, дискурс.*

*This article analyzes the finding of national ness through key mehaobrazy nation creation, Motherland, home of the native language.*

**Keywords:** *homeland, home, native language, life, national identity.*

Актуальність порушеної проблеми зумовлена наявністю у творчій спадщині З. Кравцівського та Я. Лесіва значної кількості творів актуальної тематичної спрямованості, котрі потребують комплексного літературознавчого аналізу. До того ж образи Батьківщини, дому, рідної мови становлять сутнісну грань буття та життєвої позиції досліджуваних авторів.

Метою статті передбачено розгляд складових дисидентського дискурсу, виявлення його національних та морально-етичних вимірів на основі аналізу репрезентативного з огляду на означену тему художнього та біографічного матеріалу. Потреба відтворити цілісну картину культурного буття, оприявнюючи тяглість традиції та її характерну особливість зринати в тому чи іншому часопросторі, спонукає нас

повернутися до «відчитаних» і ще «не відчитаних» кодів української літератури 60 – 80-х років ХХ ст. Значна кількість літературознавчих праць, які з'явилися від початку 90-х років ХХ ст., репрезентує новий спосіб оновлення художніх явищ і закономірностей, оснований на усвідомленні пріоритетного статусу національної самототожності в структурі сучасної свідомості.

Активізовані форми та відкриті масштаби пошуків самобутності українського народу, системно розпочаті з відродженням його державності, дають можливість узагальнити національний досвід. Власне, поза свободою самосвідомості реальне осмислення цього процесу було б неможливе. З огляду на це набуло актуальності питання наукового аналізу національної ідентичності художньої літератури, зокрема конкретних текстів, які функціонують у «реальних історичних суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект..., а також простір» [Літературознавчий словник 1997: 201].

Можна окреслити цілий масив новітніх наукових досліджень, автори яких акцентують увагу на тих чи інших аспектах широкого за своїм діапазоном питання національної самототожності. Це праці таких учених, як Дзюби І. М. Україна в пошуках нової ідентичності: статті, виступи, інтерв'ю, памфлети... К.: Україна, 2006. – 848 с.; Касьянова Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. К.: Либідь, 1995 – 224 с.; Коцюбинської М. «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера, 2001. – 528 с.; Тарнашинської Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с. та ін.

Прорив поезії 1960-х крізь дискредитовану псевдотрадицію полягав, на думку Л. Тарнашинської, насамперед «в актуалізації та вербалізації моральної й онтологічної пам'яті, у поверненні поняттю «батьківщина» повносутнісного національного статусу» [Тарнашинська 2008: 211]. Виклики сучасності сприяли формуванню відповідної художньої свідомості, носіями якої були шістдесятники – В. Симоненко, І. Драч, Л. Костенко, М. Вінграновський, В. Стус, В. Чорновіл,

І. Світличний, І. Калинець. Вони свідомо акцентували на національній проблематиці й використовували багатий арсенал адекватних засобів. З. Красівський і Я. Лесів як поети органічно влилися в цей дискурс шістдесятництва; «Серцем відкрійся, бо буде запізно! / Хай думка, як рана тебе заболить! / Збіглась сьогодні епоха залізна / В куцу розстріляну мить» [Кросівський 1984: 79], – звертаючись до сучасників і до самого себе, писав Зеновій Красівський.

Поєднуючи надважливі для свого ліричного героя сфери інтимного і національного, сповідався Ярослав Лесів: «В бараці тьма / І за баракком ніч... / Кризь яв і сон / Я вперто продираюся / До себе [Лесів 2004: 53].

Як відомо, людина не може жити в розірваному часі, а тому концепти пам'яті, родоводу набувають «змістотворчої домінанти» [Тарнашинська 2008: 211] в людській свідомості, і в поетичній зокрема. Повертаючи маловідомі імена З. Красівського та Я. Лесіва на спільну територію українського націокультурного і духовного буття, сфокусовуємо свій погляд на аналізі етнокультурного середовища, утисках української мови, політичному і культурному аспектах діяльності дисидентів, спогадах про 60 – 80-ті роки ХХ ст., листуванні в'язнів системи.

Таким чином, про окремі виміри національного буття: Батьківщина, мова, рідний дім можна говорити як про базову умову національного самоздійснення взагалі. Тим-то пошуки поетів 1960 – 1980-х років – авторів, які екзистенційно опанували й по-новаторськи оновлювали націєнаповнений часо-простір розгорталися відповідно до часово-просторової вертикалі: від екскурсів в історичні епохи (Л. Костенко) – до поривання в космічні сфери (І. Драч, М. Вінграновський), від реалій повсякденної боротьби (З. Красівський) – до правічних теренів єднання землі з небесами (Я. Лесів). Кожен з них по-своєму, в різних модусах, наповнював буттєвим сенсом свій зовнішній і внутрішній вектори самопізнання «Життя – то рух / До світла (Я. Лесів) [Лесів 2004: 27], «Я став на прю з чудовиськом сторуким» (З. Красівський) [Кросівський 1984: 19]. Повнота буття, віддзеркаленого в поетичному слові З. Красівського та Я. Лесіва, проявлялася в екзистенції всеохопності, у світовідчутті і світопереживанні. Вони плекали

образ України, кинувши виклик тоталітарному режиму й поламавши сам концепт пристосовництва у його буттєвому вияві, – «таким чином вони виривались із його обтяжливих обмежувальних пут [Тарнашинська 2008: 218].

Професор Іван Денисюк у пошуках джерел сучасного погляду на проблему національної самобутності обґрунтовано звернувся до методологічного досвіду Івана Франка, який сформував «концепцію самобутності літератури, її специфіки, зумовленої історично сформованою національною ментальністю українців» [Денисюк 2002: 15]. А представник наступного після І. Франка покоління українців – Юрій Липа – чи не найважливішу роль в усвідомленні свого «Я» відводив літературі. Він назвав расові корені важливими моментами устійнення національних первнів [Гнатюк 2001: 242], а тому українські герої (зокрема, Ю. Липа мав на увазі письменників – М. Я.) – це висловники туги й праці багатьох поколінь. Вони звершують собою неповторність і уяскравлюють традицію. Їхня особиста творчість – це завжди тільки одна спільна мелодія, що втілюється в потужний спів раси [Гнатюк 2001: 146]. Найбільш українською для Ю. Липи, як зазначив Михайло Гнатюк, є духовність Тараса Шевченка, бо саме в нього, «поруч з демонічними, світоборчими мотивами є мотив найбільшої відданості родині як «раю на землі» [Гнатюк 2001: 243].

Інтерпретація літературного формування національної самототожності можлива кількома способами. Один з найпродуктивніших полягає, на нашу думку, через аналіз художньо виражених процесів національно-духовних: ідентифікації (емпатії) та диференціації (абстрагування). Як вважає Петро Іванишин, ці процеси органічно поєднують національний та власне естетичний виміри й означають «підсвідомо-свідомі процеси» ототожнення (і, відповідно, розрізнення) індивідом себе із текстуальними об'єктами та суб'єктами, в результаті якого формується національна ідентичність цього індивіда [Іванишин 2003: 42 – 43].

Досліджуючи ситуацію 60-х років ХХ ст., Стефанія Андрусів наголосила, що тоді «апелювати до свого народу»... означало ствердження своєї національно-культурної ідентичності, спротив колонізаційним стратегіям денационалізації

та декультизузації, опозицію до ідей «єдиної історичної спільності – радянського навроду...» [Андрусів 2004: 49].

Як «голосний опір» кваліфікував Марко Павлишин дисидентську самвидавну поезію В. Симоненка, І. Калинця, В. Стуса, Т. Мельничука, З. Красівського, Я. Лесіва, прозу М. Осадчого, публіцистичні твори Є. Сверстю, І. Світличного, які розкривали «хай і дещо опосередковано, суть радянської політичної системи як «псевдосистеми» [Павлишин 1997: 202].

Актуалізація досліджуваних проблем відбувається в особливих формах, зумовлених тим станом свідомості, при якому національне самопочуття рідко виходить з-поза меж «соціалістичного міту», в результаті постійного відторгнення від української культури її автентичного духовного спадку. Відтак «рухомість і незаданість історичної перспективи, її залежність від людської дії, яку утвердили шістдесятники, кардинально змінили ставлення суспільства до свого майбутнього. Це була велика перемога над жорстоким детермінізмом, Системи, яка скручувала історичну перспективу в нерухомі зміїні кільця...» [Пахльовська 2008: 48].

Таким чином українське шістдесятництво як складний багаторівневий рух задля збереження і порятунку національного прокладає для себе різні шляхи. Бачимо, з одного боку, двоїстість цього руху у виявах активної діяльності «незгодних» одиниць і нечисленних організованих гуртів «дисидентів» та поступове наростання колективної (так би мовити «підземної», яка, за І. Дзюбою «розмивала фундамент ідеології») хвилі національної самосвідомості; а з другого боку – виразний подув «руху часу», мовби взятий із класичної німецької філософії, який, попри «відлиги» чи «застої» радянської дійсності, просував українську демократичну ідею в потоці подібних процесів у масштабі Східної та Центральної Європи.

Реакцією на політичні арешти й посилення русифікації стали численні «самвидавні» матеріали, серед них праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація», памфлет В. Чорновола «Лихо з розуму», збірки поезій З. Красівського «Невольницькі плачі» та Я. Лесіва «Тюремна тиша».

З перспективи часу їхню позицію щодо таких важливих речей, як проблема рідної мови, дому, Вітчизни можна окреслити

як позицію протесту і терпіння. Слово для Зеновія Красівського – було духовною і єдиною зброєю. У реляції «поет – народ» думки і переживання автора свідчать про його заангажованість суспільними, духовними й моральними проблемами. Історичні образи Марусі Богуславки, Калнишевського, Степана Бандери продовжують зв'язок між минулим і сучасним, вписуючись у контакт загальнолюдських проблем: «Як жити маю я на чужині? / Без роду, без сім'ї і без Вітчизни? / Клекоче плач придушений в мені, / ще мить і кров'ю з серця бризне. / І ці кайдани на моїх руках – / Це ж українська наша доля» [Кросівський 1984: 63].

Автор цих рядків хоче через власну драму оживити історію всього українського народу, його національний дух: «Є Вітчизна безталанна – / Хто ще може так терпіти?! / Гинуть, гинуть безнастанно / У неволі її діти» [Кросівський 1984: 70]. Вірші Красівського різнопланові, але їх об'єднує ідея невіддільності від отчої землі, від Батьківщини, і ця ідея веде до пізнання глибинної сутності України та її буття. Як синонім, Україна – це те, з чим пов'язано факти особистої біографії поета, його родова та його історична пам'ять, образи рідних і близьких людей, спогади дитинства і юності: «А серце аж рветься: додому! додому! / Останній свисток і – родинне село» [Кросівський 1984: 61].

Поетика творення образу України спирається переважно на фольклорно-пісенну систему з притаманними їй традиційними ознаками етнопростору (степ, Дике поле, карпатські перевали тощо) та архетипними образами-знаками, образами-символами: чайка, гадючий язик, плач, журавлі, біль, хрест, Мати Божа, ясир. Сфера художнього функціонування таких архетипів, історичних сюжетів є наскрізною для всієї збірки Зіновія Красівського «Невольницькі плачі»

Визначаючи жанрову домінанту збірки «Невольницькі плачі», зауважимо, що в її назві слово «плачі» набуває самостійної композиційної ваги. За словами самого З. Красівського, плач – це поразка великої безприкладної в історії національно-визвольної боротьби, це горе пережитого, це перехрестя ідеї з муками народу на тій єдиному можливій тернистій дорозі, якою мусить підневільний народ іти... це наступний етап у боротьбі» [Кросівський 1990: 96]. Хоча кожна строфа вірша

«Молитва», що відкриває збірку, починається анафоричним рядком «Народе мій, прийми мої плачі», учасниками молитовного акту є тут не стільки чуттєво-конкретні, скільки символічні персонажі – поет і його народ. Автор позиціонує себе як активне, впливове начало Всесвіту. У проханні його ліричного героя до народу домінує пафос спільної боротьби, віри в силу духу української людини: «Коби то ти хоч раз увесь заплакав! / Над ворогом би крук закрывав...» [Кросівський 1984: 11].

Загалом, сам плач як літературний жанр має багатовікову історію. Що ж до молитовного моменту З. Красівського, то він піднісся до рівня високого громадянського звучання: із нього автор постає як співець і трибун свого народу. Водночас молитовне благання – це звернення ліричного героя і самого автора до співвітчизників, яким він готовий віддати все: «Мій крик душі, журбу тяжку, гризоту / І кров мою й останню краплю поту / Й оті мої невольницькі плачі» [Кросівський 1984: 11]. Ці «невольницькі плачі» набувають конкретного самодостатнього звучання, стаючи тим етосом болю та страждання, в оприявленні якого взаємодіють слово, звук і душа.

Душевеним болем наповнені майже всі вірші Ярослава Лесіва, і цей біль є їхньою змістовою домінантою. Біль за маму і Україну був найпекучішим: «Чому, чому в моїй душі / чиясь сльоза єдина / Переростає в море сліз / й пече вогнем провини» [Лесів 2004: 20].

Ярослав Лесів був свідомий того, що слово мусить мати суспільну вагу і нести в собі проблеми великого загалу, передовсім проблеми національні: «Моя душа, як Великодна рана, / Тече рікою у зеніт. / О земле рідна, мамо! / Чому такий болючий світ?» [Лесів 2004: 20].

Звертаючись у листі до свого сина Тараса, Лесів нагадує: «Світ на все багатий, / Дорогий мій сину, / Тільки рідна мати, / Тільки Батьківщина – / Найдорожчі в світі, / Бо вони єдині. / Будть за них в одвіті – / Справжнє щастя, сину». [Лесів 2004: 4]. Багато поезій Я. Лесів пересилав із тюрми до рідних у листах. «Нема листів, осінні листя прочитую, немов листи: «І що не лист, то гостра рана, / То біль помножений в стократ, / А осінь жертвенно, як мама, / Несе тягар усіх цих втрат» [3 листа Лесіва 1983]. А далі в тому самому листі: «Любонько, не гнівайся, що

так багато пишу про осінь. Осінь, Боже мій, як я люблю осінь. Осінь – це стан моєї душі, ласкавий, задумливий і сумно-золотий» [З листа Лесіва 1983].

Як бачимо, у цьому сімейно-родинному сюжеті листа розгортаються мотиви далеко глибші від особистих. У медитативному виповненому світі ліричний герой роздумує над сутністю людського буття, осягає і радість, і трагізм пізнання дійсності через взаємовідносини людини і природи. Тут ностальгійні мотиви перегукуються з мотивами патріотизму, людського і творчого обов'язку перед рідною землею і народом.

У глибинному духовному досвіді, який можна порівняти з візіями середньовічного Данте чи митця ХХ століття Борхеса, Ярослав Лесів переживає страшний відчай, за яким, здається, лише порожнеча, п'ятьма: «Все сніги та сніги, замело, / Ні сліду, ні землі, Ні небес. / Тільки в спогадах рідне село, / Як в тумані експрес...» [Лесів 2004: 52].

Подолати такий розпачливий настрій і страх допомагає ліричному героєві споконвічний зв'язок з рідною землею: «Серед тих, що з пострілом / Вмирають, / В солов'їній пісні оживають, / Воскресають у святій меті» [Лесів 2004: 48]. Глибинна духовна традиція стоїцизму проростає крізь поетичні рядки Я. Лесіва: «Камінь, що в мене кидають, / В чорнозем душі люблю. / Зійдуть ломикаменем квіти, / Люблю вас, люблю, люблю» [Лесів 2004: 61]. Ліричний герой проникає у власну душу, зосереджується на внутрішньому баченні суті буття. Приймати «камінь», що в нього кидають – вимагає сили, мужності, максимального напруження почуттів, аби «зійшли ломикаменем квіти», тобто, щоб Україна, її доля та воля досягли великої мети – незалежності. Для ліричного героя і самого автора Україна, Українська нація – це і є осердя світу. Свої поезії Ярослав Лесів писав і тоді, коли оголошував голодування, майже не відчуваючи ваги тіла, із завмираючою цікавістю до зовнішнього світу. Тому його «ув'язнені вірші», як прозорі краплини сліз, є голосом великого очищувального страждання, народжені з болю і освітлені сьйвом наших одвічних ідеалів.

У невиголошеному слові під час перепоховання у Києві В. Стуса, Ю. Литвина, О. Тихого, о. Ярослав Лесів закликав молити Господа «аби дарував нам силу відкрити всі витoki духовності й



очистити од скверни душі наші й розум, воскресити вмираючі води й чорноземи, ліси й степи». Саме таким спраглим воскресінням душ і України був о. Ярослав Лесів і в житті, і в поезії. Поет не дає спокою сумлінню ні власному, ні чужому. Він спонукає переживати разом із його внутрішнім світом: «І так за мудрим добрим словом. / Аж до світанку, доки вись / Не осинить пречисте сонце, / Й тоді додому світлий йду, / І дерева високе серце / В своїх руках усім несущу» [Вірш 1982: 49]. Це не просто слова, відлиті у віршовій формі, а думки автора, виленені з його внутрішнього світу, що є прихистком світу зовнішнього, який за найменшої нагоди норовить\_зазіхнути на внутрішню сутність людини.

Ліричне «я» поета крізь хащі життєвих перешкод продирається до світла, до істини, до себе: «Крізь ніч крізь тьму / крізь яву й сон / Я вперто продираюсь / До себе» [Лесів 1992: 249]. Своєрідний автокоментар цих рядків знаходимо у статті Я. Лесіва «Українська Голгофа», у якій він зазначає, що «малозначущі епізоди стають вагомими і повнокровними, коли крізь хащі болючої мізерності конфліктів поза собою і в собі вперто продираєшся до себе» [Лесів 3 архіву Якібчук: 12].

Напрошується паралель з іншим поетом, Василем Стусом, який говорить: «Пустіть мене до мене», маючи на увазі не конкретні двері, бо його поезія – це систематична духовна практика, яка набула досвіду щоденних занурень у глибини життєвих станів, стала його дійсністю, його силою, його шляхом» [Стус 1992: 76].

Так і Ярослав Лесів хотів утриматися на найвищій межі людських сил і можливостей. І вже не розпач, а мужній спокій опановує його розтривожену душу: «Душа болить, болить, болить, / І тиші смок стискає горло / Одну лиш мить, коротку мить – / Я знову підведуся гордо [Лесів 2004: 55].

Цю думку утверджує З. Красівський, який щохвилини, щомиті жив Україною: «... Захлинаюсь! Кричу! / Та не чути з безодні. / І в серці купається лева мечів». Про подібні почуття писав і Василь Стус: «Коли я один-однісінький / серед зелених снігів Приуралля/ коли в казармі порожньо / серед ліжок і пірамід, / коли я стовбичу на цьому/ днювальному місточку/самотній на обидві земні півкулі;/ як холодна колодочка

караульного ножа...» [Стус 1992: 13]. Символічні образи «леза мечів», «караульного ножа» – засвідчують, що їх автори визріли до саможертви. Їх було мало,... де жменька нас. Малесенька шопта [Стус 1992: 48], але вони зробили крок у прірву, пішли назустріч болям і трагедіям свого народу, утверджуючи нову зроджену особистість як зразок національної повноти.

Історичні реалії другої половини ХХ століття і екзистенційна порожнеча спілітаються в енергетичний вузол, який намагаються розв'язати і творці художніх текстів, і їх критики: М. Коцюбинська, І. Дзюба, Н. Світлична, В. Моренець, Е. Соловей, Л. Тарнашинська. Гуманістичні пріоритети людини, котра перебуває у межовій ситуації, наче в оптичному фокусі, сугеруються в поезії В. Симоненка, В. Стуса, І. Калинець. А духовні пошуки своєї справжності крізь призму маркованих концептів Батьківщини, дому, рідної мови як образів втраченої і віднайденної буттєвості становлять основну частину творчої спадщини З. Красівського (збірка «Невольницькі плачі»), Я. Лесіва («Мій хрест – в руках його нестиму»).

Отже, завдяки виявленню у межах художніх текстів української дисидентської літератури другої пол. ХХ ст. вимірам дискурсу національної ідентичності та їх аналізу у контексті постколоніальної критики, вдалося простежити діахронію розуміння України (батьківщини), свободи, Бога, рідної мови у творчому досвіді різних письменників, зокрема – Зеновія Красівського та Ярослава Лесіва. Зроблено спробу розкрити сутність духовного феномена людини, тих параметрів культурної свідомості, які увиразнюються через ключові націстворчі мегаобрази: Батьківщина, дім, рідна мова. З метою поглиблення цієї проблеми, наведемо риторичне запитання М. Жулинського про те, «чи набули ми віками втрачану Батьківщину, чи усвідомили неповноту нашого цивілізаційного самовираження, чи наша культура є надійним гарантом збереження власної ідентичності?» [Жулинський 2012: 11]. Відповідь перебуває в постійному пошуку, і цей пошук, на нашу думку, безперервний. Він уможливило віднайдення та наукове осмислення національної буттєвості через ключові образи Батьківщини, дому, рідної мови як наукового феномена.

**Література:** *Андрусів 2004:* Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти / С. Андрусів // Слово і Час. – 2004. №5. – с. 49 – 53.; Вірш із листа Я. Лесіва до рідних від 30.01.1982 р. // З особистого архіву сім'ї Лесівих.; *Гнатюк 2001:* Гнатюк М. Національна ідея у літературі (Іван Франко і Юрій Липа) / Михайло Гнатюк // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: [збірник наук праць]. – Львів, 2001. – С. 237 – 244.; *Денисюк 2002:* Денисюк І. Кілька міркувань щодо висвітлення української літератури / з приводу сучасного підручника // І. Денисюк // Слово і Час. – 2002. – №5. – С. 13 – 21.; *Дзюба 2006:* Дзюба І. Україна в пошуках нової ідентичності: статті, виступи, інтерв'ю, памфлети [вступ, слово М. В. Поповича] / І. М. Дзюба. – К.: Україна, 2006. – 848 с.; 3 листа Я. Лесіва до рідних від 28.03.1983 р. // З особистого архіву Лесівих.; 3 листа Я. Лесіва до рідних від 16.09.1984 р. // З особистого архіву Лесівих.; 3 листа Я. Лесіва до дружини і сина від 05.05.1985 р. // З особистого архіву Лесівих.; 3 листа Я. Лесіва до рідних від 25.11.1985 р. // З особистого архіву Лесівих.; *Жулинський 2012:* Жулинський М. Духовна справа по втраченій Батьківщині / М. Жулинський // Видатний дім «КМ Академія» – К.: 2012. – С. 11.; *Іванишин 2003:* Іванишин П. Поезія Петра Скунця (художнє вираження національно духовної ідентифікації ліричного героя) / П. Іванишин. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2003. – С. 42 – 43.; *Красівський 3. Невольницькі плачі / 3. Красівський.* – Література і мистецтво. – Брюссель: 1984 – 144 с.; *Красівський 1990:* Красівський З. “І біль душі сльозою з крові кане” / З. Красівський // Гомін волі. – 1990. – 13 грудня.; *Лесів 2004:* Лесів, о. Ярослав. Мій хрест – в руках його нестиму / Я. Лесів – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004 – 160 с.; *Лесів:* Лесів Я. Українська Голгофа (до історії відправи на Ясній горі у Гошеві) // Роздуми про сутнє / Я. Лесів – С. 11 – 16 // З особистого архіву М. Якібчук.; 1992: Лесів Я. Тюремна тиша. Поезії / Я. Лесів; упор. М. Яновський. – Івано-Франківськ: Перевал, 1992 – 64 с.; *Літературознавчий словник 1997:* *Літературознавчий словник – довідник / Ф. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.].* – К.: Академія, 1997. – 752 с.; *Павлишин 1997:* Павлишин М. Канон і іконостас: літ. – критик. ст. / М. Павлишин. – К.: Час, 1997. – 446 с.; Пахльовська

2008: Пахльовська О. Ave, Е гора. Статті, доповіді, публіцистика (1989-2008) / О. Пахльовська. – К.: Унів. вид. «Пульсари», 2008. – 656 с.; Стус 1992: Стус як текст / ред. Марко Павлишин. – Мельбурн: Університет ім. Монаша: відділ славістики, 1992. – 79 с.; *Тарнашинська 2008*: Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературо-знавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.

*В статье анализируется обретения национальной бытийности через ключевые нациотворчи мегаобразы, Родины, дома, родного языка.*

**Ключевые слова:** *Родина, дом, родной язык, бытие, национальная идентичность.*

Рецензенти: Науменко Н.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Пилипишин С.І., к.філол. наук, доц. (Бережани)

## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Катерина Гільдебрант, к.ф.н., доц. (м.Чернівці)**

УДК 821.111.02 “195/196”

ББК 82.090

### «Сердиті молоді люди» як представники англійського неореалізму середини ХХ століття

*У статті аналізується художній метод представників англійського літературного угруповання «сердиті молоді люди». Встановлюється жанр романів Дж. Вейна, К. Еміса та Дж. Брейна, вказуються характерні особливості творчості письменників, які доводять приналежність «сердитих молодих» до неореалізму.*

**Ключові слова:** *реалізм, неореалізм, психологізм, соціально-психологічний роман, документальність*

*В статье анализируется художественный метод представителей английской литературной группы «сердитые молодые люди». Устанавливается жанр романов Дж. Уэйна, К. Эмиса и Дж. Брейна, указываются характерные особенности творчества писателей, доказывающие принадлежность «сердитых молодых» к неореализму.*

2008: Пахльовська О. Ave, Е гора. Статті, доповіді, публіцистика (1989-2008) / О. Пахльовська. – К.: Унів. вид. «Пульсари», 2008. – 656 с.; Стус 1992: Стус як текст / ред. Марко Павлишин. – Мельбурн: Університет ім. Монаша: відділ славістики, 1992. – 79 с.; *Тарнашинська 2008*: Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературо-знавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.

*В статье анализируется обретения национальной бытийности через ключевые нациотворчи мегаобразы, Родины, дома, родного языка.*

**Ключевые слова:** *Родина, дом, родной язык, бытие, национальная идентичность.*

Рецензенти: Науменко Н.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Пилипишин С.І., к.філол. наук, доц. (Бережани)

## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Катерина Гільдебрант, к.ф.н., доц. (м.Чернівці)**

УДК 821.111.02 “195/196”

ББК 82.090

### **«Сердиті молоді люди» як представники англійського неореалізму середини ХХ століття**

*У статті аналізується художній метод представників англійського літературного угруповання «сердиті молоді люди». Встановлюється жанр романів Дж. Вейна, К. Еміса та Дж. Брейна, вказуються характерні особливості творчості письменників, які доводять приналежність «сердитих молодих» до неореалізму.*

**Ключові слова:** *реалізм, неореалізм, психологізм, соціально-психологічний роман, документальність*

*В статье анализируется художественный метод представителей английской литературной группы «сердитые молодые люди». Устанавливается жанр романов Дж. Уэйна, К. Эмиса и Дж. Брейна, указываются характерные особенности творчества писателей, доказывающие принадлежность «сердитых молодых» к неореализму.*

**Ключевые слова:** реализм, неореализм, психологізм, соціально-психологічний роман, документальність

*This article analyzes the artistic method of the English literary group Angry Young Men representatives. Literary genre of J. Wayne, K. Amis and J. Brain novels is estimated, specific characteristics of the writers' literary works, which confirm their attachment to neorealism, are identified.*

**Keywords:** realism, neorealism, psychological realism, social-psychology novel, documentary literature

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Серед літературознавців ідуть закономірні дискусії: реаліст, неореаліст або ж модерніст той чи інший письменник. Проблема художнього методу, як «принципу образного віддзеркалення життя» (Р. Н. Поспелов) або ж «відбору і оцінки письменником явищ дійсності» (Л. І. Тимофіїв), є дуже важливою для дослідників, адже дана категорія може допомогти не лише у вивченні творчості окремих авторів, а й наблизити до розуміння закономірностей літературного розвитку в цілому.

Зважаючи на важливість даного питання, вирізнення художнього методу англійських письменників, представників літературного угруповання «сердиті молоді люди» цікавило багатьох як зарубіжних, так і вітчизняних літературознавців, і викликало в свій час жваву дискусію дослідників. Так, на визначення переважної більшості радянських критиків, «сердиті» за ступенем типізації зображення дійсності виступають відновниками традицій критичного реалізму XIX століття і займають вагоме місце серед представників реалізму взагалі: «...найкращі твори «сердитих» за правом займають значне місце серед творів критичного реалізму в європейській культурі XX століття» [Тимошенкова 2000: 283]; «Велику роль у відновленні сучасного англійського реалізму відіграли письменники «сердитої молоді»...» [Шестаков 1964: 4]; «Література «сердитих» у своїх найкращих прикладах – особлива форма сучасного критичного реалізму, і саме настільки належить до значних явищ сучасного літературного процесу, наскільки авторам вдалося засобами реалістичної типізації виразити сутність складного світу сьогодення» [Жлуктенко 1977: 27].

Однак з такими твердженнями погоджувались не всі. Ч. П. Сноу звинувачував «сердитих» у наданні літературі,

присвяченій реальним людям, «...своєрідної вільної форми, в яку з легкістю вкладаються всілякі розповіді про особисті пригоди авторів...» [Сноу 1957: 221]. В. Аллен стверджував, що твори на зразок «Щасливчика Джима» пишуть тільки в молоді роки. На його думку, «...цей роман не можна розглядати в критеріях реалізму» [Аллен 1970: 206]. В. Івашова підтримує цю точку зору, хоча і не настільки категорично. Погоджуючись, що «...письменники на зразок Еміса віддалені від представників критичного реалізму ХІХ і просвітницького реалізму ХVІІІ століть стіною помилкових переконань і стійких упереджень, які заважають їм побачити світ у реальних співвідношеннях світла і тіні та відокремити значне від другорядного» [Івашева 1974: 212-213], В. Івашова, зрештою, висноує, що творчість «сердитих» була ближчою до реалізму, ніж творчість багатьох тогочасних прозаїків, і вважає, що саме таким чином в 50-ті роки критичний реалізм набув порівняно нових форм в англійській літературі [Івашева 1974: 217].

Такі дисонансні думки критиків створюють підґрунтя для сучасного наукового осмислення та більш розгорнутого вивчення меж «реалістичного» в інтерпретації світу «сердитих молодих», а також і масштабів наслідування ними англійських літературних традицій. У цій статті ми спробуємо охарактеризувати художній метод письменників; довести приналежність «сердитих молодих» до неореалізму та встановити характерні особливості їх творчості, які відповідають концептуальним принципам даного художнього методу.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Згідно з «Енциклопедією літературних напрямів та течій», неореалізм, або ж соціально-психологічний реалізм, це стильова течія в літературі ХХ століття (в українській він виникає ще на початку століття, в італійській – у 40-х – 50-х роках), визначальними рисами якого є наявність документальної основи твору (принцип вірності факту), увага до життя пересічної людини, прагнення показати життя без прикрас. Не сприйнявши наслідувального (міметичного) принципу «зображення життя у формах життя», неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у

дійсність та ліричною стихією. Часто промовиста деталь для них значила більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет [Неореалізм 2013].

У «Лексиконі загального і порівняльного літературознавства», де неореалізм розглянуто під терміном «реалізм ХХ століття», зазначається, що це творчий метод, який володіє різноманіттям стилів і форм. Він не обмежує письменника в його баченні світу. І хоча найважливішою ознакою реалістичного художнього відтворення дійсності залишається соціальний аналіз, який складає основу типізації характерів і обставин, соціальне буття в реалізмі ХХ століття відрізняється від реалізму ХІХ тим, що вивчається через сприйняття індивідуальної свідомості.

Тут також підкреслюється, що реалізм ХХ століття, або ж неореалізм, не обмежується установкою на мімесис, але включає елементи фантастики, символіки, міфотворення, органічно злучаючи реальність і вимисел. Подібні прийоми зустрічались і в реалістів ХІХ ст., але в ХХ ст. вони набирають більших масштабів та нової якості. Окрім того, важливого значення набувають поняття віртуальності, ймовірності, потенціальності, артефакту, який ніби існує паралельно з реальним світом і в той самий час є його частиною. Реалізм збагачується також за рахунок проникнення у світ підсвідомості, інтуїції, неусвідомлених імпульсивних порухів, так званих «потойбічних явищ».

Пояснюються такі зміни тим, що перед неореалістами стояло завдання показу світу незмірно складнішого, ніж він був у ХІХ ст., що вимагало нових засобів вираження. Тогочасний світ подрібнюється, ускладнюється, стає багатополюсним, втрачає чорно-білу структуру, солідність та стійкість ХІХ ст. Зрештою, така позиція письменників не викликає подиву, адже світові війни, атомна загроза, расові і національні конфлікти поглибили відчуття абсурдності, ірраціональності навколишнього світу, відчуженості людини в ньому [Лексикон 2001: 467-470].

Отож, до визначальних рис неореалізму відносяться:

- поглиблений психологізм, на який скеровується вся увага, адже неореаліст заглиблюється у внутрішній світ



персонажа і зовнішні, об'єктивні обставини життя подаються через призму суб'єктивного сприйняття;

- внутрішні психологічні чи зовнішні соціальні суперечності у творах цього стилю виступають (переважно на підтекстовому рівні) як вияви понадчасового, метафізичного конфлікту добра і зла, світла і темряви;

- відмова від суто міметичних установок, синкретизм реальності і вимислу (реалізм органічно вміщує в собі елементи фантастики, символіки, міфотворення);

- використання принципу документальної достовірності;

- прагнення відтворювати життєві колізії пересічної людини.

Зважаючи на вищевикладене, хотілося б, по-перше, відзначити, що у відповідності до соціально-психологічних основ неореалізму, всі епічні твори «сердитих молодих людей» – це реалістичні соціально-психологічні романи, у яких відтворюються складні психологічні стани героїв, зумовлені соціальними обставинами. Домінування соціально-психологічної теми у творах визначається детальним зображенням певного психологічного стану або зміни станів персонажів під впливом різних соціальних ситуацій; «об'єктивним ліризмом» (І.Денисюк), який пов'язаний із вмінням у прозаїчній формі через порухи людської душі передавати соціальні процеси дійсності та змальовувати соціальні ситуації та обставини, які зумовлюють поведінку героїв, впливають на формування характеру. Тут варто лише згадати численні гримаси Діксона («Щасливчик Джим»), які з'являються як миттєва реакція героя на абсурдний характер навколишнього світу, за допомогою яких створюється складна психограма персонажу. Це, наприклад, «tragic-mask face» [Amis 2000: 55] (трагічна гримаса), «Martian-invader face» [Amis 2000: 91] (войовничий марсіанин), «Eskimo face» [Amis 2000: 97] (ескімос), «lemon-sucking face» [Amis 2000: 141] (людина, яка смоче лимон), «Iscariot's face» [Amis 2000: 189] (обличчя темношкірого пірата), «Evelyn Waugh» [Amis 2000: 230] (Івлін Во), та інші, які допомагають Діксону хоч якось проявити своє обурення багатьма безглуздими обставинами й ірраціональними ситуаціями, які він не владний змінити.

Деякі літературознавці (В. Рубін, К. Кумар та ін.) наголошували, що роман Дж. Вейна «Поспішай донизу» – шахрайський роман. Зрештою, багато рис ріднять романи всіх «сердитих» з іспанською пікарескою (композиція творів у якості вільно поєднаних епізодів, хронологічний розвиток подій, форма розповіді від першої особи, сатиричний розгляд соціальних типів, тема мандрів, виховання дорогою, образ пікаро, який бунтує проти системи, що його породила), хоча відмінність проявляється у характері протагоністів. Вони не просто шахраї, які блукають світом, а бродяги-інтелектуали, і це зміщує акценти: в «сердитому» романі надана не стільки картина життя суспільства та його занепаду, скільки картина духовних поневірянь пікаро, його інтелектуальних блукань в лабіринтах тогочасної цивілізації. Зрештою, спорідненість «сердитого» роману з пікарескою, яку віддавна використовують англійські митці з різними естетичними цілями (Смоллет і Філдінг – для вирішення просвітницьких завдань; Теккерей – для критичного зображення буржуазно-дворянського суспільства), доводить тісний зв'язок «сердитих» з традицією реалістичного відтворення дійсності.

Стиль «сердитих» письменників значною мірою відповідає критеріям вирізнення «документальної літератури», окресленими у Літературознавчій енциклопедії Ю. І. Коваліва [

Ковалів 2007: 294]. Романи «сердитих» суттєво уподібнюються художньо-публіцистичним творам, адже вони відрізняються способом використання документальної бази, що, не зазнаючи вимислів, закладає структурні підвалини творів. «Сердиті» відкидають технічні експерименти та метафоризацію реальності, тяжіють до простого, «неприкрашеного» стилю, який уподібнюється репортажу. Досить відчутним у творах письменників «сердитої молоді» є навмисне применшення естетики, практично повна відсутність тропів. Свобода самовираження, пряма критика життя, безпосередність суджень, неприйняття минулого чи варіантів майбутнього в «сердитих» зумовили жагу правди, підвищену увагу до «життя як такого».

Навіть у драматичному жанрі «сердиті» притримуються наближеного до реальності слова. Театральна мова в їхніх творах оформлена у вигляді щоденного дискурсу: вона сповнена пропусків, повторів, незв'язності, мовчань, що підсилює ефект

життєподібності. При цьому визначальний принцип достовірності нарації в документальній літературі, так само, як і в творах «сердитих», пов'язаний з емоційним вчуванням в текст. В експресивно забарвленій лексиці, в русі сюжету твору читається чітка позиція авторів: ганьбиться фальшивість й удавана людяність та відкриваються справжні, з точки зору письменників, цінності.

Прагнення досягнення документальності, об'єктивності зображення визначається й амальгамацією точки зору автора із думками і висновками головного героя. У романах «сердитих» авторська літературна рефлексія виступає середовищем для оформлення свідомості персонажа: відкриті коментарі автора у творах відсутні, письменники не втручаються у перебіг подій, розповідь переважно йде від першої особи. Особливо це відчутно у творі Дж. Брейна «Шлях нагору», де позиція автора практично не сигніфікована. Водночас викриття людських вад і соціальної несправедливості, виявлення справжніх для письменників цінностей втілено у думках і висновках протагоністів, в експресивно забарвленій лексиці, в композиційних стихах їхніх творів, в переплетенні лейтмотивів і лейтдеталей.

Цілком у рамках неореалізму, улюблений герой «сердитих» – це пересічна особистість, представник нижчого середнього або ж робітничого класу, так званої «робітничої інтелігенції». Згадаймо, що «сердиті молоді», окрім протистояння експериментальному письму, спрямовували свою творчість і проти ностальгічних поглядів у минуле, властивих багатьом тогочасним письменникам, які хоча і використовували реалістичний метод, не надто поспішали аналізувати болісні повоєнні проблеми країни. По-перше, «сердиті письменники» відкинули популярну на той час схему створення роману чи п'єси – зображення сцен респектабельного життя представників вищих класів у замських будиночках – і звернулись до щоденних проблем знехтуваної на той час верстви населення – представників нижчої ланки середнього чи робітничого класів. По-друге, «сердиті» письменники відкрито, експліцитно засуджували подібну творчість своїх колег-конформістів на сторінках власних творів. Так, у п'єсі «Озирнись у гніві» Осборн неодноразово критикує «життя у минулому», звинувачуючи в

цьому батька Елісон та Олену. Звертається Осборн і безпосередньо до конкретних авторитетних літераторів: про Прістлі його Джиммі Портер говорить: «He's like Daddy – still casting well-fed glances back to Edwardian twilight from his comfortable, disenfranchised wilderness» [Osborne 1996: 9] (Він схожий на татуса, який зі своєї комфортабельної пустелі, яка не знає ніякого виборчого права, вдивляється таким же спокійним поглядом у часи колишнього благоустрою). Портер прагне написати книгу, яка буде «Written in flames a mile high. And it won't be recollected in tranquility either, picking daffodils with Auntie Wordsworth» [Osborne 1996: 54] (...горіти вогняними літерами заввишки у милю. І її не будуть бурмотіти собі під носа, збираючи ромашки із тіткою Вордсворт). Натякаючи таким іронічним чином на невмирущий в культурі пануючих верств сентиментально-романтичний пафос, символізований тут іменем У. Вордсворта, Осборн протестує проти надмірного захоплення сучасних йому англійських письменників пасеїстичним «ідилічним настроєм» на противагу негайній потребі занурення в правду життя.

Окрім того, подібно до реалістів XIX ст., Еміс, Вейн, Брейн та Осборн трактують тему «маленької людини», яка, вочевидь, є зовсім не новою в історії літератури й при тому набуває чіткого соціально-психологічного (а не етичного) забарвлення. До представників «маленьких людей» можна віднести всіх протагоністів «сердитих молодих». Саме таким постає Джим Діксон у романі «Щасливчик Джим», адже він змушений спеціалізуватися на тому, що він «...hate most...» [Amis 2000: 33-34] (...найбільше ненавидить...). Зі слів Маргарет, він «...a shabby little provincial bore...» [Amis 2000: 158] (...жалюгідний малий провінційний зануда...), професор називає його ім'ям його попередника – Фолкнером [Amis 2000: 16], а швейцар – «...Mr Jackson...» [Amis 2000: 92]. Проблеми «маленької людини» торкається і Дж. Брейн у романах «Шлях нагору», «Життя нагорі», адже Джо Лемптон сприймає себе «...uncouth and vulgar and working-class...» [Braine 1962: 74] (...вульгарним, невихованим вихідцем із робітничого середовища...). «Маленьким» почуває себе і Джиммі Портер, у якого немає перспектив, немає майбутнього: «I suppose people of

our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us ...» [Osborne 1996: 89] (Я думаю, що люди нашого покоління не зможуть померти заради шляхетних цілей. Все можливе вже було зроблено за нас...). «Маленькими» зображені і Чарльз Ламлі («Поспішай донизу»), і Едгар Бенкс («Життя у дійсності») Дж. Вейна.

Зрозумілий і соціальний адресат такого письменства: такі твори знаходять відгук головним чином у тих, хто, усвідомлюючи ймовірність нової, можливо глобальнішої за руйнівною силою війни (адже над світом нависла небезпека застосування водневої чи атомної бомби), шукає якогось абстрагування, і в результаті заглиблюється у власні суто егоцентричні проблеми. Така атомізація особистості не викликає подиву, адже за подібних умов люди поринають у відчуття власної безпорадності. Вони виявляються маленькими людьми у величезному, неосяжному космосі, уподібнюються мільярдам інших.

«Сердиті» є представниками неореалізму і в тому, що не обмежуються суто реалістичними методами зображення навколишнього світу. Власне, реалізм «сердитих» позначений виразним впливом натуралістичної естетики та поезики: вплив натуралізму відчувається у характері антигероя «сердитих», який вражає епатажем та асоціальністю і є втіленням безумовно негативних рис; у використанні принципу об'єктивної розповіді Золя, що призводить до амальгамації точки зору автора із думками і висловами протагоніста. Водночас, «сердиті» виступають все-таки прибічниками реалістичного методу, оскільки в їхніх творах соціальний аналіз складає основу типізації характерів і обставин, що є органічною властивістю реалізму, не притаманною жодному іншому стилю. І, хоча, соціальне буття в «сердитих» вивчається через призму сприйняття індивідуальної свідомості, це також є синтезом, узагальненням найважливіших реалій доби.

Відчувається у творах «сердитих» і поєднання реальності з вимислом, адже вирішальну роль тут відіграє язичницький *fatum*, «щасливий випадок», який приводить персонажа до фіналу ледь не казкового. У прагненні «відновити справедливість», а саме: винагородити своїх героїв за не найкраще походження,

постійну нестачу грошей, «сердиті» письменники відходять від принципів класичного реалізму, базовими ознаками якого є каузальність, майже наукова логічність, безпосередня залежність долі персонажа від обставин, та підпорядковують життя своїх протагоністів якійсь казковій примсі долі. Герої «сердитих», часом не очікувано для самих себе, після довгих поневірянь і випробувань стають багатими і впливовими, отримують омріяну посаду та прихильність представниць вищого стану.

Та й не лише фінал творів нагадує казку. Казкові образи органічно вплетені у сюжет, де герої порівнюються із традиційними казковими персонажами. Так, у п'єсі «Озирнись у гніві» Джиммі ніби з'явився на білому коні, як принц, в той час як Елісон «Mummy locked... up in their eight bedroomed castle...» [Osborne 1996: 52] (Матуся замкнула... у їх дев'ятикімнатному замку...). У «Поспішай донизу» Чарльз Ламлі називає хазяйку горища відьмою, чаклункою; Бертран («Щасливчик Джим») представлений очима Маргарет як «...bearded monster» [Amis 2000: 105] (...бородате чудовисько), а у романі «Шлях нагору» розігрується ціла казкова ідилія, де «Susan was a princess» а Лемптон «was the equivalent of a swineherd... acting out a fairy story» [Braine 1962: 60] (С'юзен була принцесою, а Лемптон еквівалентом свинопаса, який творив із життя казку).

Слід зазначити також, що акцентована в неореалізмі проблема боротьби протилежних начал у душі людини в «сердитих молодих людей» призводить до помітного метафізичного переважання сил зла над добром. Це проявляється в характерології протагоністів, які виступають уособленням переважно негативних з традиційного погляду рис і постають у якості антигероїв. Водночас вимога дотримання правдоподібності, яка часто зумовлювала нехтування естетичними принципами й спричинювала поширення розмовного стилю, який ніби відтворював живе мовлення в неореалістичних творах, у «сердитих» трансформується в домінацію вульгаризованого мовлення протагоністів. Такі принципи неореалізму у поєднанні із підвищеною увагою до промовистої деталі та прагненням відтворення чуттєво-емоційних реакцій персонажів, допомогли «сердитим молодим» письменникам створити настільки яскраві постаті представників

британської контркультури, які приголомшили англійську літературну громадськість власними подекуди аморальними поглядами, судженнями й вчинками.

На основі вищевикладеного, доходимо висновку, що «сердитих молодих людей» можна цілком справедливо вважати представниками англійського неореалізму, адже письменники вибудовують власну концепцію на поєднанні документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність та акцентування ліричної стихії. Романи «сердитих» схильні до життєподібності, психологізму, побутової достовірності, насичені елементами соціального критицизму та зосереджені на відтворенні життєвих поневірянь звичайних людей. Водночас питання, чи були «сердиті молоді» єдиними прибічниками неореалізму в англійській літературі, чи дана стильова течія все-таки мала інших послідовників, поки що залишається відкритим і потребує подальшого дослідження, яке не може вміщуватись у рамки даної статті.

### Література

- Аллен 1970: Аллен У. Традиция и мечта / Уолтер Аллен. – М. : Прогресс, 1970. – 424 с. Жлуктенко 1977: Жлуктенко Н. Ю. Бунт внутри традиции / Н. Ю. Жлуктенко. – К. : Вищ. шк., 1977. – 176 с.
- Ивашева 1974: Ивашева В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В. Ивашева. – М. : Худ. лит., 1974. – 464 с. Ковалів 2007: Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с. (Енциклопедія ерудита). Лексикон 2001: Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с. Неореалізм 2013: Неореалізм // Енциклопедія літературних напрямів та течій [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=14>, 12.09.2013. Сноу 1957: Сноу Ч. П. Английская литература сегодня / Чарльз П. Сноу // Иностранная литература. – 1957. – № 6. – С.221-224. Тимошенкова 2000: Тимошенкова Т. М. Проза «рассерженных» в контексте английской литературы середины 20 столетия / Т. М. Тимошенкова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна : зб. наук. пр. – Х.,

2000. – № 471. – С.280-286. Шестаков 1964: Шестаков Д. П. Современный английский роман : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / Д. П. Шестаков ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1964. – 16 с. Amis 2000: Amis K. Lucky Jim. – London : Penguin Books, 2000. – 251p. Braine 1962: Braine J. Room at the Top. – London : The Book Club, 1962. – 248p. Osborne 1996: Osborne J. Look Back in Anger. – London : Faber and Faber Ltd, 1996. – 103p.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Бородица С.В., к.філол. наук, доц.

**Оксана Диндаренко, Миколаїв**

УДК 821.161.2-31.09

ББК 83.3 (4УКР)

### **Лінгвостилістичні засоби створення образу Індії в поезії та прозі Р. Кіплінга**

*Оксана Диндаренко. «Лінгвостилістичні засоби створення образу Індії в поезії та прозі Р. Кіплінга»*

*Стаття присвячена дослідженню теми Індії в поетичних та прозових творах Р. Кіплінга у порівнянні з поглядами представників постколоніальної критики на творчість письменника як носія орієнталістських ідей.*

**Ключові слова:** *індійський національний колорит, постколоніальна критика, орієнталізм.*

*Oksana Dyndarenko. Tropes for creating the image of India in R.Kipling's prose and poems.*

*The article is devoted to the investigation of Indian theme in R. Kipling's poems and narratives in comparison with the postcolonial analysis of the writer's heritage as a representative of orientalist ideas.*

**The key-words:** *national Indian identity, postcolonial critics, orientalism.*

Досліджуючи тему Сходу і Заходу в творах англійських письменників першої половини двадцятого століття, важко не помітити певного генезису поглядів основних її представників, особливим об'єктом уваги яких стала Індія: Р. Кіплінга, Е.М. Форстера, О. Хакслі. Перших двох відомий критик



346 Наукові записки № 38. Літературознавство  
2000. – № 471. – С.280-286. Шестаков 1964: Шестаков Д. П. Современный английский роман : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / Д. П. Шестаков ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1964. – 16 с. Amis 2000: Amis K. Lucky Jim. – London : Penguin Books, 2000. – 251p. Braine 1962: Braine J. Room at the Top. – London : The Book Club, 1962. – 248p. Osborne 1996: Osborne J. Look Back in Anger. – London : Faber and Faber Ltd, 1996. – 103p.

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол. наук, проф. (Львів)  
Бородица С.В., к.філол. наук, доц.

**Оксана Диндаренко, Миколаїв**

УДК 821.161.2-31.09

ББК 83.3 (4УКР)

### **Лінгвостилістичні засоби створення образу Індії в поезії та прозі Р. Кіплінга**

*Оксана Диндаренко. «Лінгвостилістичні засоби створення образу Індії в поезії та прозі Р. Кіплінга»*

*Стаття присвячена дослідженню теми Індії в поетичних та прозових творах Р. Кіплінга у порівнянні з поглядами представників постколоніальної критики на творчість письменника як носія орієнталістських ідей.*

**Ключові слова:** *індійський національний колорит, постколоніальна критика, орієнталізм.*

*Oksana Dyndarenko. Tropes for creating the image of India in R.Kipling's prose and poems.*

*The article is devoted to the investigation of Indian theme in R. Kipling's poems and narratives in comparison with the postcolonial analysis of the writer's heritage as a representative of orientalist ideas.*

**The key-words:** *national Indian identity, postcolonial critics, orientalism.*

Досліджуючи тему Сходу і Заходу в творах англійських письменників першої половини двадцятого століття, важко не помітити певного генезису поглядів основних її представників, особливим об'єктом уваги яких стала Індія: Р. Кіплінга, Е.М. Форстера, О. Хакслі. Перших двох відомий критик

постколоніального напрямку орієнталізму Е. Саїд називає «бардами імперіалізму», орієнталістськими письменниками, які, подібно цілій Британській Імперії, не могли володіти Індією настільки, наскільки того бажали, не уявляли життя цієї країни Сходу без британської опіки.

*Мета дослідження* – довести, що Р.Кіплінг зміг позбавитись свого імперіалістичного світогляду і створив образ Індії як вічної, неповторної, казкової країни в філософському романі «Кім» (оскільки Індія виховала його як людину і як письменника, і відчуття її багатого культурного минулого не покидало не покидало автора з дитинства), а також у серії поетичних творів, основним з яких є «Балада про Схід та Захід».

Індія стала для Р.Кіплінга джерелом натхнення, навчила його слухати і чути, відкриваючи таємниці своєї східної мудрості та філософії. Завдяки цьому письменник навчився приховувати своє власне «я». Використовуючи маску іронічного спостерігача, майже циніка, Р.Кіплінг зміг обманути критиків, літературознавців, інших письменників, читачів, переконавши всіх, що він більше бачив, ніж відчував. Відомий критик постколоніалізму Е.Саїд звинувачує англо-індійського автора в орієнталізмі, з чим можна погодитись тільки частково. Світові ще доведеться відповісти на питання: «А ким насправді був Р.Кіплінг?», тобто розгадати феномен одного з найталановитіших письменників першої половини минулого століття. І не дивно, що це буде нелегко, бо трудність полягає в розумінні різного, іншої культурної цивілізації, для європейців, які звикли визнавати свою перевагу над іншими расами. Навіть для Р.Кіплінга, людини імперії, європейця по крові, дух якого виховав Схід, це було важко, бо він жив у певну історичну епоху і міг помилятися з погляду сучасності в розгляді політичних та ідеологічних питань тих часів. Р.Кіплінг безперечно мав великий дар слова як в прозі, так і в поезії, а також дар перевтілення (в своїх героїв, а останні – успішно виконують кілька ролей одночасно), тому не можна осуджувати автора за те, що він намагався якомога ближче до суті передати важливі історичні події. Ми вважаємо, що для Р.Кіплінга, європейця за освітою, вихованого на лоні східної філософії, була трагедією невдала спроба об'єднати завжди полярні, але однаково сильні, сталі, східну та західну системи

життя. Очевидно, що Схід ніколи не перейме західні принципи життя, рівно як і Захід не зможе застосувати східну філософію, релігію і та ін., бо не зможе глибоко і вірно зрозуміти їх. Важко не погодитися зі словами Е. Саїда, що «кожен культурний твір – це бачення моменту, а ми повинні зіставляти це бачення з різними поглядами, які він викликав пізніше» [Saïd 1994: 227].

*Актуальність* нашого дослідження полягає в тому, що вперше в історії вітчизняного літературознавства зроблена спроба довести, що Р. Кіплінг зміг створити образ Індії з особливостями національного колориту : мови, природи, культури, історії, релігії, філософії, які є вічними, незалежними від Британської опіки. першої половини 20-го століття.

Навіть сьогодні не можна говорити про повну наукову об'єктивність поглядів критичного напрямку орієнталізму, оскільки усі його відомі представники (Е.Саїд., С.Сулери, М. Лата, Г. Бгабга, С. Хуссейн, С. Каплан, Дж. Сваті, А. Дірлік, М. Пратт та ін.) вихідці країн Сходу, які упереджено сприймали будь-які спроби європейців аналізувати життя та звичаї іншої цивілізації. Однобічно трактуючи Р.Кіплінга як «співця британської імперії, нездатного змінити свої погляди», в якій оболонці вони б ні містилися, вони мають рацію в тому, що Р.Кіплінг, як представник певної історичної епохи, культивував імперіальний світогляд патріота своєї держави (як у вірші «IF»). Але ж саме йому належать слова із «Балади про Схід та Захід»: «що – плем'я, батьківщина, рід, якщо сильний із сильним на краю Землі встане!» [Кіплінг 1989: 277], які свідчать про зміну традиційного орієнталістського погляду.

Новизна нашого дослідження полягає в тому, що творчість Р. Кіплінга представляємо, як за допомогою створеного образу Індії в поезії та прозі, за допомогою якого автор наближається до заперечення традиційних ідей письменника-імперіаліста і сперечається з основними положеннями постколоніальної критики імперіалізму. Теоретичну основу дослідження складає напрям сучасної постколоніальної критики – орієнталізм, заснований Е. Саїдом присвячений дослідженню країн Сходу. Відомий критик аналізує твори європейських письменників на певних етапах побудови колоніальних систем імперіалізму і згідно хронології та проблем, яких торкаються

автори, класифікує їх як «твори раннього орієнталізму», власне «орієнталістські твори» та «твори пізнього орієнталізму», які наближаються за своєю структурою та проблематикою до постколоніальних. Серед британських авторів першої половини двадцятого століття Р. Кіплінг та Е.М. Форстер, як представники власно орієнталізму, займають центральне місце. «Орієнталіст не міг збагнути, що двадцяте століття викликало істотні зміни на Сході, що лідери Сходу (такі, як Бен Ладен), перейняли досвід усіх своїх попередників, що більша свобода розвитку сформувала кращі умови майбутнього своїх країн, що на Сході люди стали самовпевненішими і, можливо, трохи агресивнішими» [Зубрицька 1996: 56]. А в світі сучасних подій ці слова Р.Кіплінга звучать як пророцтво і закликають знаходити компроміс між державами, впроваджуючи діалог цивілізацій, щоб співіснувати без війн і конфліктів, поважаючи одна одну як рівну собі.

Крім того, поєднавши майстерність письменника та журналіста, Р.Кіплінг змалював Індію «поза часом», представив її «цікавою, вартою уваги» для усіх кіл читачів Заходу. Як зазначають Чаудхурі, С. Хуссейн і С. Сулері, «Р. Кіплінг завдячував розвитком прогресивних ідей стосовно Індії не тільки тим, що народився в Бомбеї, а ще тим, що успадкував як від свого батька «відчуття культурного минулого Індії», так і від своєї матері «більшою часткою художню свідомість пре-рафаелітів». Бурхлива реакція на останню змусила письменника вже в ранньому періоді творчості посилити «тенденцію до більш філістимлянських чеснот» [Sampson 1995: 738] – жадібності, лицемірства, споживацької культури, прагматизму, некомпетентності в різних сферах знань, які він так майстерно висміював в своїх ранніх іронічних творах журнальної збірки «Схід є Схід». Існують натяки на споживацьку культуру, чи дух комерції, дев'ятнадцятого століття як в коментарі Гессе, так і Рігнолла. Цим духом була пронизана торгівля не тільки в економічному житті, але й в оповіданнях багатьох англійських письменників кінця дев'ятнадцятого століття, як зазначив Р.Кіплінг, прибувши в Лондон в 90-х роках. «Визнання, – як казав Р.Кіплінг, – свого заняття письменника-журналіста – це визнання ринкових відносин та стосунків купівлі-продажу, які характеризують літературне середовище кінця XIX-го століття»

[Wolfreys 1999: 450]. У відгуку на пораду Гобінди у передмові до антології «Останній гандикап» Р.Кіплінг «підкреслює комерційну свідомість маси... бо коли гроші вже заплачені, то це повне право читача змінювати казку за власним сценарієм.... Чи слід мені тоді писати книгу, що вийде в світ на ваш розсуд?» – заявляє письменник [Kipling 1983: 498]. Дж. Рігнолл, у свою чергу, стверджує, що існує близький зв'язок між бродягою та споживацькою культурою дев'ятнадцятого століття, який висвітлює важливу спорідненість між споглядачем та читачем. Тоді не тільки споглядач і реалістичний роман є результатом комерційної культури дев'ятнадцятого століття, але й роман сам по собі є предметом споживання, представляє в ролі споглядача імідж самого споглядача, від якого він залежить» [Kipling 1983: 498].

Без сумніву, головне місце в романі «Кім» для створення образу Індії посідають Кім, задіяний в «Великій Грі», чи в Британській розвідувальній службі, а також Тешу Лама, який схиляє до пошуку Священної Річки (the Healing of the Arrow River) і «маленького друга усього світу», щоб звільнитися від Колеса Усього Сушого (the Great Wheel) на Сході чи тягаря повсякденного життя на Заході. Зв'язок між Кімом, який перетворився на «челу», чи учня «лами», «слідуючи шляхом» (the Way, the Gates of Learning), безперечно центральний, він алегорично передає діалог між Сходом та Заходом. Кім наділений мистецтвом перевтілення на рівні «даси» (просвітленого в трансцендентальній філософії буддизму) і почувається комфортно в будь-якій середовищі. Він з легкістю переходить від однієї системи цінностей до іншої, чи від одної віри до іншої, розмовляючи і розуміючи всі місцеві мови і діалекти (Bengali, Hindu, Urdu, Pathan, Saddhu). В тексті є численні приклади різних діалектів і стилів мовлення, але ж такі фрази релігійного походження, як: «Om mane pud me hum!», «Hai mai!» «Allah kerim!» – навіть не потребують перекладу, «оскільки молитва-звернення до Бога універсальна, оскільки адресована Всесвіту», на думку лами [Kipling 1994].

Р. Кіплінг підкреслює якості хамелеона в характері Кіма, який міг успішно переходити від одної «касти» до іншої, від «раджів» до жебраків. Низкою проходять перед читачем образи

героїв і героїнь різних каст індійського суспільства: ash-smeared fakirs, guru, lamas, pahari (hillmen), sahibs, bazaar boys, kunjri, thieves, babus, bhungi, kala admi, jhampanis, sikhs, moslems, mullahs, jumalee, jullalee, maharanees, bairagis, ascets (the Seekers) and shikarris ... [Kipling 1994], а серед них зустрічаються як «jagi» – з паганою вдачею, так і «jogi» – добрі, «світлі чи святі» люди.

Після довгих років перебування в Індії Кіплінг стверджує, що «sahibs» не старіють, подібно європейцям, оскільки «вони, навіть дідуся і бабусі, танцюють і співають, як діти» [Kipling 1994]. Крім того, традиційно для лікування індійці використовують трави, які ми, європейці, вважаємо наркотиками: «sina» (залежить від активності місяця, заспокоює, пом'якшує характер різких, злих сахібів); «agplan» (китайське зілля, яке дарує вічну молодість); «saffron» (кашемірський засіб підтримання сили); «salep» і «mirth» (магічні трави з Кабулу) [Kipling 1994].

Індійці також з давніх давен вірили у цілющу силу каменів і металу і виробляли з них амулети, які б оберігали своїх господарів. Неможливо уявити ж одного міста на Сході, де не було б антикварної крамниці з речами, привезеними звідусіль, яка створює надзвичайно казкову, магічну атмосферу для відвідувачів. Хазяїн одної з таких крамниць, Lurgan Sahib, в романі «Кім» вмів навіть лікувати дорогоцінне каміння. Виявляється, кожен може відновити колір бірюзи («tarkeean») чи вилікувати опал, але тільки він володіє мистецтвом зцілення, наприклад, перлини.

Особливо тепла, немов «домашня» атмосфера створюється в романі завдяки багатьом словам-реаліям індійського повсякденного життя, побуту. Звичайні індійці не уявляють свого життя без овочевого «карі» і «шафрану» (фарбованого рису з Кашемиру), «мигдального сиру» («'almond curd») і цукерок – «sweetmeats»; туніки з особливим орнаментом – «turmeric»; щільно зав'язаного тюрбану; «чатіс» – кувшинів для води; «кілти» – корзини з червоною кришкою зверху; окурювання домівки миртою, розмарином, м'ятою; «паланкіну» – засобу для переміщення (як носі з кабіною); амулетів, особливо зі срібла, – «hawa-dilli» – для здоров'я серця; без танців і співу «sitari» ( професійних танцівниць) у місцях відпочинку – «paraos» і багато інших речей.

Р.Кіплінг особливу увагу приділяє історичним, релігійним і філософським пам'яткам Індії, які невід'ємні від повсякденного життя індійця. В тексті присутні численні назви міст, наприклад: Камакура (the Soul of All the East), Махабодха, Будхі Гайя – «мекк» (святих міст для паломників-буддистів); міст, де знаходяться численні храми буддизму: Кусінагара, Капілавасту, з численними буддійськими і греко-буддійськими статуями (Buddhist «stupas» and «viharas»), Каши (Бенарес), де знаходиться храм Тіртханкар, Кулу, Лахор, з храмом Св. Ксав'єра.

Для кожного індійця, як відзначає Р.Кіплінг, знайомі з дитинства священні імена богів («dewas»), які створив процвітаючий індійський народ у свою золоту добу: Шива, який усміхається і танцює, руйнуючи все навкруги; Вішну з посмішкою сновидця, чії руки відтворюють новий, молодий, чудовий блискучий світ, і життя відновлюється; Бодхісатва, чи Салія Муні, чи Ананда, – вищі боги; Гунга – спокутує гріхи; Бхумія – охороняє домівку і землю.

Крім того, здатний страждати і розумний народ, Індії знайшов для усього трагізму та усієї краси світу неперевершені притчі, в яких боги, граючи, то розтоптують, то відтворюють світ. Ця Східна модель побудови всесвіту виникла в Індії ще до нашої ери, за кілька тисячоліть, і буде існувати в свідомості індійців незалежно від впливу європейської влади.

Автор наводить багато прикладів легенд, прислів'їв, приказок, сталих виразів, ідіом, пов'язаних з історією, філософією, релігією індійського народу і його побутом. Наприклад, особлива місія Кіму була надана від народження, оскільки ця подія, згідно індійського релігійного і філософського вірування, співпала з Годиною Червоного Бика (the Red Bull against Irish Green). Це особливий часо-просторовий момент в історії Індії, – він містить магичне для індійців число «п'ять», символ священної тварини – корови (a Holy Cow), красний колір – колір водночас сили, енергії та боротьби, боротьби за незалежність Індії, оскільки Бик з'являється на лузі саме «ірландського зеленого» кольору (символ боротьби за незалежність Ірландії від Великобританії). Інший приклад – це притча – «Jataka» – про звільнення тільцем (Бог) слона (Ананда в інд. міфології) із залізним обручем на нозі. Ця притча подібна

християнській легенді про пастуха, який рятує свою вівцю, що заблукала.

Зі злим духом жінки – Churel – самотній мандрівник може випадково зустрітися на дорозі. Згідно індійського вірування, дух цієї жінки мандрує пустельними шляхами і загрожує людям муками. Виявляється, більш за все її бояться бенгальці – вони боягузи, як зайці, – згідно з індійською приказкою «Бог водночас створив бенгальців і зайців» [Kipling 1994].

Легенда про Священну Річку Стрілу займає центральне місце в романі «Кім». Тешу Лама бачить свою місію гуру, як стати просвітленим, у тому, щоб разом із Кімом, «челою», пройти важкий шлях до Цілющого Джерела духовного життя кожного лами. Щоб позбавитись тягара матеріального життя (the Great Wheel), символи якого – Вепр (незнання), Змія (злість) і Голуб (хіть) – основні людські вади, найтяжкі гріхи в буддійській вірі – і отримати свободу для власної душі та душі «чели», треба пірнути у води Священної Ріки.

Саме шляхом постійної медитації, спілкуючись з Природою, досягається, згідно з індійською філософією, стан досконалості духу. Індійське прислів'я стверджує: «Who goes to the hills, goes to his mother» [Kipling 1994], а приказка говорить: «хтось оббиває пагорби, а комусь рідне море» [Kipling 1994]. Саме тому про казковість природи Індії Р. Кіплінг розповідає майже на кожній сторінці роману, використовуючи усі можливі види мовних «тропів» художнього стилю. Автор згадує про ліси, пагорби, долини, неповторної краси, загадкові і таємничі, яким індійці поклоняються немов ідолам («worshipped as devils»), а рівнинам – немов божествам чи святим («treated as holy men») [Kipling 1994], про вічний сніг у горах Тибету («eternal snow»), де природа настільки прекрасна, що може бути храмом лише для безсмертних богів, а не для грішних людей («Suerly, the Gods live here! This is no place for men!») [Kipling 1994]. Тешу Лама, розповідає про Індію як країну безкрайнього моря, зелених пагорбів, кришталево чистого повітря («diamond air»), в якій, кажучи прислів'ям, «рівнина й виховує, рівнина й вигодовує» («plains-bred and plains-fed»); в якій він, самотній аскет, подорожує нескінченими шляхами, а «поривчасті морські вітри, гострі, немов кинджали, зрізають тягар років з пліч» («the knife-



edged breezes which had cut the years off my shoulders») [Kipling 1994]; а скількох безпритульних сахібів врятували ліси і долини, прийняли у своє лоно («forests and valleys took to their bosom») [Kipling 1994].

Отже, змалювання образу Індії в поезії та прозі Р.Кіплінга здійснюється за допомогою мовних реалій, тропів, власних назв історичного та релігійного змісту, фольклорних, філософських та міфологічних знань, відтак письменнику вдалося створити образ Індії з її безмірним до-британським минулим, це минуле завжди залишалось в теперішньому. Все це свідчить про необхідність зміни традиційного погляду на автора як представника орієнталізму в постколоніальній критиці. Р.Кіплінга можна сприймати неоднозначно, але він твердо визнавав безмірність до-британського минулого Індії, яке завжди залишалось і в теперішньому часі. Саме тому він був людиною Імперії, але в душі космополітом. Р.Кіплінгу належать слова – пророцтво, що звучать як попередження людству на межі століть, які є епіграфом роману «Кім»: «На страшний суд йти і вам, / Чужі не зневажайте храм, / Де Будді курять фіміам / Язичники в Камакурі!» [Кіплінг 1991: 307]

І це не тільки звернення до Британської Імперії, яка зруйнувала те, що створив інший, до того процвітаючий індійський народ у свою золоту добу.

Як писав Г.Гессе в своєму романі «Гра в бісер»: «світ, як зображують його давньоіндійські міфи, починався божественно, блискуче, по-весняному прекрасно, «золотою добою», але потім він захворює і занепадає, грубішає і зубожіє, а наприкінці чотирьох наступних століть зріє для того, щоб його знищив, розтоптав Шива, який усміхається і танцює. Але на цьому справа не закінчується, все починається знову посмішкою сновидця Вішну, чії руки відтворюють новий, молодий, чудовий блискучий світ. Вражаюче: з жахом і соромом дивлячись на жорстоку гру світової історії, на Вічне Колесо жадоби та страждань, побачивши та зрозумівши тягар суцього, захланість та жорстокість людини і водночас її прагнення пізнати істину, її глибоку нудьгу за чистотою, гармонією, цей, як не один, то може інший, здатний страждати і розумний народ, знайшов для усього трагізму та усієї краси світу ці неперевершені притчі, – в яких

боги, граючи, то розтоптують, то відтворюють світ» [Гессе 1991: 14]. Ця Східна модель побудови всесвіту виникла в Індії ще до нашої ери, за кілька тисячоліть, і буде існувати в свідомості індіців незалежно від європейської влади, що намагається тиснути на політику, релігію, філософію народів інших країн за концепцією, яка дуже швидко переходить у расизм. Тому Р. Кіплінг закликає людство бути гуманним, виконувати принципи єдиного для всіх, Вищого Закону, чи то Коран, чи то Біблія, чи то Веди, а інакше на всіх чекає безславний кінець. Індійське прислів'я звучить як застереження головному герою оповідання «Тавро звіра», який знехтував святинею храму: «Хто знає, чиї боги могутніші – твої чи мої?» Риторичним запитанням звучать слова космополіта Р.Кіплінга з «Балади про Схід та Захід», які він вистраждав на шляху своєї творчості: «О, Захід є Захід, Схід є Схід, і з місць вони не зійдуть, / Поки не предстане Небо із Землею на Страшний Господній Суд, / Але нема Сходу й Заходу нема, що – плем'я, батьківщина, рід, / Якщо сильний із сильним, обличчям до обличчя на краю Землі встане!» [Кіплінг 1989: 277].

Євангеліє вчить: «Багато званих, та мало за покликанням», а мудрість Сходу вторить: «Багато носять одіяння, та не багато слідуєть шляхом» [Салганик 1993: 248]. Літературна спадщина Р. Кіплінга свідчить про те, що цей талановитий письменник хоча і мав певні «орієнталістські» упередження, але зміг як пророк передбачити розвиток конфлікту між Сходом та Заходом наприкінці двадцятого століття. А шлях до його вирішення ми можемо знайти, якщо виділимо особливості філософії Р.Кіплінга при створенні образу Індії, яка поєднує в собі принципи життя Сходу та Заходу. По-перше, письменник використовує елемент перевтілення, характерний для східної релігії. По-друге, він поєднує перший з елементом переселення душ тварин, також характерний для Сходу. По-третє, автор підтримує активний, дійовий спосіб життя, притаманний Заходу, а час залишається на боці його героїв. По-четверте, повторюючи ідею східних гуру, Кіплінг підтримує принцип «розумного не діяння», спостереження, щоб позбавитись від споживацької культури на Заході, чи Колеса Усього Суцього на Сході. Творчість письменника доводить, що Р. Кіплінгу вдалося поступово поєднати на різних етапах погляди «людини Імперії» і

космополіта у створенні образу Індії в своїх поетичних та прозових творах.

**Література:** *Гессе 1991*: Гессе Г. Гра в бісер. – К. : Либідь, 1991. – 284с.; *Зверев 1992*: Зверев А. Завещание Р. Киплинга // Иностранная литература. – 1992. – №1. – С. 104–111; *Зубрицька 1996*: Зубрицька М. Антологія світової критичної думки ХХст. – Львів: Літопис, 1996. – 636 с.; *Киплинг 1991*: Киплинг Р. Восток есть Восток. – М.:Худ.лит.,1991. – 462 с.; *Киплинг 1989*: Киплинг Р. Рассказы и стихотворения. – М.: Худ. лит.,1989. –368с.; *Салганик 1993*: Салганик М. Относительность прошлого. Иностранная література. – 1993. – № 9. – С. 244–248.; *Шахова 1993*: Шахова К.О. Література Англії ХХ ст. – К.: Либідь, 1993. – 400с.; *Frank Kermodе 1973*: Frank Kermodе & John Hollander Modern British Lit-re- N.X.: Ox. Un-ty Press, 1973. – 713 p.; *Kipling 1994*: Kipling R. Kim. – London: Penguin Books, 1994. – 287 p.; *Kipling 1987*: R. Kipling's Verse Definite Edition. – London: Hodder&Stoughton, 1987. – 845 p.; *Kipling 1983*: Kipling R. Poems. Short Stories. – М.: Raduga Publishers, 1983. – 564 p.; *Sampson 1995*: Sampson G. Cambridge History of English Literature – Cam. Un-ty Press, 1995. – 979 p.; *Wolfreys J. Literary Theories, A Reader and Gide. N.Y. Un-ty Press, Wash. Sqr, N.Y., 1999. – 672 p.*; *Said 1994*: Said E.W. Culture and Imperialism. – L.: Vintage, 1994. – 444 p.; *Suleri 1992*: Suleri S. The Rhetoric of British India. – The University of Chicago Press, Chicago, 1992. – 230 p.

*Статья посвящена исследованию темы Индии в поэтических и прозовых произведениях Р. Киплинга в сравнении со взглядами представителей постколониальной критики на творчество писателя как носителя идей ориентализма.*

**Ключевые слова:** *ориентализм, индийский национальный колорит, постколониальная критика.*

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.

Журба С.С., к.філол. наук, доц. (Кривий Ріг)

**Жанрові різновиди прозових творів російських і українських авторів першої половини XIX століття: оповідання, новела, повість, роман (критичний дискурс полеміка)**

*Надія Петриченко. Жанрові різновиди прозових творів російських і українських авторів першої половини XIX століття – «оповідання», «новела», «повість», «роман» (критичний дискурс, полеміка)*

*У статті дається характеристика таким літературним жанрам як «повість», «новела» та «оповідання». Висвітлюється зв'язок «повісті» з «оповіданням» (новелою), їх відмінність. «Роман», його походження, місце і значення. Відмінність «оповідання» від інших жанрів, особливо в межах російської й української літератур першої половини XIX-го століття.*

**Ключові слова:** оповідання, новела, повість, роман

***Nadezhda Petrichenko.***

*Feature types prose works of Russian and Ukrainian composers of the first half of the nineteenth century - the "stories", "story", "tale", "novel"(critical discourse, debate)The article describes this literary genre as "story", "story" and "story." Elucidates the relation "story" with the "story" (novel), their difference. "Roman", its origin, location and value. The difference between the "story" of other genres, especially within the Russian and Ukrainian literature of the first half XIX-th century.*

**Keywords:** story, story, story, novel

Репрезентуючи жанрові різновиди прозових творів першої половини XIX століття, почнемо з менших за обсягом зразків – оповідання і новели. Одразу слід дати відповідь на питання, що являє собою оповідання як таке і чим воно, виходячи з категорій теорії літератури, відрізняється від повісті, особливо в межах російської й української літератур першої половини XIX-го століття, адже тут неодмінно слід враховувати історичний компонент при реалізації літературного жанру. Можемо у літературознавчій науці знайти різні інтерпретації цих понять, проте, увагу хочемо зосередити на тих, що видаються нам

найбільш доцільними. Скажімо, такі, як термін «оповідання» у його жанровому значенні зазвичай використовується щодо оповідного прозового літературного твору, що містить розгорнутий і завершений наратив про якусь конкретну подію, випадок, життєвий епізод. Тобто цим терміном позначається, власне кажучи, не один жанр певного стилю, а низка близьких, схожих, проте, не тотожних жанрів, представлених у літературних зразках різних стилів. Незалежно від стилю оповідання, провідний його принцип залежить від мети, що її ставить перед собою автор: якщо це оповідання буде написане в стилі «казки», там діють не життєві, а міфологічні персонажі, скажімо, як у творі А. Погорельського «Чёрная курица, или Подземные жители», чи, скажімо, у його ж містично-умовному оповіданні «Изидор и Анюта», де йдеться про появу привида Анюти, чи його ж оповідання, написане в реалістичному стилі звичайної розповіді: згадаймо сюжет про людиноподібну мавпу, в якій «виховувалася» людська дитина, яку вона безмежно любить і через яку потім гине, втративши ще раніше свою передню лапу (дія відбувається на острові Борнео, – все одно формально виглядає звичайним оповіданням, навіть певною мірою «вставним оповіданням»), бо компонентом, що виступає своєрідним оповідним обрамленням, виступає розповідь про зустріч авторського Двійника з попутником у диліжансі – французьким офіцером, вихідцем з острова Борнео.

Казка про Чорну курку теж практично не містить казкових компонентів, серед них слід виділити лише «марення» хлопця-підлітка Альоші під час застуди, а сюжетним обрамленням виступає спокійний реалістичний авторський опис сирітського московського пансіонату, а також заключні авторські висновки-тлумачення.

У «Лафертовской маковнице» оповідання побудоване складніше: там щонайменше наявно авторських коментарів, хіба що лише у вигляді «експозиції» щодо пояснення основної специфіки «сцени дії». У центральній частині твору наголос зроблено на діалогах дійових осіб, і вводиться, до того ж, фантастичний елемент у вигляді бабусиноного чорного kota, що набуває зовнішніх рис Радника Мурликіна.

Реалістичним зовні оповіданням, а по суті, абсолютно фантастичною вигадкою, на зразок фантастики Е.-Т.-А Гофмана, є і «штучна красуня», зроблена злим Лялькарем, майстром-віртуозом заради дрібної помсти, (нагадуємо, що це теж одне з оповідань Двійника з твору Антонія Погорельського «Двійник, или Мои вечера в Малороссии»). Подібні різнопланові на рівні тематики, реалістичні за формою та романтико-фантастичні за змістом оповідання Антонія Погорельського можна назвати й новелами.

У західноєвропейській літературі відповідна жанрова група позначається терміном «новела», який, по суті, виступає синонімом терміну «оповідання». Проте, нам видається слушним певною мірою диференціювати ці поняття. Так, незрідка новела виділялась як своєрідний різновид оповідання, що характеризувався особливою загостреністю сюжету, подекуди стрімкістю у зображенні як важливого компонента оповідної структури, а також несподіваністю та парадоксальністю на рівні форми та змісту, а також сюжетною напругою. Там описів, навіть обрамлюючих, допоміжних – набагато менше, а також мінімально наявні авторські пояснення. Пейзаж, як правило, присутній у творі лише у вигляді кількох художніх штрихів, і немає значення, чи це твір реалістичний, чи романтико-фантастично-умовний за стилем викладу.

В «Літературной Энциклопедии» справедливо, на наш погляд, твердиться, що подібне розмежування – не більше, ніж умовність, оскільки у своєму історичному виникненні і подальшому розвитку російське оповідання аналогічним є до російської новели. Як визначений літературний термін «оповідання» з'являється у літературознавчому вжиткові на початку XIX століття, але ще у О. Пушкіна і М. Гоголя під терміном «повість» об'єднуються твори, частину яких ми би із впевненістю могли віднести до оповідання чи навіть новели («Выстрел», «Гробовщик», «Станционный смотритель»). Тут цікаво визначити, чому саме «Выстрел», «Гробовщик» потрапляють під поняття «новели», а не, скажімо, «Барышня-крестьянка», що теж належить до «Повестей Белкина»

Закидаючи М. Полевому щодо однобічності його концепцій, О. Пушкін писав, що, на його думку, Росія ніколи не

мала нічого спільного з іншими регіонами Європи, що історія Росії потребує нових свіжих ідей, іншої формули на зразок тієї, що її вивів Гізот з історії християнського Заходу. Вивести «формулу» російської історії з неї самої і означало для О. Пушкіна досягнути те, що відрізняло її від історичного досвіду західних країн, забезпечувало у минулому і гарантувало у майбутньому національний статус Росії серед інших європейських країн [Пушкін 1969: 235 – 248].

Чимало дослідників літературної спадщини О. Пушкіна, аналізуючи «Повести Белкіна», визнають твір як такий, чия ідилічність і людяність викликають певні сумніви. Недаремно деякі герої твору приходять до внутрішнього краху, як, скажімо, Самсон Вирін («Станционный смотритель»). І чи можна вважати вже такою нещасною цю «маленьку людину», яка помирає від туги за своєю дочкою, що поїхала за коханим, кинувши його напризволяще. І чи не виступає ця туга ознакою крайнього егоїзму батьківської любові?

Певні сумніви викликають і людські риси «русского гробовщика»; тут слід зазначити, що якраз цей твір максимально наближається до поняття «новели», де поєднано похмурий романтичний, а подекуди навіть і натуралістичний компонент. Згадаймо новелу «Пагубные последствия необузданного воображения» в «Двойнике...» Антонія Погорельського, на відміну від своїх західних попередників, яких В. Шекспір і Вальтер Скотт подавали людьми веселими і жартівливими, аби цією суперечливістю справити сильніший вплив на нашу уяву. Вдача «гробовщика» цілком відповідала загальній спрямованості твору, герой твору Адріан Прохоров зазвичай був похмурим та зажуреним. Похмура, навіть страшна робота не завжди чесного Адріана примушувала його з нетерпінням чекати смерті старої купчихи із надією відшкодувати збитки, що їх завдав дощ його «похоронному інвентарю». Неприхована гіркота недоречного жарту товаришів Адріана, яка викликала обурення героя, викликала у нього бажання помститися тим, хто його образив, – зібрати на святкування «мерців православних», на яких він працює, і породжує похмуру фантазмагорію його п'яного сну – цього танцю мертвих, що намагаються захистити скривдженого

товариша – сержанта гвардії Курликіна у відставці, якому Адріан продав першу свою труну – соснову замість дубової.

Ніяк не відповідає образу добросердечної, простої людини і герой повісті «Выстрел» – Сільвіо. Подібно до героїв маленьких трагедій, він одержимий не занадто високою пристрасною помсти, що продиктована образою, нанесеною його почуттю гідності, а кінець-кінцем заздрістю до свого щасливого суперника у боротьбі за першість у полку.

Незважаючи на різнобічність і суперечливість запропонованих інтерпретацій першого прозового циклу О.Пушкіна, жодна не має аргументів на свою користь, оскільки не пояснює основного, чому епічне чи народне начало російського середовища у тому чи іншому вигляді виступає у «Повестях Белкіна» в іронічному світлі? Скажімо, Є. Баратинський був у захопленні від тонкого смаку, наявного у літературній пародії, у формі якої написано «Повести Белкіна». Рушійною силою історії у драматичних та циклах прозових творів О. Пушкіна залишаються саме людські пристрасі, але пристрасі не у метафізичному розумінні, де відповідальність за їх дії покладається на витоки їхньої людської природи, як, скажімо, у трагедіях Шекспіра і Расіна, а у своїх різних національно-історичних проявах, далеко не однозначних за своїми морально-психологічними якостями та історичною базою. Тут можна зробити парадоксальну спробу зіставлення Самсона Виріна і Короля Ліра, Дуні – з жорстокими дочками Ліра, Сільвіо – із Сальєрі, а в деяких епізодах навіть із Гамлетом, Адріана Прохорова, як і підкреслює О.Пушкін, – із «гробокopatелями» Шекспіра і Вальтера Скотта; вихідну сюжетну ситуацію «Барышни-крестьянки», а саме родинну ворожнечу Берестова і Муромцева, можна порівняти із долею родин Монтеккі і Капулетті [Купреянова 1981: 187 – 205]. Оповідання «Барышня-крестьянка» і «Метель» мають щасливі фінали, але їх не можна віднести за жанровими ознаками до повістей, оскільки вони практично мають лише одну сюжетну основу.

Аналізуючи загальний жанровий спектр оповідань, слід виділити такі основні його різновиди, як побутове, авантюрне, психологічне, фантастичне тощо. Оповідання загалом знаходимо у багатьох стилях, але кожен з них тяжіє до певного виду, чи



навіть різновидів оповідання, демонструючи, знову ж таки, своєрідну конкретну форму цього виду, хоча ці характеристики, безперечно, стосуються більше змісту оповідання, а не його стилю.

На наш погляд, можна у розрізі усвідомленої типологічної подібності розглядати низку оповідань з «Повестей Белкина» О.Пушкіна із загальновідомими творами західноєвропейської літератури. Спроба такого типологічного зіставлення є, безперечно, умовною, приблизною. Але вона наявна і в деяких філологічних працях українських науковців, де рекомендується для учнів тематичне літературне зіставлення трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» і повісті Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» (це дещо пізніша доба, порівняно з тією, яка фігурує в центрі нашої дослідницької уваги) на рівні тематичному (тема кохання і його протистояння ворожій дійсності), образної системи (образи головних героїв), сюжетної структури (елементи сюжету), або трагедії В. Шекспіра «Гамлет»; «Фауста» Й.-В. Гете і поем Т. Шевченка «Катерина», «Наймичка», а також оповідання «Наймичка» на рівні тематики – тема трагічної жіночої долі; системи жіночих образів (Офелія, Маргарита, Катерина, Ганна) [Гордієнко 2006: 8 – 22].

Теоретичною проблемою, тісно пов'язаною з історико-літературною практикою є розуміння поняття «повість» в її зв'язках з «оповіданням» (новелою) та на рівні відмінностей. Якщо говорити про «повість» як поняття теоретичне, то визначення буде видаватися дещо розпливчастим; в різні історичні часи воно звучатиме по-різному, а, головне, виступатиме якоюсь проміжною жанровою ланкою між «оповіданням» і «романом». Схарактеризуємо його наступним чином, а саме: повість – широкий, певною мірою нечіткий жанр, якому важко дати єдине жанрове формулювання. У своєму історичному розвитку термін «повість» і матеріал, що його охоплює, пройшли довгий історичний шлях, і відповідно, не можемо говорити про повість як про єдиний жанр у давній і новій літературі. Невизначеність терміну «повість» ускладнюється ще двома специфічними обставинами. По-перше, для нашого терміна «повість» немає відповідних точних термінів у західноєвропейських мовах і культурах. Німецькому «Erzählung»,

французькому «Conte», а також «Tale», «Story» відповідають у нас як «повість», так і «оповідання», частково «казка». Термін «повість» у своєму протиставленні щодо терміна «оповідання» і «роман» – специфічно російський термін. Тобто це термін на позначення жанрової категорії прозового твору, що більший за обсягом у порівнянні із звичайним оповіданням, тим більше новелою, до складу якого входять пейзажні замальовки і навіть авторські «відступи-описи»; може бути наявним і оповідання «вставне», та лінія сюжетна може бути тільки одна; розвиненіша, правда, ніж в оповіданні. У повісті наявне і певне соціально-суспільне тло, та в романі всього цього більше, так само, як і доль дійових осіб, які між собою переплітаються, що відстежується на широкому соціальному суспільно-історичному тлі.

По-друге, за своїм походженням термін дуже давній, у різні історичні епохи він змінював своє лексичне значення. Історичний розвиток терміну відбиває, звичайно, хоча й з певним запізненням, зміни у самих жанрових формах. Не випадково у нас терміни «оповідання» і «роман» з'являються пізніше, ніж «повість», як не випадково й те, що на певному етапі термін «повість» використовується щодо творів, які насправді є оповіданнями. Таким чином, розкрити конкретно і повно зміст поняття «повість» і визначити його кордони можна лише на базі характеристики відповідних літературних фактів в їх історичному розвитку.

Чому, наприклад, прозовий цикл О. Пушкіна, який наявно складається з окремих сюжетних оповідань, підпорядкований лише єдиному, внутрішньому задуму, називається «Повести Белкіна», а не оповідання Белкіна? Цьому є, мабуть, пояснення, і його слід шукати не виходячи з розмірів самих творів і не в багатогранності сюжетних ліній, яких там немає, а в манері викладу. У «Повестях Белкіна» сентиментальні сюжети і характери французької прози кінця XVIII – початку XIX ст., а це були найхарактерніші зразки саме для російських письменників цієї доби, вихідців з дворянського середовища, разом з їх російським переосмисленням отримують розширення за рахунок розгорнутих реалістичних деталей, що здійснюється за допомогою нової для російської літератури оповідної манери, що далеко відійшла від літературної умовності, манірності,

чуттєвості. Оповідна манера імітує мовну дійсність внутрішнього світу героїв повістей – звичайних, пересічних російських людей, що належать до різних суспільних прошарків – Івана Петровича Белкіна, титулярного радника А. Г. Н. («Станционный смотритель»); полковника Н. Л. П. («Выстрел»), урядовця Б. В. («Гробовщик»); дівчиць К. І. Т. («Метель» і «Барышня-крестьянка»). Вони оповідають про себе і про своє життя так, як бачать і розуміють його і себе. Це і є зразки набутої О. Пушкіним славетної оповідної манери, яка зображує російську повсякденність нібито із середини, втілюючи її власну самосвідомість, виходячи з цих позицій і можна говорити про найважливіші і перспективніші художні надбання пушкінської прози доби реалізму, які істотно збагатили російську літературу і справили неабиякий вплив на її подальший розвиток, на демократичний гуманізм її реалістичних засад і суспільно-моральних ідеалів [Бочаров 1969: 304 – 357].

У М. В. Гоголя один з його творів теж має назву «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», яка стилістично і тематично наближається до повісті про Шпоньку, а дві інші повісті – «Вий» і «Тарас Бульба» можна поставити в один ряд із переважною більшістю повістей «Вечеров», оскільки мають з ними спільний яскравий поетичний колорит. Але тут, мабуть, слід говорити якраз про «продовженість дії» за змістом, як зразок, – судова тяганина, що не припиняється, а тільки ще розгортається, приводячи до сумного фіналу. Це вже виглядає не як окреме оповідання, а як ціла повість.

У Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, скажімо, у виданні 1975 року бачимо в змісті: «Салдацький патрет», «Конотопська відьма» (Повість), «На пуцання – як зв'язано»; «Пархімове снідання», «Підбрехач»; «Купований розум» – оповідання «Маруся» (Повість). Вважаємо доцільним визначити, чим керувався укладач, подаючи таку класифікацію творів. Все дуже просто і цілком зрозуміло: оповідання – то короткі, напіванекдоти, а от «Конотопська відьма» і «Маруся» – повісті, і не тільки тому, що вони більші за розміром і мають свій початок і кінець, хоча за стилем викладу вони дуже різні: одна повість («Маруся») – сентиментальна і позитивна за авторським

баченням, а друга – сатирично-викривальна. Тут теж наявна, по суті, лише одна сюжетна лінія, та все ж таки за своїм обсягом вона довша. «Маруся» разом з «Салдацьким патретом» і з оповіданням «Мертвецький великдень» склали перший том «Малороссийских повестей», що наступного року (1834) вийшов у Москві українською мовою. За допомогою повісті «Маруся» Г. Квітка-Основ'яненко мав на меті довести зрілість і художню досконалість рідної мови. Повість про трагічну долю Марусі й Василя вразила серця читачів в Україні і Росії. Тут мається на увазі розповідь («повествование») про щось трагічне й варте уваги читача. Автор Передмови до цього видання – С. Д. Зубков – не дотримується чітких визначень, що вважати повістю, а що оповіданням, оскільки він просто не звертає увагу на цей бік характеристики творчого доробку Г. Квітки-Основ'яненка [Квітка-Основ'яненко 1975: 34 – 106].

Останнім часом широко досліджуються жанри, зокрема особливості роману: йдеться про його походження, місце і значення у першій половині XIX ст., його розквіт у другій половині XIX ст.; лунають голоси про відносний його занепад, зокрема, про ґрунтовну трансформацію не лише в тематично-змістовій основі, а більше на рівні формального втілення у столітті XX-му, а також небезпідставні розмови про його «знищення» у зв'язку із «скептичним» постмодернізмом. У цьому напрямку в галузі теорії літератури зроблено чимало, проте, на наш погляд, доцільно звернутися, наприклад, до докторської дисертації Н. І. Бернадської «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві», де подається розгорнута характеристика роману як універсального жанру, який здатний відтворити найширше коло життєвих явищ, порушувати кардинальні проблеми духовного, морально-етичного, екзистенційного, соціального, суспільного, метафізичного планів, створювати цілісні картини життя, сповнені складних перипетій і суперечностей, глибоко й всебічно досліджувати людські характери в їх становленні й розвитку, а також у найрізноманітніших зв'язках зі світом [Бернадська 2004: 340 – 368]. Його своєрідність визначається особливим, навіть специфічним змістовим аспектом. Роман, за влучним спостереженням М. Бахтіна, має справу лише з негативною,

незрілою дійсністю, що перебуває у стадії становлення, з її постійною переоцінкою і переосмисленням. Орієнтація на широке охоплення дійсності та поглиблене дослідження людських характерів зумовлюють необхідність у створенні розгалуженого сюжету, ускладненої композиції, оригінального моделювання просторово-часових параметрів. Роман, на відміну від інших жанрів, не має твердо усталеного канону, його створено у найбільш «вільній» формі, що не скута внутрішніми нормативами, і дає простір для широкого спектру пошуків у доборі та розміщенні художньо осмисленого матеріалу й у виборі оповідача, а також засобів втілення авторського задуму [Бахтин 89 – 196].

Звертаючись до питань історії становлення роману як жанру, авторка зазначає, що майже від моменту появи роману можна вести відлік його вивчення й аналізу як літературного жанру. Хронологічні межі його виникнення і досі залишаються дискусійним питанням, але цілком очевидно, що існування роману, як і його дослідження, вимірюється століттями. За цей тривалий період роман еволюціонує, трансформується, зазнає найрізноманітніших модифікацій, але сутність його як найкращого зразка епічного твору залишається незмінною – зображення людської долі, людина у закономірних і несподіваних ситуаціях, випадкових і прогнозованих зв'язках зі світом.

Цікавими видаються нам і роздуми Н. І. Бернадської щодо українського роману першої половини XIX ст. в розрізі типологічному, оскільки в нас здійснюється постійне зіставлення прози української з російською і з прозою українською, але російськомовною, адже це не одне й те саме за своїм ідейним і тематичним втіленням і безпосередньою формою виконання. Тут йдеться про засвоєння здобутків світової романістики і її трансформації у російськомовних романах Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, врахування досвіду романістики В. Скотта, а також традицій сімейного роману-хроніки, авантюрного й сатиричного, а також морально-описового роману. Водночас російськомовні романи українських авторів постають не лише як наслідування поетики, а і як зразок тенденцій, які мають розвинутися в українському романі XIX ст.: концепція героя як представника свого часу і свого стану;

психологізм; поліфункціональність образу оповідача. Ускладнення сюжетно-композиційної побудови твору, а також образу оповідача свідчить про те, що моралізаторсько-дидактична просвітницька позиція авторів поступається місцем психологічному та соціальному вмотивуванню, яке розвиватиметься в реалістичному романі ХІХ ст. Структуруванню підлягає і така поширена у романах тема, як формування людської особистості та чинників, що зумовлюють цей процес. Зазначені важливі компоненти-складові дають змогу вважати розглянуті романи етапним явищем в історії української літератури.

Окремою тезою в роботі Н. І. Бернадської, з якою ми погоджуємось, є розгляд різних оцінок «Чорної Ради» П. Куліша з боку авторитетної української критики, що є показовим не лише для «Чорної Ради» як такої, а для розуміння романного жанру взагалі, зокрема, історичного, авторка стверджує, що у рецензіях на твір П. Куліша продовжується обговорення різних підходів до вирішення, постановки питання й розуміння співвідношення історичної та художньої правди в романі. Так, М. Костомаров і М. Максимович висловлюють думку, яка не втрачає і зараз для нас своєї актуальності, що в цьому жанрі мають дістати органічного поєднання історичний та художній аспекти.

Оцінка М. Драгомановим «Чорної Ради» виявляє негативне ставлення до історичної романтичної прози В. Скотта як своєрідного еталону. Український учений ототожнює епічну поему з історичним романом, але нам видається, що якраз історичний роман виступає свого роду синтезом роману як такого та епічної поеми минулого, і це, в свою чергу, дає підставити дати загальну оцінку твору. Критичне ставлення М. Драгоманова до П. Куліша зумовлене світоглядними та естетичними засадами вченого, який не схвалював романтизм, зокрема вальтер-скоттівський зразок історичного роману, що, на його думку, нагадує своєрідну схему-парадигму, яку наслідують письменники-романісти першої половини ХІХ-го століття, а віддавав перевагу творчим здобуткам Еркмана-Шатріана.

Справа в тому, що роман П. Куліша «Чорна Рада» відображає не часткові, а певні загальні теоретичні проблеми жанрової сутності історичного роману, їх «входження» не лише в

український, а і в загальноєвропейський контекст, адже творчі здобутки шотландського і французьких письменників у свій час викликали гарячі суперечки про співвідношення в них історичних фактів та вигадки.

Важливим питанням можна вважати і специфіку романістичної оповідної структури у світлі концепції І. Франка. Тут слід зауважити, що концепція роману за І. Франком, її значення у вітчизняній та світовій науці про літературу осмислюється тут в контексті теорії «експериментального роману» Е. Золя; «об'єктивного роману» та «роману чистого аналізу» Г. Мопассана; «реального роману» О. Бороздіна та М. Стороженка, праць О. Веселовського «З історії роману та повісті» й праць П. Боборикіна «Європейський роман у ХІХ-му столітті», «Роман на Заході за дві третини століття».

І. Франко вивчав історію становлення та розвитку роману в світовій літературі та визначив його характеристики як витвору ХІХ ст. Запропонована ним типологічна схема еволюції жанру є однією із продуктивних і сьогодні. Як ніхто з критиків і літературознавців, І. Франко дуже чітко побачив і окреслив ті зміни на шляху оновлення, що відбулися в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Сутність їх полягає у залученні поглибленого психологізму при зображенні. Нова якість психологізму зумовлює детальне змалювання оточення героя; скорочення описів, наповнення сюжету внутрішніми колізіями людської душі; зростання уваги до кількох важливих, напружених моментів.

Грунтовні знання світової та вітчизняної літератури та найновіших здобутків у галузі науки дозволяють І. Франкові створити досить цілісну систему поглядів на роман в його історико-літературному та теоретичному аспектах. Н. І. Бернадська висловлює, в свою чергу, і дещо критичну оцінку франкової концепції роману, вона зазначає, що в І. Франка немає чіткого розподілу жанрів роману, повісті, оповідання. Ці терміни часто використовуються ним як синоніми, і тут авторка простежує зв'язок з жанровою системою у польській літературі, в якій немає чіткого розмежування категорій «роман» і «повість» (*Powieść* – означає водночас і роман, і повість – *Н. П.*). Та й досвід тогочасного російського літературознавства, у якому

розрізняються терміни «роман» і «повість», ігнорується українськими вченими. Це ще раз підкреслює той факт, що хоч І. Франко не був байдужим до питань форми, набагато більше уваги він приділяє змістові, отже форма твору для нього не виступає як самоціль. На наш погляд, у цьому випадку наявна і загальна нерозробленість теорії роману в українському літературознавстві, оскільки термінологічно цей жанр ще не був окреслений [Бахтин 1975: 403 – 504].

Важливим завданням для нас залишається визначення ролі і значення російськомовних романів українських авторів у становленні жанру, за допомогою яких українська література засвоює досвід західноєвропейського роману у всьому спектрі його різновидів – повчального, історичного, соціально-побутового, пригодницького, авантюрного, роману виховання .

**Література:** *Бахтин 1975:* Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.; *Бернадська 2004:* Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція. Монографія. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.; *Бочаров 1969:* Бочаров С.Г. Пушкин и Гоголь: «Станционный смотритель» и «Шинель» // Проблемы типологии русского романтизма. – М., 1969. – 367 с.; *Гордієнко 2006:* Гордієнко О.А. Методики вивчення драматичних творів зарубіжної літератури у взаємозв'язках з українською. – Автореферат на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук за спец. 13.00.02 – теорія і методика навчання (зарубіжна література) – К., 2006. – 22 с.; *Квітка-Оснoв'яненко 1975:* Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф. Маруся. Вибрані твори. – К.: Веселка, 1975. – 216 с.; *Купреянова 1981:* Купреянова Е.Н. Пушкин. Глава двенадцатая // История русской литературы. – Том второй (От сентиментализма к романтизму и реализму). – Ленинград: Наука, 1981. – 655 с.; *Пушкин 1969:* Пушкин А. С. Пол. собр. соч., 1837 – 1937: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1969. – Т. 11. – 600 с.

*Надежда Петриченко. Жанровые разновидности прозаических произведений русских и украинских авторов первой половины XIX века –*



«рас сказ», «новелла», «повесть», «роман» (*Критический дискурс, полемика*)

*В статье дается характеристика таким литературным жанрам как «повесть», «новелла» и «рассказы». Освещается связь «повести» с «рассказом», новеллой, их различие. «Роман», его происхождение, место и значение. Отличие «рассказы» от других жанров, особенно в пределах российской и украинской литератур первой половины XIX-го века.*

**Ключевые слова:** рассказ, новелла, повесть, роман

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Передрій С.М., к. філол. наук, доц. (Київ)

**Андрій Печарський, д-р філол. наук (Львів)**

УДК 821.8У(Укр)'8И(Кит)

ББК ТЗ(5Кит)я5'83.3(4Укр)4

### **У ментальному хронотопі китайської поезії епохи династії Тан ( 唐诗 ) і українського літературного бароко**

*Стаття присвячена компаративістичному аналізу китайської поезії епохи династії Тан 唐诗 (VII–X ст.) і українського літературного бароко (XVII–XVIII ст.). Особливу увагу звернено на значні етнокультурні розмаїття у творчості митців народів Заходу і Сходу. Зокрема розглянуто спільні та відмінні особливості художніх засобів вираження в творчості Лі Бо, Г. Сковороди, Ван Вей, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцького та ін. Таким чином сюжетотворчі компоненти різних творів зливаються в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу (часопростору), а відтак і «хронологічної невідповідності».*

**Ключові слова:** ментальний хронотоп, поетика пейзажу, орієнтаційна метафора, барокова епоха, танська поезія, текст, образи-символи, лейтмотив.

*Pecharskyu Andriy. The Mental Chronotope of Chinese Poetry of Tan Dynasty Epoch ( 唐诗 ) and Ukrainian Baroque Literature.*

*The article deals with comparative analysis of Chinese poetry of Tan dynasty epoch 唐诗 (7<sup>th</sup> -10<sup>th</sup> centuries) and Ukrainian Baroque Literature (17<sup>th</sup> -18<sup>th</sup> centuries). Particular attention on great ethno-cultural variety in creative works of Western and Eastern peoples artists is paid. Common and*

«рас сказ», «новелла», «повесть», «роман» (*Критический дискурс, полемика*)

*В статье дается характеристика таким литературным жанрам как «повесть», «новелла» и «рассказы». Освещается связь «повести» с «рассказом», новеллой, их различие. «Роман», его происхождение, место и значение. Отличие «рассказы» от других жанров, особенно в пределах российской и украинской литератур первой половины XIX-го века.*

**Ключевые слова:** рассказ, новелла, повесть, роман

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Передрій С.М., к. філол. наук, доц. (Київ)

**Андрій Печарський, д-р філол. наук (Львів)**

УДК 821.8У(Укр)'8И(Кит)

ББК ТЗ(5Кит)я5'83.3(4Укр)4

### **У ментальному хронотопі китайської поезії епохи династії**

#### **Тан ( 唐詩 ) і українського літературного бароко**

*Стаття присвячена компаративістичному аналізу китайської поезії епохи династії Тан 唐詩 (VII–X ст.) і українського літературного бароко (XVII–XVIII ст.). Особливу увагу звернено на значні етнокультурні розмаїття у творчості митців народів Заходу і Сходу. Зокрема розглянуто спільні та відмінні особливості художніх засобів вираження в творчості Лі Бо, Г. Сковороди, Ван Вей, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцького та ін. Таким чином сюжетотворчі компоненти різних творів зливаються в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу (часопростору), а відтак і «хронологічної невідповідності».*

**Ключові слова:** ментальний хронотоп, поетика пейзажу, орієнтаційна метафора, барокова епоха, танська поезія, текст, образи-символи, лейтмотив.

*Pecharskyu Andriy. The Mental Chronotope of Chinese Poetry of Tan Dynasty Epoch ( 唐詩 ) and Ukrainian Baroque Literature.*

*The article deals with comparative analysis of Chinese poetry of Tan dynasty epoch 唐詩 (7<sup>th</sup> -10<sup>th</sup> centuries) and Ukrainian Baroque Literature (17<sup>th</sup> -18<sup>th</sup> centuries). Particular attention on great ethno-cultural variety in creative works of Western and Eastern peoples artists is paid. Common and*

*distinctive features of artistic expression in the creative works of Li Po, H. Skovoroda, Wang Wei, L. Baranovych, Du Fu, S. Polotskiyi are considered. Thus storyline components of different compositions are combined into single meaningful and distinguishing unit going through boundaries of mental chronotope and therefore through «chronological inconsistency».*

**Key words:** *mental chronotope, poetics of landscape, orientational metaphor, Baroque Epoch, Tang poetry, text, images, symbols, motif.*

Відомий вчений і письменник Лі Чжі якось сказав про одного з найвидатніших поетів в історії світової китайської літератури епохи династії Тан: «Немає часу, коли б не жив Лі Бо, немає місця, де б він не народився...» [цит. за: Торопцев 2009: 18].

Зміст цих риторичних слів відображає не лише бажання увіковічнити славу митця, але й прагнення подолати межі ментального хронотопу (часопростору) відповідного етносу, щоб осягнути сутність архетипних символів, спільних для всіх народів. Адже аксіологічні модуси Заходу і Сходу, що знаходяться у пошуку нового «modus vivendi», в онтологічному вимірі художнього тексту китайської поезії періоду династії Тан (VII–X ст.): Лі Бо (李白), Ду Фу (杜甫), Ван Вей (王维), Ван Бо (王勃), Лу Чжао-лін (卢照邻), Чень Цзи-ан (陈子昂), Мен Хао-жань (孟浩然), Гао Ші (高适) та українського літературного бароко (XVII–XVIII ст.): Іван Вишенський, Григорій Сковорода, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон Савроvecький, Дмитро Туптало у багатьох моментах є співмірними зі світоглядною парадигмою обидвох народів. Урешті-решт саме слово «бароко» (стиль у європейському мистецтві) ймовірно походить від португальського *perola barroca* – перлина химерної форми, яка здатна «дивувати», «захоплювати», «поєднувати непоєднане» і т. п.

І хоча певні літературні періоди різних етнокультур і віросповідань розділяє майже тисячоліття, проте зближує – ідея пізнання істини, любові, добра, «космічного порядку» і «подолання хаосу», що спричинило до появи багатьох спільних лейтмотивів у творчості китайських і українських митців, де

головним героєм часто виступав homo viator (людина-мандрівник). Адже чимало археологічних та письмових пам'яток, зокрема «Софійський літопис», «Християнська топографія» Козьми Індикоплова, свідчать про зародження тісних соціально-культурних взаємин України з Китаєм ще в епоху Київської Русі домонгольського періоду.

Власне цей компаративістичний аспект лише зрідка попадав у поле зору критики, зрештою, як і саме окреслення «барокової епохи» давньої української літератури XVII-XVIII ст. Слушно зауважує архієпископ Ігор Ісіченко: «Попри те, що вже з початку XX ст. окремі українські літературознавці принагідно оперують терміном “бароко” на позначення стильових запозичень із західноєвропейського мистецтва, першим, хто об'єднав вияви барокового стилю в українському літературному житті в понятті “епоха Бароко”, був Д. Чижевський. Поява в Празі його книги “Український літературний барок” 1942 р. та пізніша публікація в Нью-Йорку “Нарису історії української літератури від початків до доби реалізму” (1956) відкрили історію становлення концепції Бароко як епохи панування однойменного стилю в українському письменстві» [Ісіченко 2010: 27].

Зрештою, типологічні ознаки образних сполук китайської поезії епохи династії Тан і українського літературного бароко проявляються в конкретних художніх текстах. І все ж не кожна їхня деталь є виправданою й доцільною у науковому обігу компаративістичного дослідження, тобто зіставлення тих чи інших явищ національних письменств різних історичних періодів і культур. Мова іде про виявлення слідів впливу в образних ремінісценціях певних творів та «дозування» сюжетотворчих компонентів, які можуть зливатися в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу, до того ж, «хронологічної невідповідності».

Приміром, ідея «мандрівного усамітнення» людини в творчості Г. Сковороди співзвучна із «лейтмотивом подорожі», завдяки якій ліричний герой пізнає тяжку працю й суворе життя свого народу: «На мотив “Діндуху”» Лі Бо: *«Вирушаю в Юньян / по широкій ріці. / Осідлали цю річку / заможні купці. / Коли буйволам спека / ламає хребти, / Важко людям човна / на колодах тягти! / І води не нап'єшся – / вода тут брудна, / І твій чай в*

*чайнику / скаламутивсь до дна. / А як пісню бурлак / заспіває – “духу”, / Серце рветься від болю / на довгим шляху...»* [див.: Лі 1986].

«Поезія гір та рік» Лі Бо, як полюбляли характеризувати його творчість китайські літературознавці, суголоса мотивам єдності природи й людини в поезії «Сад божественних пісень» Г. Сквороди. Так для українського митця лоно природи – це вищий прояв божественної сутності речей, тому він відмовляється від матеріального багатства в урбанізованому світі, протриває кар’єри, сторониться гучних товариств, пишних імпрез і забав: *«В город не піду багатий – на полях я буду жити, / Вік свій буду коротати там, де тихо час біжить (...) Бо міста, хоча й високі, в море розпачу штовхнуть, / А ворота, хоч широкі, у неволю заведуть (...) І нічого не бажаю, окрім хліба та води, / Вбогість приятелем маю – з нею ми давно свати (...) Здрастуй, любий мій спокою! Ти навіки будеш мій, / Добре будь мені з тобою: ти для мене, а я твій. / О Діброво! О Свободо! Я в тобі почав мудріть / І в тобі, моя природо, шлях свій хочу закінчить»* [Скворода 1994: 60].

Під «хлібом», «водою» і «вбогістю» Г. Скворода має на увазі той праведний, невибагливий до багатства, земних благ («мамони) стиль життя людини, який неодмінно приведе її до «убогості духу», тобто до божественної духовної сили («смирнення»), про яке говорив Ісус Христос.

Відголос християнського пізнання Істини можна віднайти і в даоському світогляді, що акцентує увагу на простому способі життя і на невибагливості до матеріальних благ, з метою осягнення «духовної прозорливості».

Так даоське пізнання людини переростає у Лі Бо в неймовірне прагнення оволодіти космічним «простором» і «часом» всупереч швидкоплинного гріховного людського життя («День промайне, як і століття...»). Він мріє «спинити шістьох Драконів» у колісниці Сонця, наповнити винним напоєм Небосхил, підносячи жбан вина кожному Дракону зокрема, який у культурі Піднебесної є символом благородства і величі, себто позитивним початком «Ян» ☰. А відтак китайський митець виявляє свою екзистенційну установку: *«Чи волю уславленим й*

*багатим бути? / Ні! Сонце я хочу зупинити»* (з перекл. А. Ахматової).

Отже, Г. Сковорода та Лі Бо усе частіше починають вилонювати поетичний матеріал із свого внутрішнього духовного світу. Будучи пройняті тишею християнського і даоського монастирів, вони безнастанно перебували у пошуках Істини. Але як слушно запевняли чанські митці, «істина – поза словами». Тому, читаючи українську (XVII–XVIII ст.) і китайську (VII–X ст.) поезії, потрібно враховувати так звані принципи «глибокого мовчання», які є мовленням великої таємниці, що долає себе, нічого не кажучи, і спрямовується до підземелля прихованих мотивів. Адже «недомовленість» створює смисловий зв'язок між рядками, щось подібне до «медитативного дискурсу», який змушує читача подумки спинитися, заглянути в саму суть поетичної душі людини. Зрештою, головна заповідь класичної китайської поезії в тому, що «сутність істини не вичерпується написаним».

Звісно, художньо-образна система танської поезії, її ієрогліфічна писемність кардинально відрізняється від європейської, зокрема української. Так А. Штейнберг, розкриваючи власні секрети перекладацької творчості, зауважив, що китайський вірш передусім «споглядається» і лише потім «читається» і «вимовляється», бо уже сама зовнішня форма ієрогліфа, а також його комбінація, несе естетично-смислове навантаження. Приміром, поетичний твір Лі Бо (李白) «Згадую східні гори» (忆东山) у перекладі Л. Первомайського: «*Східних гір я давно вже / не бачив... З тих пір / Перецвівсь на трояндах / червоний убір. / Білі хмари ще, може, / й розійдуться в небі, / Але місяць, / у чий він покотиться двір?»*» [див.: Лі 1986].

不向东山久，蔷薇几度花。白云还自散，明月落谁家。

Таким чином ієрогліф, за спостереженням А. Штейнберга, «ніби розміщений не лише у віршованому рядку, але й окремо, і оточений якимось локальним, хоча й умовним, простором мовчання» [Ван 1979: 8]. Зрештою, «в китайській мові, – як слушно зауважує дослідниця танської поезії Я. Шекера, – римується все слово, тоді як в українській – лише прикінцевий його склад (склади)» [Шекера 2010: 1].

Суттєві відмінності від української барокової літератури простежуються і в художньо-образному комунікативному просторі розуміння китайської поезії (VII–X ст.). Наприклад, метафорична своєрідність наведеного вірша «Згадую східні гори» Лі Бо полягає в органічному поєднанні *-мікро-* і *-макро-* світів, тобто буття людини і цілого Всесвіту, що виявляється у самому понятті «образу» (*сінсян* – 形象). Адже поетичне змалювання естетики природи (*східних гір, неба, білих хмар, місяця, троянд*) зумовлене даоським релігійно-філософським світосприйняттям, а саме законом «замкнутого кола» тривимірного простору.

Цікаво, що Захід мислиться в даоській поетиці як «країна смерті», а Схід у архаїчній підсвідомості народу асоціюється із «життям» чи «переродженням» людини. Таке уявлення, мабуть, пов'язане із заходом і сходом сонця, що відіграє важливу життєву роль у нашій галактиці. Неспроста ще з давніх-давен існує традиційне китайське судження про те, що «всі ріки течуть на схід».

Заінтреговують також і останні рядки вірша Лі Бо: «*Але місяць, / у чий він покотиться двір?*» Адже такий несподіваний поворот думки, що якоюсь мірою є незрозумілим, змушує шукати символічні підтексти. Утім, якщо взяти до уваги деякі міркування дослідниці китайської поезії (VII–X ст.) Я. Шекери, що «комбінований образ сонця та місяця має дві основні конотації: безмежжя імператорської влади та слава людських творінь» [Шекера 2006: 11], то завуальований символічний зміст вірша є своєрідним натяком на те, що герой як прототип автора впав в «імператорську немилість». Дотримуючись цієї презумпції, *червоний убір*, який *перецвівсь на трояндах* може символізує пониження поета в чиновницькому сані. Зрештою, тлумачення образів-символів у вірші «Згадую східні гори» Лі Бо є ще більш вражаючим, якщо співставити його із переказами про загадкову смерть поета, за якими він втопився, намагаючись в хмелю дістати місяць у річці.

З того кола літературно-філософських та релігійних питань (буддизм, даосизм, конфуціанство), які побіжно окреслені в ментальному хронотопі характеристики танської поезії, важко віднайти певні семантичні зв'язки і типологічні ознаки з українським поетично-християнським бароко, для якого Святе

письмо (Новий Заповіт) – це великий код мистецтва. Врешті-решт, значно цікавішою в цьому аспекті стає їхня різнорідність, на що звертає увагу сучасна теорія «трьох переломлень (сань бу цюй)» [Се 1987: 7] у китайському порівняльному літературознавстві.

Засадничою для типологічної характеристики цих віддалених літератур, а саме українського бароко (XVII–XVIII ст.) і китайської поезії (VII–X ст.) стали слушні міркування Лю Бінцянь: «Першолюдська спільність породила паралелізми в розвитку Сходу і Заходу. І це наочно представлено в ученнях Піфагора і Конфуція, співвіднесених за хронологією і за суттю положень, що містяться в них. Релігійна символіка стала основним додатком філософії і мистецтва на ранніх етапах розвитку людської культури, забарвлюючи окремі етапи історії культури країн Сходу і Заходу. І на етапі Античності вражає синхронність прояву конфуціанських і піфагорійських установок у філософії-етиці і в містеріальному мистецтві...» [Лю 2009: 141]. Адже обидві школи країн Сходу і Заходу були пов'язані з «словом» творчості, переживанням «істини» та дотримання певних сакральних «ритуалів», що свідчили про духовний стан людини.

Так в українському літературному бароко особливу актуальність набувають «традиційні орієнтири хронотопу» (М. Бахтін), а саме: «дорога», «час», «простір», «вічність», «берегиня» та ін. Навіть тоді, коли філософська думка складається із релігійно-містичних променів внутрішнього стану героя, позбавляючи тіла і крові так звану «об'єктивну реальність», вона завжди у змістовує якісь потаємні порухи людського серця. Приміром, поезія «Про час для всього – доброго, злого» Л. Барановича: *«Є час для всього, мудрі так казали, / Котрі на світі добре все пізнали. / Час народитись, смертний час чатує, / Бог забере в нас, Бог нас обдарує. / Час плачу, сміху, час будинки ставить, / Час їх валити, час мовчать, час править, / Постити, їсти, спати час, кохати – / На все у світі треба час свій мати. / Тобі як, Боже, час ми повертаєм – / Час не марнуєм, а про себе дбаєм. / Час сей зверни на добру вічність, Боже, / Поки нам вічність думку не тривожить»* [Баранович 1987: 297-298].



Так феномен художнього часопростору у поезії Л. Барановича сповнений християнським імперативом «духовної повноти», тією реальною Істиною, яка, за словами святого Ісаака Сирійського, пізнається за силою життя. Як написано в Святому Письмі в книзі Еклезіаста: «Для всього свій час, і година *своя* кожній справі під небом: час родитись і час помирати, час садити і час виривати посаджене...» [Біблія 2009: Екл. 3: 1].

Власне мову біблійних символів адаптовано поетом до нашого буденного світського розуміння реалій земного життя. Так, видимий світ людини віддзеркалює триєдність Творця (Отець, Син і Святий Дух). Наприклад, *час* – минулий, теперішній, майбутній; *стан матерії* – твердий, речовинний і газоподібний; *розмаїття кольорів* складається з трьох основних – синього, жовтого і червоного. Зрештою, людина проявляє себе через *думку, слово і дію*, будучи також триєдиною: *тілом, душею і духом*. З погляду християнства спасіння наших душ полягає у збереженні чистоти трьох добродітностей: *віри, надії та любові*. Свою триєдину сутність Господь Бог розкрив і в старозавітній Книзі Буття, коли сказав: «Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою...» [Біблія 2009: 1М.: 1; 26].

Утім, Л. Баранович у поезії «Про час для всього – доброго, злого» переконує, що людина попри своє часткове пізнання вищої Реальності, не може досягти її, тому потрібно і «*свій час повернути Богові*». Бо, як казав апостол Павло: «Ми не принесли в світ нічого, то нічого не можемо й винести» [Біблія 2009: 1Тим.: 6; 7].

У ментальному хронотопі українського літературного бароко XVII-XVIII ст. цієї думки притримувалися ледь не усі митці-мислителі (І. Вишенський, Г. Сковорода, Л. Баранович, Ф. Прокопович, М. Смотрицький, І. Величковський, Д. Туптало та ін.), більшість з яких були священнослужителями, богословами, монахами чи мандрівними філософами. Їхня творчість гармонійно поєднана із їхньою християнською вірою і праведним життям.

Варто зауважити, що біблійна образність та художньо-емоційна метафорична наснаженість українських барокових текстів відображала тенденцію до синтезу різних видів мистецтва, зокрема готики й ренесансу, а також поєднання

різномірних естетичних категорії – трагічне з комічним, прекрасне з потворним, піднесене з низьким і т. п. Світ книги часто уподібнювався до світу театру, тому в згаданих поетичних текстах можна віднайти словосполучення із глибоким християнським змістом, які на перший погляд нагадують оксиморон, наприклад: «радісний біль», «блаженна мука», «найсолодша отрута», «багатий жебрак» та ін.

Літературна палітра художньо-образної системи згодом трансформувалася в дискурс ігрової, експериментальної поетики, яскравим прикладом якої є так звані «віршові іграшки», «раки літеральні», «фігурні вірші» у формі *серця*, *хреста*, *яйця* та ін. Наприклад, (див.: **праворуч**) зображене графічне письмо у вигляді серця під назвою «Від надлишку серця уста глаголять» вихованця Києво-Могилянської колегії (академії) С. Полоцького чи «раки літеральні» І. Величковського, поетичні рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо. Ось його вірш: «*Анна*

*пита ми, я мати панна, / Анна дар ми ї сѣнь мира данна. / Анна ми мати и та ми манна»* [цит. за: Чижевський 1994: 259].

У контекст «фігуральних віршів» українського бароко лягають і мистецько-поетичні жанрові форми китайської поезії періоду династії Тан, зокрема епіграми, філософська, пейзажна, емблематична лірика та монохромний живопис тушшю у стилі



обов'язково повинен зображати на їхньому фоні силует людини; якщо малює сосни, тоді зазвичай цей образ доповнюється



«гір і вод», засновником якого вважається Ван Вей. Наприклад його «Китайська мініатюра» (див.: **ліворуч**).

У китайському пейзажному малярстві існує чимало технічних прийомів, зокрема «дяньцзин», що дослівно перекладається «вносити щось до пейзажу». Наприклад, якщо художник малює гори – він

камінням чи скелями. Адже з давніх-давен вважається, що така композиція надає велику повноту зображенню. Ван-Вей як поет і художник застосовував її естетичні особливості й до своєї «пейзажної лірики».

З тої пори китайська поезія і каліграфія об'єдналися, зійшовши із сторінок і картин Ван Вей, які, на жаль, не збереглися в оригіналі, а відомі лише за свідченням та копіям його сучасників. Неспроста Су Ші сказав про Ван Вей: «Його вірші подібні картинам, а його картини подібні віршам». Цей імідж геніального китайського поета-буддиста, живописця і музиканта глибоко закорінився у свідомості народу. Адже започаткований ним стиль став популярним і донині. Нерідко можна побачити каліграфічний напис у віршах на картині сучасного китайського художника, якщо він вважав її художній рівень достатньо високим.

Філософія чань (дзен)-будизму, яку віросповідував Ван Вей, а також даосизм, спонукали його бачити у природі сутність всього Сущого: *«Золоту середину життя я досягнув – і нині / Шлях істини шукаю в тишині / Живу один серед Чжуннаньських гір / На схилі літ зішов до мене мир...»* («У гірській хатині») [див.: Ван 1979]. По суті, це не лише художній перебіг авторових емоційних відрухів душі, а його релігійні смисложиттєві орієнтири, що символічно обіймають долі багатьох поколінь, коронуючи дивовижну божественну силу духу. Адже незадовго до смерті митець став монахом, про що засвідчує сам «текст “Доповідної записки” Ван Вей імператору з проханням про дозвіл пожертвувати особистий маєток буддійському храму» (Г. Турков).

Вдаючись до компаративістичного дискурсу, слова Су Ші – «його вірші подібні картинам, а його картини подібні віршам» – можуть стосуватися і геніального українського поета та художника Тараса Шевченка, живописні і поетичні полотна якого наче розтоплюються в елегійному музичному настрої: *«Реве та стогне Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива, / Додолу верби гне високі, / Горами хвилю підійма. (...) І блідий місяць на ту пору / Із хмари де-де виглядав, / Неначе човен в синім морі, / То віринав, то потопав»* [Шевченко 1970: 33].

З цього приводу можна навести слухні міркування українського медієвіста Б. Криси: «Найвиразнішою особливістю барокового характеру виступає поєднання традиційності з тим “подвигом пошуку” (М. Ковалинський), до якого піднялися чільні представники стилю. Традиційність зумовлена насамперед спільністю християнської основи, визнанням одних і тих же джерел – Святого Письма та книг, близьких до нього, творів Отців Церкви. Всі теми, зокрема і світські, починаються звідси. Новаторство в такому разі можна визначити як своє розуміння та тлумачення першоджерел, перекладання їх проблематики на рівень особистості» [Криса 1997: 177].

Так художня форма вираження «поетики пейзажу» українських і китайських митців відповідних періодів пов'язана із персоніфікацією неживих предметів, і в силу переструктурування семантичних полів метафори виконує вже не характеристичну функцію, а дейктичну. Загалом це свідчить про орієнтаційну метафоричну систему, назва якої пов'язана із просторовою орієнтацією на подоби «вгору-вниз», «всередині-ззовні», «близьке-далеке» і т. п. Подібні протиставлення виникають із того, що людське тіло володіє певними фізіологічними властивостями, функціонуючи в навколишньому матеріальному світі. Наприклад, щастя – «вгору» (тому що, позитивні емоції спонукають нас підняти голову), смуток – «вниз» (бо такий психічний стан пригнічує людину, і вона здебільшого стає похнюпленою). Але, як писав американський мовознавець, професор Каліфорнійського університету Дж. Лакофф, хоча полярні опозиції «вгору-вниз», «всередині-ззовні» і т. д. мають фізичну природу, проте побудовані на них орієнтаційні метафори можуть варіюватися від культури до культури. Наприклад, в одних культурах майбутнє знаходиться попереду нас, а в інших – позаду» [Лакофф 1990: 396].

Приміром, у художніх творах українського літературного бароко та китайської поезії епохи династії Тан чітко простежується так званий *етнічний хронотоп*, що ускладнює розуміння хронологічних меж подій тексту. Адже традиційне сприйняття китайцями часу на відміну від європейського є циклічним. Утім, сила образів в поезії Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей та

ін. вражає найвибагливішого гурмана художнього слова незалежно від його етнічної ментальності. «Опустить пензля й лякає вітри й зливи. А напише вірш і викличе сльози в злих і в добрих духів», – так оцінив творчість китайського поета його співвітчизник і приятель Ду Фу.

Малярство поетичного слова Лі Бо закорінене у свою історичність і підлягає законам тогочасного китайського мистецького простору, пов'язаного із ідеєю всепроникненості *дао* (道), світотворчої енергії *ці* (气), принципом *інь-ян* (阴阳), пошанування народних звичаїв та обрядів. Утім поет усе частіше починає виловлювати матеріал із свого внутрішнього, нікому незнамого світу. Та таємниця – це його психічна організація, яку можна стверджувати, але важко дослідити. Оригінальна метафорика Лі Бо в поезії «Побачив квітку, що “старцем білоголовим” зветься» звужена до первинного акту вражень, глибокої філософії та асоціативно-образної природи сприйняття, де струмує органіка душевного життя героя, яку не можна повністю виразити за допомогою мовної рефлексії: на її місце приходять «мовчання», і авторовий аскетизм думки залишається на своєму безлюдному острові самовираження: «*В сільських / Оселях глиняних / Сумний тиняюсь / По землі суворій, / На сіножаті, / В різнотрав'ї / Дивлюсь – росте / «Старець білоголовий». / Неначе в дзеркало, / Дивлюся я на цвіт / На нього скроні / Так мої подібні / Нудьга. Невже / Цей карлик міг / Примножити / Мої старі скорботи?»* [див.: Ли 1999].

У вірші найважливіше є не песимістичні настрої ліричного героя стосовно «сивоволосої швидкоплинності» його життя, а – ключові метафори, які відображають смисл буття людини: «пізнай самого себе». Як говорив один китайський мудрець: «В одній порошинці – вся земля; цвіте одна квітка, і цілий всесвіт підводиться з нею». Згодом японський класик Кавабата Ясунарі конкретизував: «Одна квітка краще, ніж сто, бо вона виражає сутність самої квітки!»

У цьому сенсі митцеві достатньо відобразити у творі суть *одиночного*, прояв якого є багатшим від *загального* (абстрактного), бо більш наближений до суті Всесвіту (Єдиного). Так «старець білоголовий» – квітка, яка має на стеблі білосніжні волокна, наче сиві волоски (від чого і походить її китайська

назва) символізує не лише похмурі настрої щодо «скороминущості життя» людини, але – й духовне її дзеркало, яке допомагає краще «пізнати самого себе».

Подібні філософсько-антропологічні аспекти віднайшли відображення і в українському літературному бароко, зокрема в творчості Г. Сковороди, а саме в його трактаті Наркіс (розмова про те: пізнай себе), в якому митець прославляє Бога, що *«зробив безкорисне неможливим, а можливе корисним»*. Мова іде про єгипетський, пізніше давньогрецький міф про квітку Наркіс – юнака, котрий закохався у власний образ-відображення, упізнавши себе в прозорих джерельних водах. Оминаючи негативні нарцисистичні мотиви відповідного сюжетотворення, Г. Сковорода осмислив їхню антропологічну проблематику з іншого ракурсу: *«Наркісів образ благовістить це: «Пізнай самого себе!» Нїбито сказав: чи хочеш бути задоволений собою і залюбитися в самого себе? Тоді пізнай себе! (...) Як це можна залюбитися в невідоме? Не горить сіно, не захоплене вогнем. Не любить серце, не бачачи краси. (...) Воїстину, блаженна є самолюбність, коли вона свята; свята, коли вона істинна...»* [Сковорода 1994: 151].

Отже, зміст людського існування є «подвигом самопізнання», що повинен сприяти людині якомога більше наблизитися до Бога. Звідси – сквородинський християнський кордоцентризм «філософії серця», який інколи переплітається з ідеями платонізму та стоїцизму.

Так у ментальному хронотопі українського літературного бароко і китайської поезії епохи династії Тан, зокрема в творчості Лі Бо, Г. Сковороди, Ван Вєя, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцького та ін., антропологічна проблематика не визнає ані часових, ані просторових меж, бо визначається й підпорядковується лише законам вічності. Звідси випливають парадигматичні відносини між творчістю митців різних етнокультур.

**Література:** *Баранович 1987:* Баранович Л. Поезія / Українська література XVII ст. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 297–298. – (Б-ка укр. літ.); *Біблія 2009:* Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. з давньоєвр. й грец. І. Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство, 2009, 1151 с.;

Ван 1979: Ван Вэй. Стихотворения / Пер. с китай., коммент. А. Штейнберга. М.: Худ. лит-ра, 1979. – 237 с.; *Ісіченко 2010*: Ісіченко І. (архієпископ). Бароко – мистецький стиль і літературна доба / архієпископ Ігор Ісіченко // Дивослово. – 2010. – № 10. – С. 27–34; *Криса 1997*: Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII-XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1997. – 215 с.; *Лакофф 1990*: Лакофф Дж. Джонсон М. Метафори, которми ми живем / Теория метафоры: Сб. – М., 1990. – С. 387–415; *Лі 1986*: Лі Бо. Поезії / Первомайський Л. Твори: В 7 т. – Т. 6: Переклади. Лі Бо Поезії. – К.: Дніпро, 1986. – 323 с.; *Ли 1999*: Ли Бо. Поезія (в перекладах А. Гитовича СПб.: Кристалл, 1999. – 384 с; *Лю 2009*: Лю Бінцян. Про паралелі в художніх принципах мислення Китаю і Європи // Музичне мистецтво і культура. Випуск 10. – Видавництво: ВПП Друкарський двір, 2009. – С. 140–151; *Се 1987*: Се Тяньчжень. Порівняльне літературознавство в Китаї: криза і злам // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури проф. Гуаньдун). – 1987. – № 10. – С. 6–11; *Сковорода 1994*: Сковорода Г. Твори: У 2-х тт., Київ: АТ “Обереги”, 1994, Т. 1, 582 с., (Серія “Гарвардська бібліотека давнього українського письменства”); *Торопцев 2009*: Торопцев С. Житнеописание Ли Бо, Поэта и Небожителя. М., ИДВ РАН, 2009. – 286 с.; *Чижевський 1994*: Чижевський Д. Бароко / Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», 1994. – 480 с.; *Шевченко 1970*: Шевченко Т. Твори у 5 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 1. – 407 с.; *Шекера 2006*: Шекера Я. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.). – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Київ, 2006. – 16 с.; *Шекера*: Шекера Я. Китайський поетичний жанр *ци*: до проблеми інтерпретації [електронний режим доступу]: [www.sinologist.com.ua/doc/Shekera/27](http://www.sinologist.com.ua/doc/Shekera/27). – 4 с.

*Печарский Андрей. Своеобразие ментального хронотопа в китайской поэзии эпохи династии Тан ( 唐诗 ) и украинского литературного барокко.*

*Статья посвящена проблеме компаративистического исследования китайской поэзии эпохи династии Тан 唐诗 (VII-X вв.) и*

*украинского литературного барокко (XVII-XVIII вв.). Особое внимание обращается на существенные этнокультурные особенности в творчестве писателей, поэтов, художников народов Запада и Востока. В частности были рассмотрены общие и отличительные особенности художественных средств выражения в творчестве Ли Бо, Гр. Сковороды, Ван Вэя, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцкого и др. Таким образом сюжетные компоненты различных произведений сливаются в осмысленное и воспроизведенное целое, преодолевая замкнутость ментального хронотопа (пространственно-временных координат), а затем и «хронологическую последовательность».*

**Ключевые слова:** ментальный хронотоп, поэтика пейзажа, ориентационная метафора, эпоха барокко, танская поэзия, текст, образы-символы, лейтмотив.

Рецензенти: Грицик Л.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Гасвська О.В., к.філол. наук, доц.(Київ)

**Любов Свиридюк, асист. (Кременець)**

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 81. 191

### **Морально-духовні виміри персонажів романів «Трохи п'тьми» Л. Дереша та «Crazy» Б. Леберта: компаративний аспект**

*У статті зроблено спробу дослідити морально-духовні риси персонажів романів Л. Дереша «Трохи п'тьми» та Б. Леберта «Crazy» шляхом аналізу і порівняння. Увага автора зосереджується на таких духовних складових як любов, совість, доброта, милосердя та співпереживання, дружба. Позитивні риси персонажів розглядаються поряд з їх негативними сторонами.*

**Ключові слова:** духовність, персонаж, моральні якості, аморальність, Дереш, Леберт.

*Liubov Svyrydiuk. Moral and Spiritual Qualities of Characters of L. Deresh's novel «A Little Bit of Darkness» and B. Lebert's «Crazy»:* comparative aspects

*The article reveals moral and spiritual qualities of characters by the analysis and comparison of L. Deresh's novel «A Little Bit of Darkness» and B. Lebert's «Crazy». The main attention of the author is focused on such spiritual categories as love, conscience, kindness, mercy and compassion,*



*украинского литературного барокко (XVII-XVIII вв.). Особое внимание обращается на существенные этнокультурные особенности в творчестве писателей, поэтов, художников народов Запада и Востока. В частности были рассмотрены общие и отличительные особенности художественных средств выражения в творчестве Ли Бо, Гр. Сковороды, Ван Вэя, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцкого и др. Таким образом сюжетные компоненты различных произведений сливаются в осмысленное и воспроизведенное целое, преодолевая замкнутость ментального хронотопа (пространственно-временных координат), а затем и «хронологическую последовательность».*

**Ключевые слова:** ментальный хронотоп, поэтика пейзажа, ориентационная метафора, эпоха барокко, танская поэзия, текст, образы-символы, лейтмотив.

Рецензенти: Грицик Л.В., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Гасвська О.В., к.філол. наук, доц.(Київ)

**Любов Свиридюк, асист. (Кременець)**

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 81. 191

### **Морально-духовні виміри персонажів романів «Трохи п'тьми» Л. Дереша та «Crazy» Б. Леберта: компаративний аспект**

*У статті зроблено спробу дослідити морально-духовні риси персонажів романів Л. Дереша «Трохи п'тьми» та Б. Леберта «Crazy» шляхом аналізу і порівняння. Увага автора зосереджується на таких духовних складових як любов, совість, доброта, милосердя та співпереживання, дружба. Позитивні риси персонажів розглядаються поряд з їх негативними сторонами.*

**Ключові слова:** духовність, персонаж, моральні якості, аморальність, Дереш, Леберт.

*Liubov Svyrydiuk. Moral and Spiritual Qualities of Characters of L. Deresh's novel «A Little Bit of Darkness» and B. Lebert's «Crazy»: comparative aspects*

*The article reveals moral and spiritual qualities of characters by the analysis and comparison of L. Deresh's novel «A Little Bit of Darkness» and B. Lebert's «Crazy». The main attention of the author is focused on such spiritual categories as love, conscience, kindness, mercy and compassion,*

*friendship. The positive character traits are considered together with their negative sides.*

**Key words:** *spirituality, a character, the moral qualities, immorality, Deresh, Lebert.*

Проблема морально-духовного становлення особистості в останні роки все більше стає предметом дослідження філософії, педагогіки, соціології, психології, літератури та інших наук, які акцентують увагу на проблемі буття сучасної молоді людини в світі. Зокрема, морально-духовний світ персонажів художніх творів став предметом дослідження в літературознавчих працях Гульфіри Гарєєвої, Євгенії Волощук, Таміли Котовської, Наталії Ліщинської, Людмили Панчук, Тетяни Романко та інших.

Актуальність цієї тематики, на нашу думку, пов'язана із швидкоплинними змінами в політичній, економічній, соціальній та духовній сферах нашого суспільства, що впливають на систему ціннісних орієнтирів молоді, яка у процесі формування світобачення та світосприйняття перебуває у пошуках власного ідеалу і сенсу життя, які, у свою чергу, формують духовні складові цілісної особистості. Духовність дає змогу відповісти людині на вічні питання: «Хто ми?», «Куди йдемо?», «Що ми робимо тут?» [Шевченко 2004: 3 – 15]. Саме ці питання власного існування у світі гостро постають перед персонажами романів українського письменника Л. Дереша та німецького автора Б. Леберта.

Досліджуючи морально-духовні риси характерів персонажів варто звернути увагу на те, що саме духовні первні підносять людину до рівня особи, для якої основними характеристиками є позитивно усвідомлене сприйняття світу [Багнюк 2006:99], в якому важливе місце займають такі етичні категорії як совість, почуття власної гідності, честь, дружба, доброта, милосердя.

На думку М. В. Савчина, духовність – це не продукт культури, що нав'язаний людині ззовні, це істинне ество людини, що дримає в глибинах її духу, її надсвідомого, вищий момент людської індивідуальності [Савчин 2001: 79 – 81]. Вчений пропонує такі інтегральні показники духовного потенціалу людини: віра в Бога, молитва, трансцендентування; позиція Добра; відкритість до інших, творення любові; внутрішня

гармонія, мир із собою та світом, спокій; відсутність негативізму, невротизму, психопатій, акцентуацій; конструктивність, творчість життєдіяльності; мудрість [Савчин 2001: 154 – 155].

В українській мові поняття «духовність» трактується як внутрішній стан людини, який пов'язаний з її внутрішнім психічним життям, моральним світом, не має матеріального та тілесного вираження [Дубічинський 2006: 272]. У свою чергу, моральність пов'язана з духовністю і означає систему норм і принципів поведінки людей у ставленні один до одного та до суспільства [Дубічинський 2006: 490]. З наведених тлумачень чітко видно, що первинною є духовність, яка й виступає джерелом моральності, а відповідно і вчинків людини. Відтак духовність є більш ширшим поняттям і вбирає в себе моральність людини, її світогляд, погляди, переконання, ціннісні орієнтації тощо.

Спробуємо з'ясувати чи притаманні ці риси персонажам вище згаданих сучасних романів. Адже, на думку К. Павловича, у романі Л. Дереша «Трохи п'тьми»: «...всі персонажі – психологічно украй нестійкі суб'єкти, тому порухи ніжної душі, містичні сили природи та наркотики середньої тяжкості весь час штовхають їх на втечі з дому, або спроби самогубства, або ще щось таке...» [Павлович]. Не менш негативну оцінку отримують і персонажі роману «Сразу» Б. Леберта: «Вони пиячать, курять, тікають з інтернату, ведуть нібито філософські бесіди і, тим самим, намагаються бути схожими на дорослих» [Рудська]. Та попри невизначеність свого власного «Я», загубленість у пошуках правильних орієнтирів на шляху до майбутнього, аморальну поведінку та маргінальні настрої, персонажі зазначених романів зберегли в глибині душі крихти людяності, доброти, гордості і чесності, які породжують в їх характері здатність співчувати, переживати і навіть любити.

Так, читаючи твір Л. Дереша, ми переймаємося співчуттям до юної мазохістки Віки, яка закохалася в «темну персону» Вігаса – жалюгідного, жорстокого типа, який вважав себе сатаністом і «відчував незрозумілу неприязнь до дрібних та немічних істот», з яких він робив опудала. Віка терпіла його захоплення, була слухняною, покірною рабинею і вважала себе його світлою стороною. Її душі є властивим щире почуття

любові, вірності, співчуття та милосердя до покидька і садиста Вітаса: «Мого Вітаса ніхто крім мене не любив, бо він був реально напружений» [Дереш 2007:37]. Колись Вітас уживав наркотики, але саме завдяки Віці йому вдалося з цим зав'язати. Вона доглядала Вітаса, коли його жорстоко побила власна банда «малолеток»: «Це ж я його і виходила, і вигодувала, коротше, зробила з нього нормальну людину» [Дереш 2007: 38]. Проте, доброта та наївність Віки приводять її в пастку: «Тиждень прив'язана до батареї <...> Тиждень я не їла нічого... а потім не витримала [Дереш 2007: 43]». Ця жахлива історія змушує Віку вчинити спробу самогубства. Вона не може вибачити собі стосунків з Вітасом, які привели її до такого фіналу. Глибинна частинка її душі не може повірити, що все зайшло так далеко. Автор роману, щодо цієї ситуації, словами Германа говорить: «Апофеоз нещасливої любові. Є люди, які тільки саморуйнації і прагнуть. Потім це називають нещасливою любов'ю» [Дереш 2007: 43]. З цього приводу, слід не погодитись з думкою Германа, оскільки наявність у Віки почуття любові надає їй можливість творити безкорисно добро, яке проявляється у стосунках з Вітасом. Однак, Вітас не може відповісти їй взаємністю, адже він мріє схибленими категоріями, що свідчить про наявність у нього певних психічних відхилень, які приводять його у нікчемне існування без права на любов та щирі почуття. З огляду цього проблема стосунків між Вікою та Вітасом криється не в її саморуйнації, як стверджує про це автор, а в нікчемності образу Вітаса.

У романі Б. Леберта «Сrazy» поняття любов носить більш внутрішній, духовно-моральний, довготривалий зв'язок, який проявляється у ставленні персонажів до своїх рідних і близьких. Знаходячись в інтернаті, вони постійно згадують їх, сумують за ними, переживають, вважають себе ніким без сім'ї. Так, шістнадцятирічний Беньямін або Бенні, від імені якого ведеться розповідь у романі, з ніжністю та теплом згадує про своїх батьків: «...я рад, что у меня двойной тыл. Что оба они мои друзья. Что мы семья. Забыть про них я не могу. Неважно, где я нахожусь. Я люблю родителей. Обоих сразу, а не по отдельности» [Леберт 2005: 64]. І хоча в інтернаті він знаходить друзів і кожен день насичений якимись пригодами, тема розлуки з рідною домівкою

постійно переслідує Беньяміна. Йому не вистачає сестри, мами, тата, дядька і навіть собаки, яка померла два роки тому. Кожну розлуку з рідними хлопець болісно переживає: «Я злился. На себя. На папу, маму, сестру. На то, что все когда-то кончается. И мне придется искать свою жизнь в другом месте. Не где-нибудь, а в интернете» [Леберт 2005: 102]. Почуття любові притаманне і самовпененому другові Беньяміна Яношу, і мовчазному та дещо дивному Трою, чиєму братові залишилося жити лічені місяці: «Он ровно на год старше Троя. Трой его любит. Любит до безумия. И не хочет его терять. Поэтому в нервных ситуациях он всегда надевает кепку от дождя. Чтобы быть поближе к брату. Чтобы не оставлять его одного» [Леберт 2005: 116]. Теплі родинні зв'язки дуже глибоко засіли в свідомості персонажів роману, що надає можливість стверджувати про його морально-духовні ознаки.

В Л. Дереша навпаки ж, Жанна, яка була єдиною дитиною в сім'ї, нехтує надмірною опікою та любов'ю батьків і бабусі, свою квартиру називає павучим гніздом, у якому вона повільно божеволіє: «Я себе почувала майже як та дівчина в дурдомі» [Дереш 2007: 171]. Вона мріє про прекрасного принца, який назавжди забере її з рідного дому і вона ніколи більше не побачиться з близькими. Така жага звільнитися з-під родинної опіки спрямовує Жанну, яка виховувалася на класиці, на хибний шлях, і з допомогою нової подруги Лорни вона стрімко опускається на саме соціальне дно: «Перша викурена цигарка <...> Пом'яте обличчя, синяки під очима, вчорашній одяг, несвіжий подих» [Дереш 2007: 187]. Вона розуміє, що губить своє життя, але скута і нестійка характером не може встояти перед силою влади Лорни. На лекції Жанна приходиться більше не з метою отримання нових знань, а тому, що не знає, куди себе подіти. Їй не вистачає волі для прийняття власних рішень, тому дівчина спочатку розривається між Йостеком та Лорною і, зрештою, стає об'єктом знущань для останньої, сама не усвідомлюючи цього. В той час як Жанна, маючи для повноцінного існування та становлення здоров'я, батьків, коханого, навчання на факультеті іноземних мов, усім зневажає під впливом нової подруги, Беньямін постійно відчуває провину і сором перед батьками за власну незграбність та відставання у

навчанні, яке спричинене паралічем лівої частини тіла. Це штовхає Бенні до самоосуду, що свідчить про почуття совісті у хлопця, яке не простежується у Жанни, а тим більше, у Лорни. Він хоче виправдати сподівання батьків і закінчити школу, де вже вп'яте намагається осилити програму восьмого класу: «Мои родители – приличные люди. Натуртерапевт и дипломированный инженер. Они не могут обойтись без того, чтобы их сын не окончил среднюю школу. Им это необходимо» [Леберт 2005: 7].

Внутрішню основу самовизначення особистості персонажів романів формує совість, яка є визначальною основою їхньої духовної культури. Так, совість, як один з елементів морально-духовної категорії, є властивою і Германові. Вона проявляється у нього, коли він випадково став свідком вбивства. Страх та інстинкт самозбереження не дають йому допомогти нещасному: «Я не наважувався навіть дихнути. Не те, щоби вийти і допомогти бідаці. Щоб подзвонити кудись у міліцію, я навіть не мав думки» [Дереш 2007: 153]. Боягузтво Германа та невміння вийти за межі інстинкту самозбереження стало для нього найтяжчим гріхом, з яким він не може більше спокійно жити і яке приводить його на Шипіт (полонина в Карпатах, де проводиться фестиваль самогубців). Та, врешті-решт, він знаходить для себе вихід, який полягає у самопожертві. Герман, роздягнувшись і спаливши весь свій одяг, голий і босий на десять днів іде в гори: «Якщо природа захоче, за цей час вона встигне забрати мене. І це буде моя пожертва. Якщо природа захоче мене відпустити, вона дасть мені їжу і воду. І тоді це теж буде розплатою за всі мої гріхи. Можливо, мене розтерзають друзі-вовки, до яких я зараз піду. Можливо, я здохну із голоду. Але я це зроблю» [Дереш 2007: 157]. Таким чином, Герман самопожертвою засуджує свій вчинок, бажаючи відновити справедливість та, в кінцевому підсумку, досягнути морально-духовного спокою. З цього приводу М. М. Бахтін писав, що людина несе велику відповідальність за власні вчинки, повинна зробити вибір і зайняти своє єдине місце у бутті, стояти в центрі життя, де суб'єкт владно впливає на світ, а світ – на нього [Бахтин 1986: 83].

У своїх романах автори порушують питання релігії, зокрема, віри їх персонажів у Бога та Його існування взагалі. Так, в Л. Дереша Віка, яка займалася з Вітасом чорною магією, не вірить більше в Бога, бо боїться, що він не простить їй цього. А Лорна взагалі називає себе відьмою і переконана, що її переслідує нечиста сила. Трой у німецького письменника Б. Леберта вважає себе покинутим на одинці зі своєю хворобою і ображається на Бога за Його байдужість до нього: «Бог мне не помогает, просто не помогает. Сытый и довольный сидит там, наверху, и не помогает мне» [Леберт 2005: 100]. Один тільки Фелікс у суперечці з Яношом запевняє: «Я в него верю. И наверняка он намного добрее, чем ты. Для него все равны» [Леберт 2005: 35]. Однак, окреслена проблематика в обох романах заторкується лише фрагментарно і не знаходить вирішення у філософських бесідах юних персонажів. Можливо, це пов'язано з тим, що романи були написані письменниками в досить ранньому віці, що не дозволило їм досягнути глибини такої високоморальної категорії як духовність.

З іншої сторони, проблемою персонажів зазначених романів є їх замкнутість у молодіжному середовищі, що не дозволяє їм побачити самих себе поза цим середовищем і віднайти своє місце в реальному світі. Адже персонажі Л. Дереша та Б. Леберта, 16 – 20-річні юнаки та дівчата, з презирством та зневагою ставляться до старших людей, які постійно «лізуть» зі своїми порадами. Так, Йостек, зауваживши з яким захопленням його друзі слухають історії Аліка, з іронією говорить до нього: «У вас для всього є відповіді, на все є поради. Вам подобається, коли на вас дивляться шанобливо. Коли ваші знання й досвід комусь цікаві й потрібні. Вам подобається що ви тут найстарший. А ми що? Ми молодняк, нам до вас, духовного велетня, ще рости і рости... Але ви, звісно, можете нам допомогти в цьому! І робите це з великим задоволенням!» [Дереш 2007: 273]. Аналогічної думки в романі Б. Леберта дотримується Янош: «... мне совсем не хочется, чтобы люди, ушедшие дальше меня, объясняли, как идти вперед. Последние шестнадцать лет я продвигался вперед без вашей помощи и, скорее всего, следующие, даст Бог, лет шестьдесят пять буду вынужден двигаться без ваших советов.

Поэтому оставьте меня в покое. И чешите отсюда со своей вонючей песней жизни!» [Леберт 2005: 122].

Відсутність власного життєвого досвіду та небажання персонажів романів «Трохи п'ятьми» та «Сразу» набути цей досвід від старшого покоління залишає їх наодинці із проблемами існування людини в сучасному суспільстві, що викликає у читача певний сумнів щодо можливості їхньої самореалізації. Хоча, можливо, автори цих творів не ставили за мету показати читачеві майбутнє своїх персонажів. Підставою для такого висновку слугує те, що персонажів Б. Леберта постійно переслідує страх перед дорослим життям:

« – Ты когда-нибудь боишься? – спрашивает он [Трой]. – Не экзамена. И не воспитателя. Я имею в виду, ты когда-нибудь боишься по-настоящему? Ты знаешь, что такое бояться жить? – Трой сглатывает. Наклоняется вперед.

– Жить – это значит бояться, – отвечаю я [Беньямин]. Мне становится неприятно. В общем-то, я никогда об этом и не думал. Но, наверное, это так и есть. – Так и должно быть. Сам не знаю почему, но почему-то так и должно быть! Может быть, все дело в том, что иначе люди наделали бы бог знает каких глупостей. Ведь у них не было бы страха.

— Но разве так должно быть всегда? Я больше не хочу бояться. Все происходит так быстро. Я не поспеваю и боюсь» [Леберт 2005: 99].

Персонажі Леберта «Сразу» не наважуються перейти міст від юності до дорослості, від незрілості до зрілості, оскільки їх влаштовують привілеї дитинства такі як безвідповідальність і безтурботність. «Я совсем не хочу становиться взрослым. Я хочу оставаться нормальным мальчиком. Развлекаться. Если понадобится, прятаться за спины родителей <...> ...почему я должен становиться взрослым? Или скажем по-другому: какой такой абсолютный идиот придумал взросление? Почему все мы не можем оставаться маленькими мальчиками? Которые хотят развлекаться?» – розмірковує Беньямін [Леберт 2005: 91 – 92]. В інтернаті він знаходить друзів, які поділяють його наївні переживання стосовно майбутнього існування у дорослому світі: «Мое будущее представляется мне в розовом свете» [Леберт 2005: 188].



Можливо, саме дитячість поведінки і характеру юнаків дозволяє їм розвивати і берегти дружбу між собою, яка є компонентом духовності. Адже у підлітковому і юнацькому віці дружні відносини стають самими значущими, вони найчастіше зберігаються протягом усього життя [Калужна 2010: 129].

Серед різноманіття міжособистісних відносин дружба, в романі Леберта, займає особливе місце. Дружба як вид взаємин, що характеризується безкорисністю, співчуттям, інтимністю, взаємною симпатією, закріпилася між групою інтернатських дітей (Беньямін, Янош, Трой, товстий Фелікс (Шарік), тонкий Фелікс, Флоріан, якого всі називають дівчинкою). Їх об'єднав не тільки інтернат як спільне місце знаходження, а й душевні травми кожного, що дозволяє хлопцям відчувати себе не такими самотніми, ображеними і покинутими. Вони вважають себе друзями, але не можуть до кінця розібратися в цьому понятті. Наприклад:

« – Друзья? – хрипит толстый Феликс. – Ладно, но что это такое – дружба?

Янош думает.

– Мне кажется, что дружба – это то, что сидит у человека внутри, – выдает он наконец, – ее не видно. Но она все равно есть.

— Да, она все равно есть, – встревает тонкий Феликс, – так же, как, например, день.

— День? – переспрашивает толстый Феликс. – Если уж дружба похожа на день, то что же тогда, дьявол вас возьми, Солнце?

— Да мы, – объясняет тонкий Феликс. – Солнце – это мы.

— Мы Солнце, – это уже Янош, – а что вертится вокруг нас?

— Дружба, – отвечает тонкий Феликс. – Кто как, а я в это верю.

— А кто же отбрасывает свет? Неужели я? – спрашивает Янош.

— Мы все отбрасываем свет. Мы все вместе в пределах нашей дружбы отбрасываем свет.

— До меня все как-то не допрет, – говорит Флориан, которого все называют девчонкой, – а кто-нибудь наш свет видит?

— Мы видим, – говорит Шарик, – и этого достаточно.

— А больше никто?

— Все зависит от того, насколько велика дружба. Иногда и другие видят. Но сначала мы должны увидеть сами. Потому что увидеть можно только то, что освещено. Вот вам и правильный ответ: дружба – это освещение» [Леберт 2005: 148–149].

Розвиток дружби серед персонажів роману здійснюється на основі принципів неписаного «кодексу», який затверджує необхідність взаєморозуміння, відвертість і відкритість один одному, довірливість, активну взаємодопомогу, взаємний інтерес до справ і переживань іншого, щирість і безкорисливість почуттів, які наштовхують персонажів Б. Леберта побрататися кров'ю: «И тут он втыкает кнопку себе в указательный палец. Появляется кровь. То же самое он делает и Флориану. <...> Потом они трутся указательными пальцами. Затем Янош обходит всех. Сначала втыкает кнопку Трою, потом Шарику и Феликсу. А потом мне. Легкий укол пронзает все тело. <...> Когда все кончено, мы соединяем руки. Кровные братья» [Леберт 2005: 150–151]. Персонажі роману слідує спільній меті, інтересам, ідеалам, намірам, що і спричинює виникнення дружби між ними, у якій проявляється ціннісно-орієнтаційна єдність.

У романі Л. Дереша «Трохи п'їтьми» персонажі не пов'язані тісною друбною. Вони є лише випадковими знайомими, які зібралися на фестиваль самогубців у Карпатах. Їхнє чотирьохденне спілкування на Шипоті не надає можливість зав'язати дружні відносини між собою.

Спільним в обох романах є співпереживання один за одного і негативне та упереджене ставлення до старості, а саме, до людей похилого віку. Однак, обидва письменники неодноразово змушують своїх персонажів критично подивитися на себе, на власне життя, на його моральний зміст. Їхні персонажі здатні до переживання різної гами емоцій та почуттів, у тому числі й екзистенціальних – совість, провина, сумнів, любов, віра, надія, каяття, які підтримують константність особистості та її індивідуальну цілісність. Проте ні в одному, ні в іншому творі автори не дають конкретної відповіді на питання, які так хвилюють їхніх персонажів і читачів, але допомагають зрозуміти

сутність молодого людини, природу її гуманності і жорстокості, залишаючи за нами право вибору.

Проаналізувавши та порівнявши ці твори, можна узагальнити морально-духовні виміри персонажів, які в зазначених романах дещо розбігаються. Зокрема, персонажам Л. Дереша притаманні такі моральні риси як милосердя, готовність до самопожертви та віра в очищення душі від всього злого. Аморальні ж вчинки спричинені різними страхами, слабкістю характеру та вживанням наркотиків середньої тяжкості.

У романі Б. Леберта духовність персонажів проявляється у любові до близьких людей, дружбі між інтернатськими дітьми, вірі в Бога, що свідчить про релігійний аспект роману. Аморальні вчинки в цьому творі викликані прагненням пізнати щось нове, відчуття якого до цього часу не було відомим.

Морально-духовна характеристика персонажів зазначених романів окреслюється не найвищим рівнем освоєння людиною свого світу, ставленням до природи, суспільства, а відношенням до інших і самої себе. Такий підхід авторів не дозволяє персонажам їхніх творів вийти за межі вузькоемпіричного буття, подолання себе «вчорашнього», що обмежує можливість самореалізації у житті.

**Література:** Багнюк 2006: Багнюк А. Концепція людини: підходи і тлумачення // Місце і роль Волині та Галичини в соціально-економічних, політичних і культурних процесах України. — Кременець, 2006. — 142 с.; Бахтин 1986: Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: [Ежегодник, 1984–1985]. — М.: Наука, 1986. — С. 80–160.; Дереш 2007: Дереш Л. Трохи п'їтьми, або На краю світу / Любо Дереш. Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. — 288 с.; Дубічинський 2006: Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського. — Х., 2006. — 1008 с.; Калюжна 2010: Калюжна А. А. Уявлення про дружбу як детермінанту

відношення до оточуючих у старшому підлітковому віці / А. А. Калюжна, С. В. Самофалова // Педагогіка сучасного суспільства. Спецвипуск 3 Гуманізація навчально-виховного процесу. — Слов'янськ, 2010. — С. 129–135.; Леберт 2005: Леберт Б. Crazy / Бенджамин Леберт; пер. с нем. Т. Заславской. — СПб.: Ред. Фиш. ТИД Амфора, 2005. — 191 с.; Павлович: Павлович К. Трохи п'їтьми: Любко Дереш як психотурист і каменяря [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://sumno.com./article/trohy-pitmy-lyubko-deresh-yak-psyhoturyst-i-kamenyu/>; Рудська: Рудська М. Німецькому «Крейзі» до Дереша далеко. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://sumno.com/article/nimetskomu-krejzi-do-deresha-daleko/>; Савчин 2001: Савчин М. В. Духовний потенціал людини / М. В. Савчин. — Івано-Франківськ: Плай. Вид-во Прикарпатського ун-ту, 2001. — 204 с.; Шевченко 2004: Шевченко Г.П. Духовність і цінності життя // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: Збірник наукових праць / Гол. редактор: Г.П.Шевченко — Вип. 5. — Луганськ: Вид-во Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля, 2004. — 252 с.

*Любовь Свиридюк. Морально-духовные измерения персонажей романов «Немного тьмы» Л. Дереша и «Crazy» Б. Леберта: компаративный аспект.*

*В статье сделана попытка исследовать морально-духовные качества, свойственные персонажам романов Л. Дереша «Немного тьмы» и Б. Леберта «Crazy» путём анализа и сравнения. Внимание автора статьи сосредоточено на таких духовных составляющих как любовь, совесть, доброта, милосердие и сопереживание, дружба. Положительные черты персонажей рассматриваются наряду с их отрицательными сторонами.*

**Ключевые слова:** *духовность, персонаж, моральные качества, аморальность, Дереш, Леберт.*

Рецензенти: Чуловський Б. С., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)  
Чик Д. Ч., к.філол.наук, доц. (Кременець)

## НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ

Андрій Ткачук, Микола Ткачук

ББК 83. 3 (4 УКР)

УДК 82-312. 1.

### Невідомий вірш «Бабин Яр» Володимира Сосюри

Друга світова війна принесла людству мільйони смертей невинних людей, зруйновані міста і села, але найбільше зла заподіяла українському народові. 19 вересня 1941 року Київ окупували фашистами: настали «чорні дні», що тривали впродовж двох років – 778 днів. На території урочища Бабин Яр відбувалися масові розстріли населення. За роки окупації Бабин Яр перетворився на велетенську братську могилу, в якій спочивають вічним сном понад 100 тисяч громадян України, представників різних національностей. В окупованому фашистами Києві Спілку письменників України очолила Олена Теліга, яка видавала часопис «Літаври», організувала літературне життя. Вона відмовилася співпрацювати з окупантами, тому була розстріляна в Бабиному Яру разом із поетом Іваном Ірлявським, кобзарем Михайлом Телігою.

Мабуть, жодна із подій війни, окрім блокадного Ленінграду, не була так емоційно сприйнята письменниками, художниками, композиторами, як трагедія Бабиного Яру. Проте висвітлення митцями цієї трагічної сторінки війни зазнало нищівної критики з боку комуністичної влади. Ця критика відбилася на долях багатьох талановитих майстрів художнього слова і музики.

Пояснень цьому декілька, але найголовніше те, що комуністична верхівка хотіла позбутися в народній пам'яті спогадів про катастрофу 1941 року, особисті прорахунки в бездарному керівництві армією сталінських воєнноначальників та

вину за долю десятків мільйонів беззахисних громадян, кинутих на поталу загарбникам. Окрім того, комуністична верхівка з підозрою ставилася до всіх, хто перебував на окупованій території. В анкетних даних аж до розвалу СРСР був пункт про перебування особи або родичів під окупацією.

У 1949 році композитор Дмитро Клебанов зазнав нищівної критики за симфонію «Бабин Яр», яка, на думку партійних функціонерів, є «антипатріотичною, наповненою біблійними мотивами і просякнутою трагічною приреченістю». Її було заборонено, як і триптих картини художника В.Овчинникова, який, мовляв, «зобразив спотворені образи радянських людей». Відомий письменник Віктор Некрасов у статті «Чому це зроблено?» («Літературная газета. – 10 октября 1959 г.») порушив питання про увінчення жертв Бабиного Яру.

Великий резонанс мав вірш-реквієм «Бабин Яр» російського поета Євгенія Євтушенка, який він написав у Києві у вересні 1961 року. Його вразило цинічне і байдуже відношення влади до місця мученицької смерті сотні тисяч невинних людей. Поет згадував, коли він відвідав Бабин Яр, то побачив «звичайне звалище... На наших очах прибули вантажівки і скидали сміття в Бабин Яр». Він пережив емоційне потрясіння, внаслідок якого виник вірш «Бабин Яр». Цей твір Євтушенко прочитав на своєму літературному вечорі в Жовтневому палаці. Митець згадував: «Тоді я ще не знав, що під сценою Жовтневого палацу, який знаходиться на горбі, заховані таємні підвалини КДБ, де було замордовано багато людей. Яка іронія історії, що вірш про безвинну кров я декламував, перебуваючи на сцені, що сама коливається, як пліт, на крові, пролитій нашими вітчизняними фашистами».

«Бабин Яр» Є.Євтушенка сколихнув тодішнє суспільство. Одні гаряче вітали і підтримували поета, інші – таврували і звинувачували у всіх можливих і неможливих гріхах та замаскованих протиправних намірах. Оплакуючи жертви Бабиного Яру, поет головний емоційний струмінь спрямував і проти фашистів, які, власне, були винуватцями масового вбивства людей, і проти російських антисемітів, цинічного партійно-державного чиновницького апарату та ідейно близької до них антиліберальної інтелігенції. Верхівка керівництва СРСР

піддала гострій критиці вірш «Бабин Яр» Є.Євтушенка. На всіх ідеологічних зібраннях, у засобах масової інформації оцінено твір «як очевидний відхід від комуністичної ідеології на позиції ідеології буржуазного гатунку». Проте громадсько-політичний резонанс в країні та світі від поезії «Бабин Яр» лише наростав, а спроби партапарату звести нанівець цей резонанс не призвели до успіху. Олії у вогонь підлила симфонія «Бабин Яр» композитора Дмитра Шостаковича. Композитор звернувся до Бориса Гмирі, всесвітньовідомого українського співака. Він погодився на співпрацю, адже знав про трагедію окупованої України як свідок, очевидець тих страшних подій. Злою волею долі Борис Гмиря залишився на окупованій території, тобто Києві, згодом це відлунювалося на його життєвому досвіді, він пив гірку чашу до кінця своїх днів. Музика Шостаковича в поєднанні з поезією Євтушенка увінчала художніми засобами пам'ять про трагедію, що відбулася в Києві під час фашистської окупації.

Після визволення Києва від фашистів прибув до міста Володимир Сосюра, який відвідав Бабин Яр. Під впливом побаченого, пережитого, почутого від очевидців про масові розстріли українців та представників інших народів, що їх здійснювали гітлерівські карателі, В.Сосюра створив глибоко патріотичний твір «Бабин Яр», що продовжує пафос його поезії «Любіть Україну», «Україно моя». Поезія «Бабин Яр» була оприлюднена в газеті «Київська правда» 15 грудня 1943 року, а згодом не оприлюднювався, замовчувався. Твір Сосюри відбив і трагічну жертвовність України, і її велич, і героїзм, і віру в перемогу над фашизмом.

У візях ліричного героя Сосюри Бабин Яр символізує розстріляну Україну, новий геноцид українського народу, що його здійснили німецькі фашисти «во славу фатерлянда», тобто фашистської Німеччині. За жанром вірш – *елегія*, в якій ліричний герой Сосюри вболіває і тужить над тисячами загиблих людей у Бабиному Яру: «Я зрошую сльозами / холодні ті стежки, де вів вас ворог злий, / брати мої святі і сестри кароокі!..». Природа персоніфікується, оплакуючи смерть розстріляного народу: «Ридали хмари: «Доки?.. / Схиляли злякані голівки цвіті, / і сльози капали з леліток їх криваві».

Ліричний герой Сосюра, змальовуючи драматичні події й картини голокосту, розраховує на рецептивно-інтерпретаційну співпрацю з читачем, спрямовуючи його увагу на трагізм долі розстріляних, на дегуманізацію, що охопила людство. Гомодієгетичний оповідач, тобто першоособовий відображає вражаючі картини розстрілів: від куль фашистів падали сестри, друг, брат, коханий і дружина, мати і дитина, бабуся і дідусь... Наратор-усезнавець вдається до градації, за допомогою якої увиразнює картину смертей невинних українців, звертається до рідного краю, тобто України: «Свята їх смерть невинна, / як пам'ятник в віках, безсмертний, краю мій!» Він героїзує смерть полеглих, які віддали життя тому, що «так любили нас... що небо це і землю цю любили, що вірними тобі, Україно, були!..»

Володимир Сосюра застосував, моделюючи художню картину світу, поступально-зворотну композицію: поступальною вона називається тому, що вірш має внутрішній рух і провідний мотив, який з розвитком ліричного сюжету набуває додаткових симислів та образів. Зворотна композиція повторює, розвиває попередні мотиви, утворюючи художню цілісність. Образ України – центральний образ поезії, який доповнюється новими деталями і переживаннями ліричного героя, який відтворює, як німецький штаб і військові проводили езекуцію, розстріли. Але й мертві не мали спокою. Фашисти, розуміючи про неминучість покарання за вчинені злочини, спалювали тіла жертв, а також знищували свідків цих злочинів. З документальною точністю ліричний герой описує, як гітлерівці «склали з трупів їх високії кагати / і віддали вогню». Загиблих він називає «вітчини рідний цвіт», змалювавши вражаючу картину вогню і диму, що линув на Куренівку, виснув над Дніпром, сягав неба, поставав як «грізний велетень з нахмуреним чолом». Це дим гніву, що закликає до розплати, сповіщаючи киян про визволення і відплату катам.

Змінюється наративна стратегія: мовлення веде то ліричний герой, то колективне «ми» – бійці-визволителі: «за вас ми вже мстимось і смерті смерть несе... / Вони вас кинули у Бабин Яр глибокий, / А ми в безодню їх до одного зметем...». Новою семантикою наповнюється образ попелу, він персоніфікується і символізує не тільки народне горе, а й визволення, перемогу над фашизмом. Він «чорними слізьми



Вкраїну оросив і на поля Європи / Рясним дощем упав», що символізує оновлення світу, визволення Європи від фашистської чуми, в якому українці відіграли велику роль. Україна повстає, «на голови катів обрушує свій меч» – символ свободи.

Ліричний герой вселяє віру в те, що зло буде покарано тими, хто повстав проти напасників разом з братами, тобто народами Європи, які подолають фашистську тьму. Окреслюється образ України, рідного краю, де залишилися руїни міст і сіл, концтабори і їх дроти, зірвані мости, сумні могили. Лірична тональність маркує останні рядки елегії. Поетичне «Я» поета наповнене не зовнішньою, а внутрішньою означеністю, відбиваючи психологічні та емоційні стани ліричного героя, який зізнається: «В сльозах моє обличчя... / А Бабин Яр мовчить, тривоги повний вщертъ, / і попіл страдників у серці стука й кличе / нас, іменем життя, попри смертю смерть».

Це голос гуманіста, який звертається до серця кожного і людства, щоб не повторилося зло. Він апелює до нащадків, аби не забували трагедії Бабиного Яру, не згубили історичної пам'яті, знали свою історію. Російський письменник Петро Проскурін писав, що народ без історії позбавляється права називатися народом, що це лише населення. Пізнаючи свою історію, своє коріння, кожен прагне пізнати себе і своє майбутнє. Коли ця спрага хоч трохи вгамується, людина часткою своєї душі прилучається до безсмертя.

Володимир Сосюра

### **Бабин Яр**

Сюди водили їх і ставили підряд, –  
і чужоземна гавкала команда...  
Розстрілювали їх «во славу фатерлянда»,  
і падали вони, сестра, і друг, і брат,  
і падали вони: коханий і дружина,  
і мати, й дитинча, бабуся й дід сумний,  
без крику, мовчки всі... Свята їх смерть невинна,  
як пам'ятник в віках, безсмертний, краю мій!

Їх тисячі лягло у Бабин Яр глибокий,  
і трамбували, їх у тім яру кати...  
топтали їх тіла... Ридали хмари: «Доки?..»  
Схиляли злякані голівоньки цвіти,  
і сльози капали з леліток їх криваві,  
на землю стерзану, де йшли в останній раз,  
безсмертні смертники... І шепотіли трави:  
«Вони пішли на смерть, бо так любили нас,  
упали, як один, вони у тьму могили,  
за те, що небо це і землю цю любили,  
що вірними тобі, Україно, були!..»  
Щоб злочин свій страшний од кари заховати,  
руками бранців їх знов витягали на світ  
і склали з трупів їх високії кагати  
і віддали вогню... Вітчизни рідний цвіт,  
як тяжко ти горів, як линув дим од тебе,  
на Куренівку, вдаль, і виснув над Дніпром,  
і припадав до трав, і підіймався до неба,  
як грізний велетень з нахмуреним чолом...  
Він линів все на схід, туди, де бою згуки.  
Все ближче до Дніпра зітхали і гули,  
Він простягав братам криваві й довгі руки,  
До помсти кликав їх... і йшли брати, і йшли  
по трупах ворогів, а дим стелився низько,  
їм припадав до рук і плечі цілував,  
і повертався назад, крізь залпів гострі блиски,  
і в небі звивами неначе малював:  
«Вони вже близько, йдуть... Катам за наші муки  
Вони відплатять так, що і не снилось їм!»  
І простягла в громах на захід гнівні руки,  
з прокляттям на вустах од жертв невинних дим...  
І сталося так, брати, як марили ми з вами,  
він знову вільний, наш золотoverхий рай,  
наш Київ дорогий!.. Я зрошую сльозами  
холодні ті стежки, де вів вас ворог злий,  
брати мої святі і сестри кароокі!..  
за вас ми вже мстимось і смерті смерть несем...  
Вони вас кинули у Бабин Яр глибокий,

А ми в безодню їх до одного зметем...  
Од страдників вони святий лишили попіл,  
розвіяний в вітрах, він чорними сльозами  
Україну оросив і на поля Європи  
Рясним дощем упав, як знак, що скоро тьми  
не буде вже ніде, що карби невблаганно  
на голови катів обрушує свій меч,  
і меч тримають той, в бою разом із нами  
замучені брати... Вже слуха крик утеч  
мій край, де рідна кров з могил крізь землю біла,  
де смерті таборів лишилися дроти,  
й руїни наших міст, і сіл сумні могили,  
і тіні од людей і зірвані мости...  
Ми знайдемо усіх, хто кров точив дитячу,  
Хто бабиних ярів лишив страшні ряди,  
де й досі ще вітри над нами в тузі плачуть,  
і плач той у віках не змовкне назавжди.  
Сюди водили їх... В сльозах моє обличчя...  
А Бабин Яр мовчить, тривоги повний вщертъ,  
і попіл страдників у серці стука й кличе  
нас, іменем життя, попрали смертю смерть!

## РЕЦЕНЗІЇ

**Олександр Астаф'єв**, професор (Київ),  
**Вадим Ткачук**, доцент (Тернопіль)

### Творчість як академія живопису

*(Наталія Гавдида. Літературно-малярський дискурс творчості  
Богдана Лепкого. Монографія. – К.: Смолоскип, 2012. – 226 с.)*

Монографія Наталії Гавдиди присвячена актуальній і, в той же час, маловивченій проблемі взаємодії, взаємодоповнення й взаємопроникнення у творчості Богдана Лепкого різних видів мистецтва, насамперед літератури й живопису. Цьому сприяла атмосфера, в якій творив і формувався митець: він навчався у

А ми в безодню їх до одного зметем...  
Од страдників вони святий лишили попіл,  
розвіяний в вітрах, він чорними сльозами  
Україну оросив і на поля Європи  
Рясним дощем упав, як знак, що скоро тьми  
не буде вже ніде, що карби невблаганно  
на голови катів обрушує свій меч,  
і меч тримають той, в бою разом із нами  
замучені брати... Вже слуха крик утеч  
мій край, де рідна кров з могил крізь землю била,  
де смерті таборів лишилися дроти,  
й руїни наших міст, і сіл сумні могили,  
і тіні од людей і зірвані мости...  
Ми знайдемо усіх, хто кров точив дитячу,  
Хто бабиних ярів лишив страшні ряди,  
де й досі ще вітри над нами в тузі плачуть,  
і плач той у віках не змовкне назавжди.  
Сюди водили їх... В сльозах моє обличчя...  
А Бабин Яр мовчить, тривоги повний вщертъ,  
і попіл страдників у серці стука й кличе  
нас, іменем життя, попрали смертю смерть!

## РЕЦЕНЗІЇ

**Олександр Астаф'єв**, професор (Київ),  
**Вадим Ткачук**, доцент (Тернопіль)

### Творчість як академія живопису

*(Наталія Гавдида. Літературно-малярський дискурс творчості  
Богдана Лепкого. Монографія. – К.: Смолоскип, 2012. – 226 с.)*

Монографія Наталії Гавдиди присвячена актуальній і, в той же час, маловивченій проблемі взаємодії, взаємодоповнення й взаємопроникнення у творчості Богдана Лепкого різних видів мистецтва, насамперед літератури й живопису. Цьому сприяла атмосфера, в якій творив і формувався митець: він навчався у

Віденській Академії мистецтв, Віденському та Львівському університетах, якийсь час належав до модерністського об'єднання «Молода Муза», а згодом переїхав до Кракова, де працював професором Ягеллонського університету. Підтримував особисті взаємини з Михайлом Бойчуком, Іваном Трушем, Олексою Новаківським та іншими художниками. Написав ряд мистецтвознавчих праць («Олекса Новаківський», 1919; «Шевченко про мистецтво», 1919 та ін.). Зрештою, Богдан Лепкий сам відомий як художник: створив картини «Коронація Данила», «Спалення Настасі Чагрівної», «Козацькі бої», залишив по собі живописні й графічні портрети, пейзажі, ілюстрації до творів («Байки» Л.Глібова», 1918; «Русалка й інші казки» братів Грімм). У 1932 р. у Кракові відбулася виставка малярських робіт Богдана Лепкого.

Наталія Гавдида й намагається розібратися, як в одній особі співіснують Лепкий-письменник і Лепкий-художник, як вони впливають один на одного, яке місце займає їхній феномен у контексті українсько-польських взаємин і культурного життя кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., а головне – інтерсеміотичний аспект: як здійснюється в творчості Богдана Лепкого перекодування образів з однієї знакової системи на іншу?

Щоб з'ясувати згаданий синтез літератури й малярства, дослідниця поставила перед собою конкретні завдання: омити умови формування літературно-малярського дискурсу митця; дослідити вплив пластичного мислення Богдана Лепкого на його письменницьку манеру; визначити, які тексти інспіровані живописом; простежити шляхи перекодування невербальних засобів художньої образності у вербальні; проаналізувати особливості функціонування в словесних текстах специфічних малярських засобів, таких як: колір, контраст, світлотінь, лінія; окреслити внесок Богдана Лепкого в розвиток українського літературно-мистецького процесу кінця ХІХ-середини ХХ ст.

Ролан Барт свого часу стверджував, що «основу тексту складає... його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки». Наталія Гавдида у монографії якраз і простежує проблему виходу літературних творів Богдана Лепкого в сферу малярства, де більшість його текстів є свого роду «живописними

інтертекстами»: малярська домінанта присутня на різних рівнях художньої структури: від узятих із живопису тем, сюжетів та образів, прототипів, до жанрів – історичних, батальних та побутових тематичних картин, а також «живописних» засобів вираження думки – кольору, контрасту, світлотіні, лінії, портрета, пейзажу тощо. Всі ці інгредієнти перемішані в тексті, смисл тексту виникає саме як результат зв'язування між собою цих семантичних векторів, глибоко закорінених у контексті українсько-польських взаємин і культурного життя кінця XIX – першої половини XX ст. Дослідниця слушно наполягає на тому, що тут ідеться не про інтертекстуальність, а інтерсеміотичність – перекодування знаково-символічних систем.

Спроби об'єднати в одному контексті уривки інших текстів траплялися й раніше, згадаймо центони Лавсонія або поему Гете «Медея», складену із уривків Вергілія. Однак дослідниця на прикладі творів Богдана Лепкого доводить, що мова йде не про текст як мозаїку, складену з чужих цитат, творчість поета вона розглядає свого роду як палімпсест (Жирар Женетт), де запозичені із живопису інгредієнти уже не звучать як окремі фрагменти, а підпорядковані логіці і специфічним можливостям поетичної мови, бо йдеться, по суті, про нашарування інтерсеміотичних семантик.

Така постановка проблеми змусила дослідницю класифікувати літературно-малярські аналогії в творчості Богдана Лепкого на генетично-контактні зв'язки і типологічні сходження і застосувати методіку порівняльного аналізу у межах літератури й живопису.

Структура монографії зумовлена метою і поставленими завданнями. Книга відкривається вступною статтею доцента Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Михайла Конончука «Нове слово про Богдана Лепкого», де вчений, відзначивши неординарність цього дослідження, підкреслює: «...Наталія Гавдида поріднилася з Богданом Лепким ґрунтовно і надовго. Прикметно – навіть дні народження у них в один день. Дослідниця продовжує впорядковувати та видавати тексти письменника, писати статті, виступати на конференціях. Вона глибоко переконана, що його доробок неоціненний... Лепкий зумів витворити окремий світ

української дійсності, наділений особливою притягальною силою, шор потребує розгадки. І цю розгадку Наталія Гавдида намагається віднайти» (с.10).

У першому розділі – «Постать Богдана Лепкого на тлі українського культурного життя кінця ХІХ – першої половини ХХ століть» всебічно проаналізовано такі проблеми, як передумови формування митця; вплив картин Яна Матейка на живописний та літературний доробок українського письменника; Богдан Лепкий і Микола Івасюк: маловідома сторінка творчої біографії; культурні взаємини письменника в краківський період; Богдан Лепкий – мистецтвознавець та популяризатор творчості українських художників.

Дослідниця сумлінно опанувала літературознавчі джерела творчості Богдана Лепкого, увесь комплекс рукописних, малярських і друкованих документів: автографи, листи, різні літературні тексти, записи, ескізи, картини, першодруки, бібліографічні покажчики, каталоги виставок, довідники тощо, що зберігаються у фондах Ягеллонської бібліотеки (Краків, Польща), Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України (Львів), Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського (Київ), Бібліотеки ім. Олега Ольжича (Київ), Музею Богдана Лепкого (м.Бережани) та ін. Виявлено і введено до обігу низку творів митця, що були опубліковані на сторінках австрійських та польських часописів. Такого характеру дослідження зараховують до розряду плідних бібліографічних пошуків, у той же час помічаємо, що цей багатий історико-літературний матеріал є основою для реконструкції типологічних сходжень, тому недооцінювати цю сферу літературного розвитку ніяк не можна. У цих літературних джерелах проглядають контури багатоаспектності зіставлення, прагнення вловити якомога більше зв'язків і сходжень (згадаймо хоча б захоплення поета іконостасом Василянського монастиря в Краснопуці і його оповідання «Ікона», надруковане у США в 1961 р., яке засвідчує глибоке розуміння автором суті, символіки та призначення ікон).

У розділі наведено багато нових фактів і цікавих спостережень: скажімо про те, що любов до живопису синові прищепив батько, отець Сильвестр, що в родині була копія однієї із картин Тиціана, яка надихала юнака, що в своїх ранніх

картинах і навіть художніх творах Богдан Лепкий наслідував «прикметні риси манери Яна Матейка», а пізніше дружив із одним із його найталановитіших учнів, письменником і художником із групи «Молода Польща» Станіславом Виспянським. У Віденській академії мистецтв Богдан Лепкий познайомився з художником Миколою Івасюком і написав мистецтвознавчу працю «В'їзд Хмельницького до Києва», образ Миколи Івасюка». Дослідниця, крім названих, аналізує й інші мистецтвознавчі праці Богдана Лепкого: «Про артиста-маляра п.Северина» (1908), «Олекса Новаківський» (1911), «Як виглядав гетьман Іван Мазепа?» (1932), «Українські фрески в краківській катедрі» (1940). Для інтерпретації проблематики цього розділу застосовано категорії «трансформація мистецтв», «генетично-контактні зв'язки», «творчий діалог», «культурні поля», «рецепція».

Другий розділ – «Творчість Богдана Лепкого крізь призму літературно-малярської взаємодії» – присвячено проблемам: живописна образність пісні «Чуєш, брати мій» та її вплив на розвиток української прози ХХ століття; мазепинська тема в доробку митця; мистецький синкретизм творчості Тараса Шевченка в рецепції Богдана Лепкого; оповідання «Дивак», «Образ», «Чорні діаманти», «Ікона» в контексті зацікавлення автора живописом; малярські ремінісценції та засоби творення художнього образу в словесній спадщині письменника.

Тут, у широкому розумінні, йдеться про естетичні проблеми, пов'язані з феноменом діалогу словесних текстів з малярством, «щепленням» малярських технік до словесної канви. Головні категорії, якими оперує в цьому розділі дослідниця – «рецепція», «перекодування знаково-символічних систем», «ремінісценція», «колір», «контраст», «світлотінь», «лінія». Є в розділі і супідрядні категорії: «сугестивна сила історичного полотна» (образні аналогії між творами Яна Матейка, Станіслава Виспянського і піснею «Чуєш, брате мій», де автор апелює до зорових асоціацій, подає імпресіоністичний малюнок образу журавлиного ключа, збагаченого звуконаслідувальними лексемами «кру! кру! кру!»); «семіотизація зовнішності» (портрети Івана Мазепи, Мотрі); «мистецький синкретизм» Тараса Шевченка і Богдана Лепкого; оповідання на малярську



тему, де на перший план висувається символіка сакрального живопису; «малярські ремінісценції» в ескізі «Шумка», «Ліричному інтермецо», мініатюрах «Дівчина з квітами», «Легенда» тощо.

Прагнучи виявити генетичну і типологічну сутність літературно-малярського дискурсу поета, Наталія Гавдида пропонує чітке розмежування конкретних форм рецепції живопису Богданом Лепким. Серед них вона розглядає живописну образність художніх творів (тут можна послатися на її блискучий аналіз пісні «Чуєш, брате мій», де, на її думку, домінують сугестія, пластичність малюнка, оснований на зображальності, категорії «колір», «контраст», «світлотінь», «лінія»); символіка кольорів; опис зовнішності героя (портрет); живописні алюзії, ремінісценції, контрасти.

Напевне що, окрім малярських тем, сюжетів та образів, прототипів, кольору, контрасту, світлотіні, лінії, портрета арсенал малярських засобів у літературних творах Богдана Лепкого мабуть ширший: тут наявні повітряна і лінійна перспективи, ілюзія тримірності, умовно-емблематичний монтаж. Окрім інтегрованих із живопису історичних, батальних та побутових тематичних картин можна вести мову й про інші жанри: ліричний портрет та його різновиди, вірші-пейзажі, вірші-інтер'єри, вірші про тварин і рослин, графічна техніка у поезії тощо.

Однак це деталі, які не псують загалом дуже гарного враження від книги. Дослідниця у своїй роботі керується не лише ідеєю еквівалентності явищ, тобто принципом схожості літературних і малярських робіт Богдана Лепкого, а насамперед спирається на ідею відмінностей, реконструюючи форми міжмистецьких зв'язків поета. Отже, монографія Наталії Гавдиди справді є новаторською, піонерською, вона виконана на стикові таких наук, як літературознавство, мистецтвознавство, семіотика, лінгвістика тексту.

На завершення книги Наталія Гавдида висловлює вдячність тим діячам культури, які доклали найбільше зусиль для збереження архіву родини Лепких, йдеться про Миколу Климишина, учня поета, та Романа Смика, його племінника.

Свою книгу дослідниця присвятила світлій пам'яті чоловіка Івана Гавдиди.

**Олександр Галич**, проф. (Луганськ)

### **Творчість Андрія Малишка з погляду наратології**

(Ткачук М.П. Художній дискурс лірики Андрія Малишка: монографія. – Тернопіль: Медобори, 2013. – 310 с.)

У мене на книжковій полиці стоять книжки «Жанрова структура романів Івана Франка», «Поетика балад Левка Боровиковського», «Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції», «Лірика Івана Франка», «Наративні моделі українського письменства». Все це доробок одного автора – Миколи Ткачука, лауреата Міжнародної літературної премії імені Миколи Гоголя, братів Богдана та Левка Лепких, члена Національної спілки письменників України, доктора філологічних наук, професора. І це далеко не повний перелік його наукових праць і регалій. Працелюбність науковця вражає, свідченням чого є нова праця – монографія «Художній дискурс лірики Андрія Малишка».

Монографія дає нове прочитання творчості широко відомого в радянські часи лірика Андрія Малишка, поезія якого в останні десятиліття не так часто є об'єктом уваги науковців, остання монографія про нього Людмили Дем'янівської, датована 1985 роком. А втім, «його щирі й задушевні твори увійшли до золотого фонду нашої літератури як свідчення величі й краси мистецтва слова» [3]. Микола Ткачук небезпідставно вважає, що «поетична генеалогія Андрія Малишка непроста: він синтезував чимало творчих ліній. Є серед них народнопісенна основа, полум'яна Шевченкова тональність і потужні барочні метафори Миколи Бажана, неокласична сувора урівноваженість думки і почуттів, які йшли від його вчителя Миколи Зерова. Іван Франко вразив його злиттям особистого і суспільного начал, ліризму й

ораторства, поєднання «мускулистого каменяра» з «ніжністю душі»; Довженкова романтика і метафоричність» [3].

Автор монографії підходить до вивчення лірики Андрія Малишка з точки зору її цілісного аналізу, «який передбачає осмислення всіх елементів твору у взаємозв'язку і взаємозалежності» [5-6]. Микола Ткачук розглядає кожен твір українського поета як певну цілісність, що базується на єдності змісту та форми, у яких будь-який із елементів бачиться в єдності. Як один із творців української наратології, Микола Ткачук важливу роль відводить аналізу суб'єктивної сфери вираження свідомості автора. У поезії Андрія Малишка «художній наратив ведуть власне автор, ліричний герой («я» – «ми»), тобто застосовується першоособова наративна ситуація (мовлення веде *оповідач*), ліричний персонаж (він чи вона), тобто застосовується «рольова» («персонажна») лірика, гетеродієгетичний наратор, або всезнаючий *розповідач*, тобто застосовується третьоособова наративна ситуація (він сказав), багатосуб'єктна структура» [6 – 7].

Монографія, окрім вступу та висновків, має вісім розділів. Найцікавішими з них є п'ятий, у якому автор аналізує прометеївську проблематику творчості Андрія Малишка, сьомий, де розглядається сонетарій поета та восьмий, у якому вивчається суб'єктно-об'єктна структура Малишкової лірики, хоча й решта розділів заслуговують на докладну увагу.

Так, у розділі п'ятому Микола Ткачук, перш ніж перейти до конкретного аналізу поезій Андрія Малишка, у яких заявляє про себе прометеївська проблематика, розглядає існуючу традицію звернення до образу Прометея в творчості українських авторів: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Пачовський, Павло Тичина. Не забуває він і про зарубіжних авторів, зокрема Карела Чапека та Роже Гароді, у творчості яких також помітне місце посідає прометеївська проблематика. Цілісний аналіз Микола Ткачук застосовує до відомої поеми Андрія Малишка «Прометей» (1946), не забуваючи наголосити, що образ античного героя вперше з'являється в українського лірика ще 1938 року у вірші «Як Прометей над горами Кавказу». Аналізуючи поему Андрія Малишка, дослідник з Тернополя робить акцент на гуманістичній її лінії: «Поранений фашистами

юнак з далекої Смоленщини сприймається українськими селянами як рідний: їх об'єднують загальнолюдські цінності» [121]. Захоплення героя поеми Прометеем, «який стає для нього взірцем і прикладом для наслідування, – на переконання Миколи Ткачука, – гартує його характер, надихає його на подвиг в ім'я людей» [122]. Наголошуючи на жанрових особливостях «Прометея» Андрія Малишка, автор монографії зазначає, що твір «написано в річищі героїко-романтичної поетики, в якій органічно поєдналися елементи легенди, балади, притчі» [127]. В образі головного героя М. Ткачук вбачає новий його тип: «Це звільнений Прометей, який вступив у двобій з антилюдяною філософією, що її втілював фашизм» [128].

Вартий на особливу увагу й розділ про сонетарій Андрія Малишка, оскільки дискусії про цю сталу жанрову форму тривають досі, а герой монографії Миколи Ткачука безпосередньо брав у них участь, про що свідчить наведений у книжці сонет «Не грім гармат, не шум пшениці».

Сонет як стала форма зароджується на Сицилії. Першим сонетарем був Джакомо да Лентіні із Палермо (XIII ст.) У Миколи Ткачука його прізвище та ім'я подані в іншій фонетичній інтерпретації – Якопо де Лентіно [211]. Ця стала строфічна форма має свої витоки в італійській канзоні, а також в італійському фольклорі. Значний прогрес у розвитку цієї форми належить Данте та Петрарці. У часи Відродження сонет з Італії потрапляє в інші європейські держави: Португалію (П. Камоенс), Іспанію (Лопе де Вега), Францію (П. Ронсар), Англію (В. Шекспір). У Росії сонет з'являється у XVIII ст. (О. Сумароков, М. Херасков). Український сонет виникає лише в середині XIX ст. (О. Шпигоцький, А. Метлинський, Ю. Федькович). Сонети писали І. Франко, Л. Українка, М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Є. Маланюк, С. Крижанівський, Л. Костенко, Д. Павличко, Б. Олійник, А. Мойсієнко. Микола Ткачук аналізує три цикли сонетів А. Малишка – «Сонети обухівської дороги», «Сонети синього квітня», «Пісня Остапа Вишні», при цьому він наголошує, що поет «у своїх естетичних шуканнях сонетної форми спирався на велику традицію українських сонетарів» [213]. Перший з названих циклів присвячений тому краю, де народився Андрій Малишко. Може, саме тому у його віршах

цього жанру відтворені образи земляків, працьовитих, розумних і добрих. Автор монографії звертає увагу читачів на текстові експерименти в жанрі сонета, особливості художнього нарративу в них. Слушними є синтетичні оцінки першого циклу, у якому «виникає особлива єдність піднесеного і буденного, реалістичного і романтичного начал. Поет прагнув збагнути народне життя, змалювати повсякденне, яке набуває важливої величини у контексті всієї картини світу» [227 – 228].

Говорячи про другий цикл сонетів, Микола Ткачук наголошує: «Назва циклу символічна, в ній акцент падає на синій колір. Синє небо, море, поле, на якому цвітуть волошки. Відомо що в українській міфології синій колір символізує чесність, доброту, славу, вірність» [246]. Автору здається, що семантика синього кольору в цьому циклі відображає життєствердне начало, характерне для творчості Андрія Малишка. Дослідник вважає, що «художній нарратив поет вибудовує на засадах іманентності поетичної образності, органічності думок і почуттів ліричного героя, дбаючи про витонченість образів і їх максимальну виразність, на основі чого формується поетика, що перегукується з стилем неокласика Максима Рильського, з яким його єднала велика дружба і спільні естетичні засади» [246]. І далі Микола Ткачук на багатьох прикладах переконливо доводить, що Андрій Малишко не тільки продовжив традиції Максима Рильського в сонетописанні, а й ішов власним шляхом. Ці новації відбилися, наприклад, у римуванні, «поет застосовував рими з яскраво вираженим семантичним ефектом, добираючи оригінальні й багаті рими» [247].

Андрій Малишко захоплювався творчістю Остапа Вишні, йому близькими були усмішки українського гумориста, співчував він і драматичній долі письменника. Літературознавець аналізує один із Малишкових віршів, оповідач якого розповідає легенду про вишню, у якій у символічних образах передається драма життя письменника-гумориста. Дослідник творчості Андрія Малишка звертає увагу на жанрове розмаїття його творів про Андрія Малишка. Це й елегія («Стань мені рясткою на обочі...»), і ода («Ні не забудеться Остапова сила...»), і поетична октава («Дороги України, долини і кручі...») тощо.

Заслуговує на увагу восьмий розділ монографії, у якому йдеться про суб'єктно-об'єктну структуру лірики Андрія Малишка. Коротко виклавши основні підходи до вивчення лірики, що зафіксовані в працях В. Халізева, В. Сквозникова, М. Бахтіна, Б. Кормана, С. Бройтмана та ін., Микола Ткачук зазначає, що «Андрій Малишко продовжив традицію своїх попередників у застосуванні суб'єктно-об'єктних відносин, продукованими такими митцями, як Іван Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, Павло Тичина, Микола Зеров» [286]. Дослідник робить висновок, що Малишко еволюціонував «у річищі лірико-народнописенної стильової течії, яку творила тодішня «масова поезія», що втілювала переважно громадянські, політичні ідеї та емоції» [286]. Проте творчість Андрія Малишка, на думку автора монографії, вийшла за межі «масової поезії», широко представлені в СРСР і на Заході у 20 – 30-і роки ХХ ст.: «Поет формував свій образний наратив, свою суб'єктну модальність і стилістичну палітру. Його ліричне «я» є самоцінним; ліричний суб'єкт мовлення дивиться на себе збоку, як на «іншого», як «я» рольове» [287 – 288]. Лірична творчість Андрія Малишка є багатоголосою. Микола Ткачук справедливо вважає, що Малишків суб'єкт «мовлення часто зливається з голосами інших суб'єктів навіть у межах одного вірша» [293]. Як справжній талант, Андрій Малишко в поезії відходить від існуючої традиції суб'єктно-об'єктних відношень: «У форматі суб'єктно-образних структур формуються нові відношення суб'єкта й об'єкта наративу, коли виникають стійкі форми діалогічних суб'єктно-об'єктних відношень, співвіднесених «я» і «ти», «я» і «ми» [303].

Праця Миколи Ткачука «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» є вагомим внеском у переосмисленні творчості поетів радянської доби, новим її прочитанням з урахуванням новітніх досягнень науки про літературу, зокрема наратології.

**Мирослава Гнатюк, проф. (Київ)**

### **Інтертекстуальний дискурс Шевченкового прометеїзму**

(Ткачук О.М. «Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка:

Заслуговує на увагу восьмий розділ монографії, у якому йдеться про суб'єктно-об'єктну структуру лірики Андрія Малишка. Коротко виклавши основні підходи до вивчення лірики, що зафіксовані в працях В. Халізева, В. Сквозникова, М. Бахтіна, Б. Кормана, С. Бройтмана та ін., Микола Ткачук зазначає, що «Андрій Малишко продовжив традицію своїх попередників у застосуванні суб'єктно-об'єктних відносин, продукованими такими митцями, як Іван Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, Павло Тичина, Микола Зеров» [286]. Дослідник робить висновок, що Малишко еволюціонував «у річищі лірико-народнописенної стильової течії, яку творила тодішня «масова поезія», що втілювала переважно громадянські, політичні ідеї та емоції» [286]. Проте творчість Андрія Малишка, на думку автора монографії, вийшла за межі «масової поезії», широко представлені в СРСР і на Заході у 20 – 30-і роки ХХ ст.: «Поет формував свій образний наратив, свою суб'єктну модальність і стилістичну палітру. Його ліричне «я» є самоцінним; ліричний суб'єкт мовлення дивиться на себе збоку, як на «іншого», як «я» рольове» [287 – 288]. Лірична творчість Андрія Малишка є багатоголосою. Микола Ткачук справедливо вважає, що Малишків суб'єкт «мовлення часто зливається з голосами інших суб'єктів навіть у межах одного вірша» [293]. Як справжній талант, Андрій Малишко в поезії відходить від існуючої традиції суб'єктно-об'єктних відношень: «У форматі суб'єктно-образних структур формуються нові відношення суб'єкта й об'єкта наративу, коли виникають стійкі форми діалогічних суб'єктно-об'єктних відношень, співвіднесених «я» і «ти», «я» і «ми» [303].

Праця Миколи Ткачука «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» є вагомим внеском у переосмисленні творчості поетів радянської доби, новим її прочитанням з урахуванням новітніх досягнень науки про літературу, зокрема наратології.

**Мирослава Гнатюк, проф. (Київ)**

### **Інтертекстуальний дискурс Шевченкового прометеїзму**

(Ткачук О.М. «Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка:

Ріст методологічної «самосвідомості» науки про літературу значною мірою обумовився тими відмінностями, які виникли між, здавалося б, ідентичними поняттями – текст і твір. Уявлення про художній твір як багаторівневу структуру розширив пошук у сфері методології критики, виявив нові способи та прийоми інтерпретації.

Часом зближення й протиборства різноманітних методологічних напрямів стала середина ХХ ст. Методологічний плюралізм засвідчив тенденцію багатопідхідності до аналізу художнього твору, інтенсивність розвитку різних методів та напрямів літературознавчих досліджень, існування в рамках однієї науки різноманітного методологічного інструментарію дослідження свого об'єкта. Розробляючи способи аналізу семантики його зовнішніх зв'язків, літературознавча наука відкрила, що і внутрішні зв'язки тексту мають смисл та значення. Вони стали в центрі уваги структуралізму (роботи Празької школи, пізніше – Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ц. Годорова, Ю. Лотмана) та семіотики (автори тартурського щорічника «Семіотика»). Поняття «інтертекстуальність», «контекст», «гіпертекст», «підтекст», «авантекст» і «генотекст», які виникли у зв'язку з новими потребами інтерпретації художніх творів, відіграють сьогодні важливу теоретико-методологічну роль.

Запроваджений Ю.Крістєвою термін «інтертекстуальність» означив здатність тексту вступати у взаємодію з іншими текстами, акцентував асоціативність художнього мислення. Розвиваючи теоретичні погляди М.Бахтіна, дослідниця формулює ідею міжоб'єктної взаємодії, де «поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [2, 429]. Оскільки спілкування відбувається на текстовій основі, саме текст розглядається як основна форма комунікації.

Структуральний метод, що передбачав розрив усіх зв'язків твору з епохою, культурою, контекстуальністю творчості митця, сповідуючи бартівське «Нічого не існує поза текстом», невдовзі виявив свої вразливі місця. Не випадково, розглядаючи текст як самодостатню цінність, учений заявив і про те, що текст



«ніколи не може бути один». Заперечивши тим самим можливість ізольованого аналізу, він приходять до одного з визначальних понять постструктуралізму – інтертекстуальності, де на його розумінні тексту позначився вплив концепцій Ю.Крістевеї та Ж.Дерріди. Цей перехід від структуралізму до постмодернізму якраз і можна розглядати як перехід від твору до тексту (за назвою однойменної праці Барта), де суть текстуального аналізу полягає у тому, що: «Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування» [1, 497].

Активізація новітніх напрямів дослідження художнього простору закономірно обумовила потребу створення відповідної наукової й навчально-методичної літератури, яка допомогла б зорієнтуватися (зокрема, студентській молоді) у розмаїтті сучасних методологій, увиразнила б різні підходи і методи літературознавчого аналізу. Автор навчального посібника «Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі» Олександр Ткачук вносить свою лепту в цю нелегку справу, розглянувши відомий твір Тараса Шевченка під новим кутом зору, крізь оптику орієнталізму, зацентрувавши таку важливу літературознавчу проблему як інтертекстуальність.

Відродно те, що молодий дослідник звертає особливу увагу на вихідну позицію літературознавчих студій – текст твору, наголосивши на недопустимості «накладання» на нього будь-яких ідеологем. Він справедливо наголошує на необхідності почути насамперед «голос тексту», що виявляє сьогодні нові смисли, як це насправді притаманно великим творам. Спираючись на об'єктивне аналітичне начало дослідження його зародження, становлення й побутування позбуваємося небажаних рецидивів ідеологічного метанаративу радянського літературознавства, що поставав з ідеологічно препарованих текстів, ігноруючи творчу волю автора.

Поема «Кавказ» з'явилася особливого року – 1845, під час другого приїзду Тараса Шевченка на рідну землю. Як точно спостеріг Є.Сверстюк, це був «рік високого сонця України», де поет «під небом осени 1845-го написав головні свої твори»,

кожному з яких «треба було б ставити пам'ятник на місці написання. Бо то були національні скрижалі» [4, 91]. Такі твори «мусили породити братство ім. Кирила-Методія – для початку. І викликати перші офіри на вітвар національний» [4, 91]. Через дешифрування національних кодів, вичитування українських наративів митець приходять до осягнення глибинних проблем національного й інонаціонального буття. Ідеї вселюдського братства, ствердження національної тожсамості будь-якого народу на противагу великодержавницькій концепції російського шовінізму витворюють парадигму антиколоніального, антикріпосницького спротиву, активної боротьби за відстоювання загальнолюдських прав і свобод. Переведений у площину морального імперативу заклик: «Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава/ І воля святая!» [5, 240] визначає смисловий ключ Шевченкового прометеїзму, та й навіть ширше. Як слушно зауважив Б.Лепкий: «Кавказ» – це початок українського прометеїзму» [3, 71]. Смерть близького друга Якова де Бальмена, який загинув 26 липня 1845 року на загарбницькій війні, що проводила царська Росія проти народів Кавказу, стала головним поштовхом до написання цього полум'яного твору, котрий «валить, трощить, палить, вбиває іронією, морозить правдою, сліпить блискавками порівнянь», звучить як «обжаловання російської нахабності» [3, 71]. Тема осудження політичних, соціальних, ідеологічних основ царської Росії в її експансіонізмі під лицемірними гаслами культуртрегерства переростає у творі в позитивну тему прославлення визвольних змагань горців, незламної боротьби за свободу всіх уярмлених народів, до яких належали й українці. Нескореність їхньої боротьби знаходить своє символічне вираження в безсмертному образі Прометея, що виявляє широке інтертекстуальне тло.

Саме на цьому тлі перший розділ посібника Олександра Ткачука «Антиколоніальні мотиви поеми Т.Шевченка «Кавказ» у контексті суб'єктного дискурсу романтичної поеми» розкриває не лише дискурсивну практику англійських поетів-романтиків, серед яких найвідоміший – Дж. Байрон, а й апелює до творчого досвіду А.Міцкевича, Ш.Петефі, Й.-В.Гете та інших митців, що утверджували «образ героїчної особистості, незвичайної,

монументальної особи, яка, як і Прометей, спроможна подолати несвободу, стати на прю з тиранією» (с. 62). Беручи до уваги таку характерну тенденцію доби романтизму як «зростання суб'єктивних засад творчості», автор посібника детально аналізує складну суб'єктно-об'єктну організацію поеми Шевченка, специфіку ліричного наративу, розкриває типологічну спорідненість експериментальних у жанровій матриці поем із фресковою, мозаїчною композицією.

Другий розділ – «Орієнтальний дискурс Кавказу та однойменна поема Тараса Шевченка» є логічним продовженням першого, де критика імперської політики Росії на Кавказі (починаючи від Івана Грозного), входить у контекстуальне поле поеми, виявляючи її як своєрідний метатекст. Крізь оптику орієнтального дискурсу розкривається задум твору, символіка назви, епіграф та посвята. Тему мистецького освоєння Кавказу представлено як сповідниками російської імперської самоідентичності (В. Жуковський, Ф. Тютчев, О. Хом'яков та ін.), так і тими, які ставили під сумнів «цивілізаційні переваги російської експансії». Серед останніх вражає драматична доля російського поета О. Полежаєва, який у своєму творі «Ерпелі» полемізує з О. Пушкіним. Ще гострішу реакцію на імперський наратив Пушкіна представлено в листі П. В'яземського до О. Тургенєва від 27 вересня 1821 року, де категорично стверджується: «Поэзия – не союзница палачей» (с. 28). Олександр Ткачук об'єктивно розглядає на сторінках посібника різні складові візій Кавказу в творах О. Бестужева-Марлінського, М. Лермонтова, Л. Толстого й відзначає їх гуманістичний пафос. Звертаючись до джерел образу Прометея, він детально аналізує концепт прометеїзму в структурі поеми «Кавказ», апелюючи як до українського, так і до світового художнього й літературознавчого дискурсів. Цій проблемі присвячено третій розділ посібника.

Розглядаючи композицію твору як дискурсивну організацію цілого, автор наголошує на її модерності й зазначає, що: «медитативна дискурсія, монологи, діалогізм як важливі чинники композиції тексту поеми Шевченка утворюють особливу об'єктну та суб'єктну сегментацію твору: ліричний актант немов дивиться на себе збоку як на іншого...» (с. 54). Вихідною

позицією в дослідженні інтертекстуального поля поеми закономірно обрано давньогрецький міф про Прометея, який за наказом Зевса був розіп'ятий на кавказькій вершині через викрадений і подарований людям вогонь. Картина пекельних мук закутого Прометея, якому щодня орел викльовує печінку, що відновлюється за ніч, стала предметом зображення для багатьох митців. Сміливий виступ проти титанів цікаво інтерпретували Есхіл та Софокл, де для першого Прометей – «переможне право», для другого – мужність, непохитність у боротьбі. Як «активна дія», для Шевченка Прометей стає втіленням «нескореного мученика, противника деспотії, захисника ідеї волелюбної і гордої людини, що жертвує в ім'я правди і свободи» (с. 58).

Продуктивним в аналізі художньої проблематики твору, джерел образу Прометея та його символіки є звертання дослідника до наукових студій О.Білецького, Д.Чижевського, О.Лосєва, Ю.Івакіна, І.Дзюби, В.Смілянської, Н.Чамати, Є.Нахліка, В.Мокрого, Ю.Микитенка та ін. Серед зарубіжних учених привертає увагу спостереження Г.-Г.Гадамера, який розглядає образ Прометея «крізь оптику трагедії культури», бачить у ньому «ніби міф європейської долі» (с. 59). Зіставивши різні наукові точки зору, Олександр Миколайович справедливо доходить думки про те, що «спираючись на світову традицію, автор «Кавказу» наповнив вічний образ Прометея новою семантикою. Шевченків Прометей втілює ідею волі і нескореності, невмирущості і непереможності народу, що бореться за свободу» (с. 65). Саме тому «програмним твором прометеїзму» в українській літературі доби романтизму стає поема Тараса Шевченка «Кавказ», а образ Прометея прочитується як метафора волі, символ тираноборця і людинолюбця.

Досліджуючи художній наратив поеми «Кавказ», О.Ткачук звертає увагу на використання у творі біблійних образів і формул, що дає підстави уподібнити його до мовлення біблійних пророків, а двоєдиність «я» та «іншого» (Бога) вказує на явище діалогізму. В рецептивному плані, порівняно зі світовим письменством, дослідник знаходить новий вимір кавказької проблематики через цитатний дискурс, що «відтворює офіційну риторичну імперію, пародіюючи мову царських

маніфестів та указів» (с. 75). Результативність їх дії підсумовано в'їдливо-сатиричним афоризмом Тараса Шевченка, що вичерпно характеризує Російську імперію як тюрму народів – безправних і поневолених: «Од молдованина до фіна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує!» [5, 240].

У написаній від імені гомодієгетичного оповідача поеми «Кавказ», Олександр Ткачук виокремлює голоси власне автора, поміщиків, кавказця, мовлення маски та ліричного героя. На його слухну думку: «Наратор Тараса Шевченка *деміфологізує* російсько-імперські міфи, що спотворювали національну історичну пам'ять українців, а так само кавказьких народів, вигадуючи міфи про їхню культурну відсталість» (с. 99).

Заключний розділ посібника – «Семантика образу Прометея в українській літературі» побудовано на новочасному осмисленні та інтерпретації прометеївського символу у вітчизняній літературі. Образ Прометея-творця, тема прометеїзму знайшли своє оригінальне втілення у творчості Івана Франка, Лесі Українки, Павла Тичини, Дмитра Павличка, Івана Драча, Олеся Бердника, Миколи Руденка та ін. Детальний аналіз творів названих авторів дозволив зробити ґрунтовний висновок, що «в українському письменстві образ Прометея антропологізується й індивідуалізується, набуваючи нових іпостасей та символів. Він став невід'ємним у системі вічних образів, до яких звертаються митці слова. Його образ увійшов у метатекст української літератури як символ героїзму, мужності й людяності, якому притаманний світ людських переживань, думок, пристрастей і почуттів, перетворюючись у символ то одної, то іншої спроможності людського духу» (с. 121). Чільні підвалини цього осмислення були закладені великим поетом, митцем світового масштабу – Тарасом Григоровичем Шевченком.

Прикінцеві сторінки навчального посібника Олександра Ткачука «Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі» вміщують питання для самоконтролю та список використаних джерел. Книга відзначається продуманою структурою, глибоким і всебічним охопленням матеріалу, вмінням автора бачити нові ракурси актуальної до сьогодні проблематики.

**Література:** 1. *Барт Р.* Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е.По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 497 – 524; 2. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму/ Под. ред. Г.М.Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427 – 457; 3. *Ленкий Б.* Про життя і твори Тараса Шевченка. – Тернопіль: Джура, 2004. – 184 с.; 4. *Сверстюк Є.О.* Шевченко понад часом. Есеї. – Луцьк; Київ: ВМА «Терен»; ТОВ «Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 280 с.; 5. *Шевченко Т.Г.* Кобзар. – К.: Дніпро, 1972. – 584 с.

Дмитро Курчій, доц.(Івано-Франківськ)

### «Реальні факти сумної правди»

(Михайло Ломацький. Українське вчителство Гуцульщини. – Торонто-Онтаріо. – 1958)

Новітні вітри перемін, творення української державності повертають на отчу землю великі, малі й призабуті імена своїх синів і дочок, бо справедливий урок дає нам світова цивілізованість: ніхто й ніщо не може канути у прірву безпам'яті. Всьому своя пора народження й смерті. Та вмерти – не значить безслідно зникнути. Серед діячів української культури, імена яких тривалий час незаслужено замовчували, піддавали остракізму, їхні твори були заборонені, на їх імена було накладено «табу», а дехто з них був приречений на передчасну смерть, особливе місце належить Михайлу Ломацькому – письменнику, громадському, культурно-освітньому діячеві. Його внесок у розвиток національної культури важко переоцінити. Ломацький – палкий український патріот, людина, що принесла на вітвар батьківщини все, що мала. В умовах чужини, самотності та емігрантських нестатків, але на волі, проявився непересічний талант М. Ломацького як письменника, есеїста, етнографа. Він написав і видав ряд творів про Гуцульщину, жоден з яких досі не побачив світу в Україні.

**Література:** 1. *Барт Р.* Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е.По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 497 – 524; 2. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму/ Под. ред. Г.М.Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427 – 457; 3. *Ленкий Б.* Про життя і твори Тараса Шевченка. – Тернопіль: Джура, 2004. – 184 с.; 4. *Сверстюк Є.О.* Шевченко понад часом. Есеї. – Луцьк; Київ: ВМА «Терен»; ТОВ «Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 280 с.; 5. *Шевченко Т.Г.* Кобзар. – К.: Дніпро, 1972. – 584 с.

**Дмитро Курчій**, доц.(Івано-Франківськ)

### «Реальні факти сумної правди»

(Михайло Ломацький. Українське вчителство Гуцульщини. – Торонто-Онтаріо. – 1958)

Новітні вітри перемін, творення української державності повертають на отчу землю великі, малі й призабуті імена своїх синів і дочок, бо справедливий урок дає нам світова цивілізованість: ніхто й ніщо не може канути у прірву безпам'яті. Всьому своя пора народження й смерті. Та вмерти – не значить безслідно зникнути. Серед діячів української культури, імена яких тривалий час незаслужено замовчували, піддавали остракізму, їхні твори були заборонені, на їх імена було накладено «табу», а дехто з них був приречений на передчасну смерть, особливе місце належить Михайлу Ломацькому – письменнику, громадському, культурно-освітньому діячеві. Його внесок у розвиток національної культури важко переоцінити. Ломацький – палкий український патріот, людина, що принесла на вітвар батьківщини все, що мала. В умовах чужини, самотності та емігрантських нестатків, але на волі, проявився непересічний талант М. Ломацького як письменника, есеїста, етнографа. Він написав і видав ряд творів про Гуцульщину, жоден з яких досі не побачив світу в Україні.

На чужині з'явилося друком більш двадцяти обсягових книжок (деякі обсягом більше трьохсот сторінок), низка публікацій в еміграційній пресі. Ось перелік основних творів письменника: «Національна свідомість» (Лондон, 1952); «Наша еміграція»; «Українська культура»; «Любов Батьківщини» (Мюнхен, 1954); «На чисті води» (Мюнхен, 1955); «Верховино, світку ти наш» (Мюнхен, 1956); «Українське вчительство на Гуцульщині» (Торонто, 1958); «Верховино, світку ти наш». Ч. I, II (Нью-Йорк, Мюнхен, 1960 р.); «З Гуцульщини. Нариси» (Лондон, 1956); «Бескидом Зеленим» (Мюнхен, 1962); «Країна чарів і краси» (Париж, 1959); «Гомін гуцульської давнини» (Мюнхен, 1961); «У горах Карпатах» (Мюнхен, 1962); «Опришківське гніздо» (Мюнхен, 1964); «Заворожений світ» Ч. I. «По цей бік Чорногори» (Мюнхен, Нью-Йорк, 1965); «Заворожений світ», Ч. II. – «По той бік Чорногори» (Мюнхен, Торонто, 1966); «З гір Карпат» (Мюнхен, 1967); «Поділля – спомини з минулих літ», «В Чорногорі» (містерія святоіванської ночі в 9 сценах), «У Зеленому Бескиді», п'єса на 4 дії – УПА в Карпатах – Чорногорі, казки «Дітям та батькам». Невпорядкованого ж матеріалу в нього – ще на три томи. Письменник, на жаль, не встиг за життя опублікувати готові до друку «Гуцульські оповідання» і «Альбом української ноші».

Так само і в науковій літературі його спадщина, ідеї не знайшли ґрунтового висвітлення. Повернення до наших духовних джерел зобов'язує дослідити все з літературної діяльності Михайла Ломацького, бо творча спадщина письменника різноманітна. Його книжки не лише сповнені любові до гуцульського краю, але й містять огром матеріалів та фактів з історії й етнографії Гуцульщини. Разом вони складають своєрідну енциклопедію гуцульського життя. Особливої відзнаки вартує праця «Українське вчительство на Гуцульщині (Торонто-Онтаріо, 1958. – 72 с.). Палкий патріот національної системи виховання, М. Ломацький боляче сприймав відсутність фахових публікацій про вчительство на Гуцульщині. Для нього найважливіша – це «біографія» отих чорноробів-учителів, що жили, трудилися і зійшли зі сцени життя-буття ніким не оплакувані й не оцінені. Мова йде про звичайних педагогів-



українців, які не лише дбали про освіту гуцулів, а й посутньо сприяли формуванню їхньої національної свідомості.

Багаторічна творча діяльність Ломацького, передусім, мала за мету формування національної культури серед молоді, передачу їй духовної спадщини, досвіду вчителів Гуцульщини, отих «безіменних плугатарів», що й на хвилину не випускали молотів із рук, а безперебійно лупали ними скелю темряви» (3, с. 9).

Книжка Ломацького «Українське вчительство на Гуцульщині» має описово-історичний характер, її мета – показати соціальні, політичні, економічні, творчі, національно-культурні інтереси педагогів. У праці немає викладу теорії чи методики навчання, не розкриваються засоби подачі нового матеріалу, а подаються відомості про побут, соціально-політичні погляди, надії і мрії вчителів, розкриваються їх характери, індивідуальні риси, взаємостосунки з місцевими жителями. Автор пише про освітян Косівського повіту I-ої половини XX століття, часи панування Австро-Угорщини (до 1918 року) та Польщі (починаючи з 1919 року). Письменник, наче великий чарівник, показує зблизька неповторні людські долі, сповнені турботами, мріями, успіхами, нещастями. Знаходимо на сторінках видання чимало повчального, корисного.

Своєю гордою і непохитною національною поставою, гідною поведінкою, сміливими політичними виступами, суспільно-громадським чином запам'яталися вчителі односельцям. Щоб позбутися вороже налаштованих педагогів до польської влади, тодішня адміністрація «запроторювала» таких «радикалів-гайдамак» у найвіддаленіші гірські села – туди, де село «між високими верхами й темними лісами, під самими полонинами розташоване» (3, с. 53). Якщо ж у селі немає шкільного будинку, то нічого. Влада має силу: староста віддає наказ війтові збудувати в найкоротший час школу. Засилали туди вчителів-українців не для підняття освітнього рівня гуцулів, а щоб позбутися вчителів-бунтарів серед широкого загалу.

Спершу з великим упередженням і недовірою ставилися до вчителів самі гуцули. Батьки дітей вважали школу і науку за лихо, яке пани придумали на їхню «згубу». З часом місцеве населення зрозуміло суть справи і стало поважати вчителя, що

відтак здобував авторитет, став їм надійним помічником та порадником. Різна доля, різні погляди на політику. Але всіх педагогів єднає одне: педагогічне сподвижництво, любов до краю, його мови, до маленьких гуцулят.

Учителі – люди талановиті, щирі, товариські, обдаровані, добре фахово підготовлені. Вони брали активну участь у політичній і культурно-освітній праці. Гарячими патріотами, активними громадськими діячами стали вчителі. Усвідомлення цінностей за шанування власних поглядів – за жодні скарби світу не продали б себе й не корилися сильним світу цього.

У книзі Ломацького чимало яскравих характеристик освітян, позбавлених фальші, облудності, егоїзму. Автор зазначає, що педагоги навчали дітей історії і географії, розвивали їхній кругозір, власне бачення світу, записували фольклорні матеріали, засновували читальні, захоплювалися біологією, садівництвом, городництвом, виховували стрілецькі навички, створювали бібліотеки, читальні, займалися журналістикою, їх інтереси відзначалися широтою, багатогранністю тем і проблем.

На теренах Косівського повіту, не тільки в горах, а й на долах, – у селах Кобаки, Рибне, Хімчин, Старий Косів, Черганівка, Пістинь, Микитинці, Брустори, Шешори, Уторопи, – працювали вчителями виключно українці, ці невтомні «плугатарі» й сіячі здорових зерен освіти й національної свідомості.

Про всіх освітян галицької Гуцульщини, за словами М. Ломацького, можна сказати, що «були це люди великого національного духа й безстрашні, й безкомпромісові борці за права свого народу. Національний прапор високо тримали і не дозволяли нікому принизити його» (3, с. 60).

Вчителі самовіддано працювали, підносячи школу на високий інтелектуальний рівень. Були ці педагоги-провідирі справді сильні духом, характерами, волею, і вони знали, що їхній обов'язок і призначення – працювати для добра та блага рідного народу.

А зарплата за працю? Спочити на цвинтарі під смерічкою, як бажав учитель із села Магури, січовий стрілець Дмитро Батюк. Оце й уся зарплата... Львів'янина Дмитра Батюка відправили вчителювати в Жаб'є під Магуру. Спочатку чужий гуцулам, з

часом він полюбив їх і перейняв їхній спосіб життя. Споживав гуцульські страви, часто ходив босоніж, бо мав лише одну пару взуття. Босоніж і навчав гуцулят. Ні комірця, ні краватки не носив. Та це опрощення було лише зовнішнім. У нього була велика бібліотека, серед якої чимало природничих книжок, мав мікроскоп, самотужки студював медицину, рятував гуцулів від хвороб. Згодом став учасником визвольних змагань, рятував вояків УПА, хворих на тиф у «чотирикутнику смерті».

Не було вчителя, який би не передплачував бодай кілька українських газет та не надбав бібліотеки. Сьогодні мало хто пам'ятає їх. Але проминуть роки – не буде вже кому їх згадати. А такі люди були! Працювали не задля слави, а щиро й безкорисливо, усвідомлено виконували високий обов'язок покликання.

Сьогодні мало хто пам'ятає перших учителів гуцульської Верховини. Тому М. Ломацький звернувся у книзі до теми вчительства Гуцульщини. Бо це люди великі духом і серцем, люди високих ідеалів, які самовіддано трудилися і віддавались справі освіти на Гуцульщині. Це вчителі з великої букви, вільні духом і серцем, вони відкидали усілякий матеріалізм, «гідились» ним, бо були ідеалістами високої проби. Не шукали вони і дешевої похвали, слави. Знали лише безкорисне служіння своїй нації, українському народові. Девізом їх життя і праці були слова з приповідки: «Не зважай на врожай – сій жито, хліб буде». І вони сіяли зерна добра, правди, знання, національної гідності, патріотизму, стійкості.

Важко уявити собі життя і працю початкуючого вчителя на Гуцульщині, людини, яка виросла в іншому середовищі і занесена в незнаний їй світ. Учителя, який ніколи не бачив ні гір, ні гуцулів, не ознайомлений з їх звичаями, традиціями, мовою. «А ті «безіменні плугатарі», ті мрійники-фантасти з любови до свого народу залишили все, чим досі жили й ішли в гори, де ... почували себе щасливими» (3, с. 66). Хоча праця в горах була важкою, але віра, що трудилися для народу, давала гарт душі і силу, витривалість, наполегливість в досягненні мети. За словами М. Ломацького, життя вчителя в горах – «безперестанна і безперервна боротьба» з природніми умовами і «ворожими

силами» (3, с.68). Та змістом їх життя була самовіддана праця в ім'я людини і для блага людини.

Звертаючись до праці «Українське вчителство на Гуцульщині», переконуємося: хто не знає минулого свого, той не вартий майбутнього. Досліджуючи історію шкільництва, відчуваємо себе причетними до того, аби стала ця книга загальновідомою, бо ніщо не наснажує так душу, ніщо не пробуджує в ній неповторні почуття так, як історичне минуле твого народу, як історія вчителів мальовничої Гуцульщини.

До першої половини ХІХ століття шкіл у горах не було, та й церков було дуже мало. «Потреби письма» гуцул не відчував, а й без церкви та священника давав собі раду. Для нього церква – це могутні гори та їх нерукотворна краса...» (3, с. 12).

На Гуцульщині на початку ХІХ століття велике значення мало морально-релігійне родинне виховання. Загальновідомо, що найпершим вихователем дитини є сім'я. Саме тому письменник підніс на високий рівень родинне виховання. Єдність дитини й оточення, у якому вона виросла, дуже важливі у формуванні і становленні особистості дитини. Батьки, що знали, те й передавали дітям, вчили їх і наказували планувати «старі», прадідні звичаї, їх наука була для дитини святою, їх заповіді – це святощі, яких не можна порушувати. Автор зауважує, «що життєвий досвід і традиція, передавані батьками дітям, це були великі цінності, а обов'язком дітей було не лише їх зберігати в собі, але й передавати їх далі наступним поколінням» (3, с. 13). Він неодноразово звертається до народних традицій та звичаїв, без яких неможливий всебічний розвиток дитини. Адже засвоєні й примножені не одним поколінням, вони містять у собі великий скарб, який треба вміло використовувати у вихованні.

Дослідник Гуцульщини зазначає, що школою для гуцулів спочатку був Народний дім, його атмосфера, дух. Довго жили гуцули своїм життям, тримались своїх первісних звичаїв – обрядів і побуту, жили всім тим, що передавали з роду в рід. Селяни виховували своїх дітей у благодаті, вірі, надії та любові, привчали до праці, взаємодопомоги, вчили долати труднощі, рости чесними, порядними, гуманними людьми, їх діти виділялися мудрістю, кмітливістю, емоційною вразливістю.

У книжці Михайло Ломацький значну увагу приділив питанню української мови. У гуцульському діалекті збереглися сліди попередніх мовних формувань, окремі з них сягають ще феодального ладу. Письменник передає місцевий колорит, використовуючи діалекти для типізації мови гуцулів, для зображення життя і побуту карпатських мешканців, для точного відображення етнографічних реалій.

Розуміючи важливе виховне значення рідного слова, він вважав за необхідне знання і гуцульської говірки, мови, яку прадіди «занесли з собою в гори». Бо довго мова не засмічувалась чужими словами і зворотами, в ній збережені всі архаїзми, «яких печатки губились у сивій давнині і лише тут, у горах, зберігались» (3, с. 13). Михайло Ломацький наводить зразки діалектів гуцулів. У мові гуцулів збереглися «бих», «варе», «сіло поте» (пташка) на вороте, на вітер си здуло, я бих цисе не співала, ек би так не було», «їздив сми сегодни из воли по дриви». «Охить (охота) є, та путері (сили) вже ніт (3, с. 13). «Жінки – дівчата, це «челядь», жінка – «челядишса», вівці – «дробета», не барилка, а «берівка», не капелюх, а «кресаня», не ремінь, а «черес», не торба, а «тобілка», не ходак, а «поспіл», вовняні панчохи – «капчури», не холошні, а «гачі» (3, с. 14).

Михайло Ломацький пише про утвердження перших шкіл на Гуцульщині, підпорядкованих церкві, що постали на терені Косівського повіту в першій половині ХХ сторіччя. Згадує письменник школи в Кутах, Москалівці, Монастирську, Старому Косові, Гостині, Яворові, Ростоках, Жаб'ях, у Жаб'ю-Слупейці, і в Жаб'ю-Ільці, Дідушковій Річці, Кобаках.

Не дуже ж швидко відкривали школи на Гуцульщині за Австрії, бо вся адміністрація і шкільництво були в руках поляків, або регентів-кар'єристів.

А ось як Михайло Ломацький пише про місцевих священиків: «Справжніх щирих українців-священиків було на Гуцульщині дуже мало. Не було тут священиків, які б цікавилися політичним чи культурним життям Гуцульщини» (3, с. 17).

Між тими священиками першим на Гуцульщині священиком-патріотом був парох Криворівні о. Волянський, який приймав у себе Івана Франка і Михайла Грушевського, Володимира Гнатюка й Антона Крушельницького, Михайла

Коцюбинського і Гната Хоткевича. Згадує Ломацький і о. Попеля, пароха Довгополя над Білим Черемошем, і о. Глібовицького, пароха Жаб'я-Ільця.

За австрійських часів очолював учительство повітовий шкільний інспектор, звичайно, поляк або «русин», «Повітові старости, – як зазначає Михайло Ломацький, – були панами долі й життя вчительства, а шкільні інспектори зовсім були залежні від них» (3, с. 19).

Описуючи поле діяльності вчителів Гуцульщини, М. Ломацький вказує на важкі умови їх праці. Злиденними були матеріально-побутові умови вчителів Верховинського краю. Платня була вкрай мізерна, її ледве вистачало на дуже скромне життя. Жив учитель, як правило, у шкільному будинку, в одній кімнатчині, обставленій примітивними, часом саморобними меблями. Харчувався не краще за селян. Єдиним «транспортом» були його власні ноги. Пішки ходили вчителі і до Косова, і до Коломиї. Особливо важко доводилося молодим, неодруженим. Бувало таке, що вчитель спав у класі, щоб не витратити дров на опалювання своєї кімнати. Важко було знайти вчителів не тільки за фахом, а й за покликанням, які віддавалися справі з великим натхненням.

У книжці М. Ломацького чимало яскравих, часто поетичних характеристик учителів – громадських діячів Гуцульщини. Згадує автор Володимира Поліщука, Петра Додека, завзятого радикала Михайла Вахнюка, повного життєвої енергії Максимця, тихого і скромного, але завзятого «гайдамаку» Михайлюка, непокірного, але надзвичайно талановитого і доброго Богдана Заклинського. Теплими словами згадує письменника Савкевича – ніжну і ввічливу людину в розмові та поведінці з людьми гостру і різку у поведінці з поляками та ворогами українського народу. «Не було в усіх горах віча, на якому не промовляв би Савкевич. Говорив гостро й запально, не оглядаючись зовсім на те, чи це подобається, чи ні Його зверхникам. Із жандармів, які з наказу старости стежили за ним, просто сміявся і глузував собі з них» (3, с. 27).

Відзначає письменник справжніх патріотів, безстрашних борців за права свого народу, готових на всі жертви, щоб «тільки його нарід жив, ріс, могутнів. На жаль, і на наше нещастя, люди

цього покрою і автораменту не живуть довго – згоряють, як воскові свічки» (3, с. 24). Зупиняючись на постаті Савкевича, Ломацький писав: «Був він повний почуття людської і національної гідності. В ньому ні сліду покори, завжди неподатний і невгнутий. На саму думку, що станеться, коли таких Савкевичів наплодиться більше, дрижала косівсько-кутська «польонія». А Савкевич вільним орлом із барткою в руках і січовою стрічкою на плечах по горах ходить, гуцулів на віче скликає, гаряче – палкими словами до них промовляє. Він засновує читальні і Січі та гуцулам отак каже: «будитися зо сну, лучитися в громаду і гнати з гір біду» (3, с. 25).

М. Ломацький захоплюється людьми, що не ховалися за чийсь плечі, а вказували на тих, хто «біду» в гори заніс. «Ляшня, пани й підпанки, зайди прокляті – «латки й ленки», яких треба позбутися з гір, а тоді «біда» сама від себе щезне» (3, с. 25). Такі, як Савкевич, відкривали очі нашим учителям, заражуючи їх непокірністю.

Утверджуючи українську культуру, підтримуючи звичай гуцулів, крок за кроком простувало вчительство вперед. Щоб зламати залізну волю справжніх учителів-патріотів, їх «засилали» в далекі, Богом і людьми забуті, селища (3, с. 26). Але даремний то труд, бо всюди у горах рідні люди і рідні «гуцулета». Ломацький захоплюється силою їх духу, наполегливістю у досягненні своєї мети, щиро й всеціло відданих своєму народові.

Письменник пише і про Михайлюка, молодого учителя с. Гринева, «скромного, тихого, удумливого, як мурашка, працьовитого і здібного педагога» (3, с. 27). Ломацький впевнений, що такого вчителя й досі згадують односельці, як свого, не «зайду», не «панську ленку». Згадують і жалують, що не довелося йому довго серед них жити й померти» (3, с. 28).

Не забудуть гуцули і щирого, відвертого, товариського, твердого у переконаннях, Володимира Поліщука. Для повноти характеристики особи Поліщука, Ломацький наводить такий факт: «Було це в часі військової служби... на площі вправ у Коломиї. Якийсь молодий старшина... висловився образливо про українців. Поліщук спалахнув вогнем гніву й обурення, прискочив до нього, вирвав у нього шаблю і був би її переломив надвос, якщо б цьому не перешкодили товариші по військовій

службі... Дістав за це лише малу якусь кару і догану за брак «субординації» (3, с. 29). Поліщука відправили працювати в глухий куточок Завоєлі. Він ніколи не бачив гір і не знав гуцульського діалекту, тепер мав вчити «грамоти» гуцулят.

Та це не зламало дух веселого і бадьорого Володимира Поліщука, який не піддавався смутку – журбі. Односельці з часом зрозуміли, що вчитель їм рідний та близький. Тоді влада відправила Поліщука ще в глухіший кут – с. Бистрець. Темні і неосвічені гуцули спочатку не віддавали дітей до науки, потім спалили школу. «Згорить школа, а разом із нею згорить і вчитель — думали гуцули і ось так позбудуться «панської напасти». Полум'я обняло зразу стіни й дах школи. Але Поліщукові вдалося живим вискочити з палаючої школи. Просто чудом урятував своє життя». Але ніякі негаразди не могли зламати дух учителя. Він сіяв зерно знань у дитячі душі. Згодом гуцули полюбили Володимира Поліщука, а діти «прилягли до нього всім серцем» (3 с. 32).

Пропадали, гинули вчителі-патріоти у воєнній хуртовині Першої світової війни 1914 року. Письменник показав, що інтелігентні, начитані, талановиті люди, проживши на Гуцульщині роки, вросли в гуцульську землю, пускали в ній коріння. Тепер вони любили гори і їх мешканців усім серцем, одним словом «гуцуліли» (3, с. 34). І знову Ломацький згадав львів'янина Дмитра Батюка, який удачею і ментальністю нагадував Франкового «Учителя». Митрополит Шептицький допоміг Батюку закінчити вчительську семінарію. З початком війни «зголосився Батюк до Січових Стрільців» (3, с. 35). Він не тільки воював, а й лікував солдат. Ломацький пише, що «Батюк був вартий того, щоб про нього більше сказати. Був він людиною, яких тепер обмаль, але які нам дуже потрібні». Змістом і метою життя свого вважав безкорисну службу своєму народові «старався служити гуцулам передовсім знанням» (3, с. 35).

Згадуючи Дмитра Батюка, вчителя присілка Жаб'я «Під Магурою», Ломацький пише і про лікаря Якова Невестюка, який довгі роки свого життя провів у Жаб'ю. Теплими словами згадує його автор. Це була непересічна людина, наділена великими здібностями. Якову Невестюку провокували асистентуру, а пізніше професуру на медичному факультеті у Краківському



університеті. А «осів», як лікар, у Золочеві, потім переїхав у Жаб'є.

Одним із найактивніших діячів радикальної партії на Косівщині був учитель з підмарного Перехресного Михайло Вахнюк, уродженець Русова. Шість годин денно він був учителем, а поза ними – політиком. Надзвичайно енергійний і працьовитий Михайло Вахнюк — учитель і політик, дописувач до органу радикальної партії «Громадський Голос». У роки «Першої світової війни був австрійським старшиною, а після розвалу Австро-Угорської монархії перейшов до УГА. Знаний був у всій Гуцульщині і втішався в гуцулів великим авторитетом» (3, с. 39).

Важка доля для народних обранців-учителів, яких весь час перекидали з села в село, щоб зламати їх дух. Та все ж марно. Так для непокірного вчителя Петра Додока відкрили школу в селі Голови на кутку Чорна Річка. Ніяк не міг завзятий радикал і великий прихильник Кирила Трильовського підпорядкуватися владі та її вимогам. Перекидали його з села в село, щоб не бунтував гуцулів. З верха на верх невтомно ходив він, пробуджуючи гуцулів до свідомого національного життя.

Згадує автор і Максимця із Сокальщини, який учителював в найдальшому присілку Жаб'я, в Зеленому. Він дуже цікавився життям гуцулів і любив їх, Ломацький зазначає, що вчителі – патріоти навчали і «просвіщали» гуцулів жартами й смішками, слова западали в щирі душі синів карпатських гір (3, с. 41).

Учителював якийсь час на Гуцульщині і Богдан Заклинський – син професора української мови в учительському семінарі в Станиславові Романа Заклинського. «Він був людиною понад міру скромною, людиною голубиного серця, а одночасно сильною і, як сльоза, чистого характеру й залізної волі» (3, с. 41).

Михайло Ломацький захоплюється такими, саме їм складають подяку гуцули. Пługатарі, які ніколи не випускали із рук плуга та не сходили ні кроком із «рідної ниви», яку взялися орати, хоч не раз гірко страждали за це.

Богдан Заклинський учителював у присілку Жаб'я, потім у Ворохті, був старшиною української армії. Багато праці вклав у «національне усвідомлення закарпатців» (3, с.42). Учив учнів

історії і географії України, чого не передбачували шкільні програми. Він вважав, що Україна більша і багатша від Польщі і стане в майбутньому могутньою державою. Заклинський багато писав з дитячої літератури. 1918 року разом з М. Угрином-Безгрішним організували у Косові видавництво «Довбуш», видавали часопис «Чорногора».

3-поміж молодих учителів Ломацький згадав і Миколу Матвійчука. Внутрішній світ Матвійчука розкривається шляхом зображення подій і вчинків через індивідуальне, особистісне. Письменник виявляє думки і настрої, характерні для багатьох його сучасників. Матвійчук був педагогом не лише за фахом, а й за покликанням, віддаючись цій справі з великим натхненням, віддав себе цілковито праці над укладанням букваря і читанок для дітей. Його книжки є в користуванні і сьогодні в українських школах за кордоном, переважно в Америці й Канаді. Це букварі й читанки для дітей. Українські вчителі відзначалися широтою інтересів. До «Спілки Українських письменників» входив і Матвійчук.

У Краснооці – Дідушковій Річці – вчителював Омелян Корбутяк. Він вивчав фольклор, «як з рукава сипав» гуцульськими анекдотами, дуже радо вживав гуцульського «діалекту», знав багато співанок і приказок. Гарячим патріотом, активним політичним діячем був Іван Децик, учитель в Устеріках, людина доволі начитана, власник великої бібліотеки. Активно цікавився політичним життям, був чинним і діяльним членом української радикальної партії.

Ломацький пише і про вчителів, які мало цікавилися політикою, але були національно свідомими людьми. Ми знайомимося з Княгиницьким, сином коломийського міщанина з Білоберізки. У громади мав послух і був для них авторитетом. З щирою прихильністю і пошаною ставилися гуцули до вчителів з с. Розтоки Вовка і його дружини Ольги, до вчителя Тисяка з с.Тюдів. Вони завжди брали чинну участь у культурно-освітніх та політичних заходах. З любов'ю і подякою Ломацький пише про Гапановича, який був «сіллю в оці» місцевої полонії» (3, с. 45). Осередок українського життя в Жаб'ї скупчувався навколо таких постатей, як Гапанович, Кисілевський. Вони впливали й на навколишні села й присілки. Гуцули Яворова дуже любили свого

вчителя Донігевича. Для них він був батьком, виховав же тут кілька поколінь. Вони допомогли йому виховати і вивести в люди семеро дітей, з яких Іван був довголітнім парохом Ясенова Горішнього над Черемошом (3 с. 46).

Ломацький відзначив велику роль учителів-жінок у горах. Перед Першою світовою війною було мало вчительок у гуцульських горах. Згадав про Катерину Пудло (с. Ферескул) – свідому українку, патріотку. Вона прищеплювала дітям любов до свого рідного краю, до мови. Складною видалася доля львів'янки Дубівни, що вчителювала у с. Ріжні. Дуже важко було їй звикнути до гір та гуцулів (3, с. 46). У селі Бабині вчителювала енергійна та завзята «радикала», стійка і непохитна у своїх поглядах, яка ніколи не корилася владі. А в селі Соколівці – поважна і серйозна вчителька Білиця. Поважали її за віддану працю в школі та горду національну поставу супроти «вдасть імущих» (3, с. 47).

По-різному виконували свої обов'язки вчителі. Одні – не впливали й не переконували, а наказували та дбали, щоб все було виконане. Інші – працювали зранку до вечора в школі, як мурашки, в них просили поради і розради в біді. Таких було більше. Але всі вони були патріотами, з почуттям національної гордості. Згадає Ломацький вчительку Євгенію Казієвич. У її слабкому тілі був сильний дух, кришталевий і непохитний характер, глибока національна свідомість. Та вона звільнила місце вчительці-польці.

Самовіддано працювали вчителі – на совість. Не корилися польській владі. Дочка вчителя Коломийського повіту Єндиківна вчителювала в Краснолі. Відвідуючи її в горах, брат Ростислав мав нагоду пізнати гуцулів, придивитись до їх життя, що й описав у своїх гуцульських оповіданнях. Єндиківна вважала себе «гуцулкою», тому говорила: «Польща платить мені за мою працю грішми з податків українського народу, а я маю працювати для свого народу, не для польської держави» (3, с. 49). Цієї ж думки дотримувалась більша частина вчителів Косівського повіту.

Скільки важкої праці вкладали вчителі в свої школи та їх розбудови, скільки трудилися для піднесення культурного рівня гуцулів, переповісти не вдасться. У праці знаходив зміст життя «дзядзьо» Кисілевський з Жаб'я-Їльця. Був він не лише добрим

учителем, але й не гіршим господарем. Любив городництво і садівництво, своїм досвідом ділився з учнями, з односельцями. Вклав свою душу і своє серце, в «кількаморговий парк» з екзотичними деревами, квітниками й травниками (3, с. 49).

Відзначає Ломацький у книзі і ту пошану, з якою ставилися гуцули до вчителів. «Мало було в наших горах інтелігентних людей, які втішались би такою популярністю, пошаною і авторитетом, якими втішався «дзядзьо» Кисілевський. Всі звертались до нього, як до батька, а він був готовий кожному послужити доброю порадою і своїм досвідом, для кожного знайшлося в нього добре й щире слово, кожного вітав милим усміхом. Приходили до вчителів гуцули, щоб тут «дихнути родинною атмосферою» (3, с. 50). Разом зустрічали всі релігійні свята, особливо весело було в храмовий день, на Зелені свята.

Кожний вчитель вів дискусії, нескінченні розмови національно-патріотичного характеру з гуцулами. Кожний по-різному підходив до розв'язки воєнно-політичних проблем. Та поряд з розбіжностями у поглядах, всі, як один, були повні твердої віри в краще майбутнє, певні, що здійсняться мрії українського народу, прийде віками сподіваний час. І надіялися, що «піднесемо червону калину, що у лузі похилилася» – розвеселимо нашу Україну, що так важко зажурилася». – «О, Боже, вдар же громом над тим проклятим домом». Домом неволі України. Живо б'ються серця, вогнем горить очі, а з них іскри завзяття сипляться, вище ялиць ростуть надії, твердішою від граніту стає віра (3, с. 51).

Справжнім батьком українського вчительства на Гуцульщині, батьком, який мав великий вплив на молоде вчительство і був для нього єдиним у національно-політичних справах авторитетом Лука Гарматій, учитель с. Голови. Його обрали членом сільської ради. «Гарматії» не були для гуцулів «зайдами», а рідними, своїм серцем гуцульським. Про багатьох вчителів можна було сказати те ж, що й про Гарматія. Він «був людиною сильною індивідуальності і сталевого характеру, людиною репрезантивною, свідомою своєї вартості й гідності. Свій авторитет використовував тільки для добра тих, із якими тісно живвся, між якими сам погуцулився» (3, с. 56). У Гарматія перебував довгий час Михайло Коцюбинський, який збирав

матеріали для книги «Тіні забутих предків», бував частим гостем Гнат Хоткевич. Мали пошану і авторитет серед односельців брат о. Попеля (с. Довгополі), і директор школи с. Косова Бойченко, і учителі Устиянович та Іванчук, подружжя Винницьких з с. Москалівки.

Як зазначав Ломацький, вони гідно репрезентували українське народне вчителство «перед чужими й перед своїми», брали чинну участь у національно-культурному житті села. В Косівському повіті, в так званих долах, сумлінно вчителювали і Віктор Цюцюра (с.Кобаки), щирий український патріот, з великим почуттям такту і дипломатичним хистом, і Домбровський (с. Рибне) – чоловік поетеси Марійки Підгірянки, і директор школи в Кутах Іван Савків – визначний педагог, і В. Бундзяк (с. Старі Кути), і В.Цалинюк (с. Кути) – один із кращих організаторів і диригентів хорів.

Кожен із вчителів був яскравою особистістю. Ще до Першої світової війни заснована Іваном Цюпраком у Старих Кутах перша читальня «Просвіти» і відділ «Сільського Господаря», п'ять кооперативів-філій і одну центральну філію, співацько-театральний гурток, мандоліновий оркестр, спортивну дружину.

Багато сил і енергії віддавали педагоги шкільній справі, забуваючи про відпочинок. Польська влада усувала з посад вчителів-українців, а призначала поляків. Ломацький пише: «Усе зметене жорстокою, злочинною рукою. Пługатарі зійшли з поля. Нива осамотіла. Вона жде» (3, с. 65).

Жандармерія за наказом найвищого зверхника Галичини – помічника цісаря, графа Потоцького, стежила за кожним кроком освітян українського походження. Тому вчителі-українці ставали членами «станової» організації «Взаїмна Поміч Українського Вчителства».

Немає просто слів, якими можна було б висловити подив з того, як в «гірські закутки» загнано українське вчителство, подив його ідейності, щирій праці, відданості своєму народові і його боротьбі за кращу долю народу. Де б не працював вчитель, він залишав пам'ятний слід про себе, слід. Ці «сліди» видні були, коли наша Гуцульщина попала під владу Польщі. Натрапила вона на твердий і рішучий відпір від гуцулів. «Бо зерно, кинене

руками вчительства в гуцульській душі й серця, не пропало марно».

Польща знищила українське вчительство на Гуцульщині. «Напхала» своїх вчителів, щоб знищили український дух. Але це не вдалось зробити. Знаючи минуле, легше осмислювати велич сьогодення. У зв'язку з цим велику цінність мають свідчення діячів освіти того часу. Серед них чільне місце посідає Михайло Ломацький.

Нічого не наснажує так душу, ніщо не пробуджує в ній неповторні незабутні мелодії так, як історія мальовничої землі – Гуцульщини. Страждання, радості, горе і печалі — все знайшло своє місце в книзі Ломацького. Досліджуючи історію, відчуваємо себе причетними до того, аби ця книга стала відомою в Україні. Праця Михайла Ломацького наштовхує на думку потребу глибшого й ширшого вивчення історії українського вчительства на Гуцульщині.

Підсумовуючи, стверджуємо, що теоретично і практично спадщина Михайла Ломацького, витворена ним у складних для України історичних обставинах, не втратила актуальності до цього часу і може з великою користю бути творчо використана й тими, хто працює з учнівською чи студентською молоддю, і тими, хто свою діяльність присвятив освіті дорослих.

Література: Качкан В. Українське народознавство в іменах: У 2ч. – К.: Либідь, 1994. – Ч. I. – С. 302 – 310; Качкан В. Українська журналістика в іменах. Львів, 1995. Випуск 2. – С. 124 – 126; Ломацький М. Українське вчительство на Гуцульщині. – Торонто-Онтаріо, 1958. – 72 с; «Люблю, як людська весна ясниться» (біографічною канвою Михайла Ломацького) // Качкан Володимир Атаназійович. Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – XX ст.). – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2007. Том десятий. – С. 221 – 249; Пелипейко І. Становище українського вчительства на Гуцульщині на початку XX століття за спогадами М. Ломацького. // Гуцульська школа, 1995. – №2(4), грудень. – С. 44 – 46.

**Людмила Краснова**, д-р філол. наук, проф.(Дрогобич).

руками вчительства в гуцульській душі й серця, не пропало марно».

Польща знищила українське вчительство на Гуцульщині. «Напхала» своїх вчителів, щоб знищили український дух. Але це не вдалось зробити. Знаючи минуле, легше осмислювати велич сьогодення. У зв'язку з цим велику цінність мають свідчення діячів освіти того часу. Серед них чільне місце посідає Михайло Ломацький.

Нічого не наснажує так душу, ніщо не пробуджує в ній неповторні незабутні мелодії так, як історія мальовничої землі – Гуцульщини. Страждання, радості, горе і печалі — все знайшло своє місце в книзі Ломацького. Досліджуючи історію, відчуваємо себе причетними до того, аби ця книга стала відомою в Україні. Праця Михайла Ломацького наштовхує на думку потребу глибшого й ширшого вивчення історії українського вчительства на Гуцульщині.

Підсумовуючи, стверджуємо, що теоретично і практично спадщина Михайла Ломацького, витворена ним у складних для України історичних обставинах, не втратила актуальності до цього часу і може з великою користю бути творчо використана й тими, хто працює з учнівською чи студентською молоддю, і тими, хто свою діяльність присвятив освіті дорослих.

Література: Качкан В. Українське народознавство в іменах: У 2ч. – К.: Либідь, 1994. – Ч. I. – С. 302 – 310; Качкан В. Українська журналістика в іменах. Львів, 1995. Випуск 2. – С. 124 – 126; Ломацький М. Українське вчительство на Гуцульщині. – Торонто-Онтаріо, 1958. – 72 с; «Люблю, як людська весна ясниться» (біографічною канвою Михайла Ломацького) // Качкан Володимир Атаназійович. Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – XX ст.). – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2007. Том десятий. – С. 221 – 249; Пелипейко І. Становище українського вчительства на Гуцульщині на початку XX століття за спогадами М. Ломацького. // Гуцульська школа, 1995. – №2(4), грудень. – С. 44 – 46.

**Людмила Краснова**, д-р філол. наук, проф.(Дрогобич).

**Primus inter pares - перший між рівними**

*(Нова зустріч з Андрієм Малишком // Микола Ткачук. Художній дискурс лірики Андрія Малишка. – Тернопіль; Медобори, 2013. – 309 с.)*

Хочете любити Україну – читайте А. Малишка, – сказав колись Остап Вишня. І мав рацію. Дослідження Миколи Ткачука охоплює широкий спектр значень поетичної спадщини визначного поета. Так, насамперед, любов до Вітчизни. Дослідження як ця любов оформила себе поетично – це магістральна лінія літературно-теоретичного осмислення художнього дискурсу лірики А. Малишка (і не лише лірики). Автор не оминув своєю увагою й епічний струмінь поетичного доробку Малишка.

Відштовхуючись від теоретичних узагальнень і концепцій визначних учених-філологів – Д. Чижевського, М. Бахтіна, Б. Кормана, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, дослідник вибудовує свій власний підхід до осмислення постаті поета як гармонійної особистості, у сукупності й цілісності його біографії, світосприйняття, філософських розмислів й мистецького credo.

Автор монографії про Андрія Малишка намагається не оминати нічого цікавого й вагомого з того, що висловили ті, хто знав поета особисто, насамперед, – це Дмитро Павличко. А також усе значуще, що залишали інші дослідники творчої манери поета. Це роботи Л. Дем'янівської, О. Шпильової, Н. Гаєвської, В. Іванисенка, Л. Коваленка й ін.

Микола Ткачук як теоретик літератури і дослідник етичних і естетичних концепцій володіє даром тонкого розуміння і проникнення у герменевтичні звиви й вибудови художнього тексту, у таїну підтекстів та їхню асоціативність. Він усебічно осмислює роль багатогранної особистості ліричного героя – alter ego атвора, протагоніста, оповідача-наратора, автодієгетичної постаті. Ця примхлива мінливість авторського «Я» веде до кінцевої думки про максимальну наближеність всіх цих іпостатей до реально живого, щирого й відвертого в усіх проявах мужньої маскулінності поета складної доби.



Автор монографії про Андрія Малишка дає можливість реципієнтові відчуття, як пульсує слово поета під різними кутами зору дослідника. Зміст свого наукового доробку М. Ткачук починає зі спроби відразу окреслити особистість поета й чудового пісняря – «Творча особистість Андрія Малишка». А далі йдуть вектори у складниках цієї цілісності, йдеться про віталістичну концепцію світу лірики, про патріотичний пафос її в роки Другої Світової війни (хоча пафос, пафосність, екстатичність не полишали поета ніколи). Йдеться про філософію кордоцентризму, прометеївську проблематику, про культурологічну тематику, гуманістичне спрямування поезії. Осібно розглядаються сонети Малишка, окремі цикли.

Своєрідним резюме можна вважати завершальний розділ «Суб'єктно-об'єктна структура лірики» Малишка. Тут автор монографії висловлює власне бачення суті лірики, яка відтворює стани людської свідомості, емоційно забарвлені роздуми, вольові імпульси, враження, ірраціональні відчуття і прагнення (с. 281). В цьому розділі М. Ткачук супроводжує власні розмисли думками і спостереженнями над сутністю лірики В. Халізева, В. Сквознікова, С. Бройтмана, О. Білецького, В. Смілянської.

У теоретико-філософські думки дослідника гармонійно вплітаються окремі інтерпретації найбільш визначних творів Малишка. Особливо приваблюють автора монографії такі твори, як «Україна моя» і загалом поезії про воєнні звиятиги: «У ліриці періоду війни поет піднісся до широких художніх узагальнень і філософських рефлексій. Він дивує читачів напругою морально-етичних шукань, уважного до первинних у своїй значимості проблем людського буття» (с. 79).

Тривожно-романтичний за духом і почуттями твір «Україно моя» хвилює дослідника, як і кожного реципієнта, хто б це не був школяр, шанувальник поезії як такої, дослідник чи фронтовик. М. Ткачук з теплим почуттям і щирою повагою наводить слова Олесея Гончара, які напрочуд точно передають сутність рефлексій сприймаючого: «За словами Олесея Гончара, тільки «поет справді народний, митець глибокого патріотичного почуття міг так передати пекучий біль розлуки із рідною землею, тугу за Україною, оту синівську непогасну спрагу, що нею говорить не один рядок найкращих Малишкових поезій того

часу» (с. 87). Так розумів фронтовик-митець слова й думки іншого фронтовика-поета. Вони боронили рідну землю від посягань ворога.

Автор монографії, говорячи про твір «Україно моя», разом з іншими шанувальниками творчості Малишка поділяє відгуки й інших поцінувачів: «Характерною рисою нарративу твору Малишка є особлива «загостреність патріотичних почуттів воїна-українця (підкреслення моє – Л.К.), крізь призму яких поет сприймав драматичний перебіг воєнних подій. Мажна сміливо сказати, що ні до цього часу, ні потім Малишко не сягав такої глибини поетичного самовираження, такого вільного припливу натхнення» (с. 86).

Але й цю поетичну перлину поета наздогнала офіційна критика 1947 року, нависивши ярлика: «національно обмежений твір» – це одна болісно-гірка рана додалася до в цілому трагічної біографії поета (розстріл брата, горе матері, острах батька).

М. Ткачук розглядає поезію Малишка різних періодів. На першому етапі і пізніше крізь призму віталістичної концепції життєрадісного світосприймання. В душі «активного романтизму» (М. Хвильовий) ліричний герой Малишка, стверджує автор монографії, «із захопленням оповідає про широкі можливості, що відкриваються перед ним: «Тисячі доріг – і всі мої!» (с. 29). «Це ідеальний архетип світу, – продовжує автор – в якому мешкають «ідеальні типи» людей. Малишко оспівує рідну землю, багаті урожаї, рясні сади, у полі співає жайворонок і гудуть трактори, а навколо – усміхнені й доброзичливі люди, хлібороби, шевці, вчителі, працівники артілі» (с. 30).

Що це? Утопія? Чи певна довіра до влади, заклик до неї бути саме такою? Чи це прояв валеродизму, бажання захистити себе, українського поета, свою музу і своїх рідних від жорстокої реальності? Чи влада могла забути про розстріл брата ніби за участь у загоні Зеленого? Влада нічого не забувала. А у 1938 році, після кривавого 37-го, оптимізм поета не згасає, скоріше, навпаки, перегукується із сумновідомим пафосом п'єси «В степах України»: «Люди йдуть, свою цілують землю, / Не схиляють пліч ні перед ким» («Земля»).

Тоді ж співали: «Эх, хорошо в стране советской жить!». А Сталін сказав: «Жить стало лучше, жить стало веселее...» І М.

Ткачук ні на хвилину не забуває, що «у позатекстуальному світі залишалися драматичні події голодомору 1933 року, загибель мільонів людей у Сибіру, знищені на Соловках діячі української культури, представники «Розстріляного Відродження»; смерть тисяч і тисяч невинних людей на Колімі, Магадані, Воркуті, масові розстріли безневинних людей, яких було таємно зарито в ровях у Биківні, Куропатах. Тридцять роки – найчорніші сторінки українського народу» (с. 32). І на фоні цього суцільного жаху – залишатися оптимістом, носієм засад віталістичної концепції? Це – страшне двійництво, трагедія душевної і духовної розщепленості. І автор книги це інтуїтивно (і не лише) розуміє, співчуває, вболіває за улюбленого, тоді ще такого молодого українського сурмача, якому довелося переживати дуальність поетичного мислення, що потрібно було бути дуже мужньою людиною, щоб побачити «зорі в калюжі води» (О. Довженко) (с. 2).

Навіть у неперевершений цикл «Україна моя» довелося вставити слова вдячності «старшому братові». Війна довго не відпускала від себе поетичні візії поета. М. Ткачук звертає нашу увагу на поезію Малишка «Степовий двір», у якій «підводяться з могил танкісти й сурмачі, / Розвідники й піхота – пішанці, / І світяться під місяцем вночі / Повиті димом молоді зіниці». Відчутний слід «Балади про Василя Тютюнника» Євг. Маланюка: «То повстав Василь Тютюнник / І полки веде».

Розглядаючи знакові твори Малишка, автор дослідження бачить їх у єдиності змісту і форми, гармонійній цілості. Він звертає нашу увагу на згущену метафорику лірики Малишка, численні зіставлення, паралелізми, ритміку рядків, на домінуючі образи, структуротворчу роль інверсійних побудов, чинники загальної мелодики – алітерації, асонанси, повтори і перегуки рим, характер строфіки. Змістотворчими й ідеєтворчими рядками поета Малишка стають його непроминущі й вічні: «Україно моя, мені в світі нічого не треба, тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти». І віра його в щасливе майбуття України: «Але бачити буду: цвіти зацвітають хороші у твоїм, Україно, зеленим і вічним саду».

Такий висновок формується під впливом глибокого, фахового і ґрунтовного дослідження лірики А. Малишка й його світоглядного *credo*.

Наукове і разом з тим романтично піднесене за духом дослідження Миколи Ткачука, ця ошатно видана книжка знайде багатьох зацікавлених шанувальників поета, який і в гіркі періоди свого життя й життя України мав мужність зберегти свою гідність і полум'яну любов до Батьківщини.

Людмила Краснова, д.ф.н.(Дрогобич)

### **Вірджинія Вулф. Розмисли навколо модерністської експериментальності**

*(Галини Варнацька. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф. Монографія – Дрогобич, 2012. – 220 с.)*

За Вірджинією Вулф чітко закріпився слоган «потік свідомості» як ознака її модерністського статусу. «Свідомість ніколи не постає сама в собі подрібненою на шматки... У ній нема нічого, що могло би пов'язуватися, – вона тече»<sup>1</sup>. Ця проблема досить широко розроблена в теорії й практиці модернізму, закорінена ще в творах Платона. Можливо, підсвідомо й виникає певний зв'язок між хвилями цього потоку, коли одне, зафіксоване свідомістю враження, непомітно вливається в інше. Поява у цьому плині різних думок, асоціацій, переживань, роздумів, спогадів, вражень, неумотиваних стрибків настроїв – не випадкова. І головних збудником, на наш погляд, є асоціація, миттєвий поштовх до спомину. У художньому тексті плин спостережень автора (або героя)

---

<sup>1</sup>Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – С. 260.

Такий висновок формується під впливом глибокого, фахового і ґрунтовного дослідження лірики А. Малишка й його світоглядного *credo*.

Наукове і разом з тим романтично піднесене за духом дослідження Миколи Ткачука, ця ошатно видана книжка знайде багатьох зацікавлених шанувальників поета, який і в гіркі періоди свого життя й життя України мав мужність зберегти свою гідність і полум'яну любов до Батьківщини.

Людмила Краснова, д.ф.н.(Дрогобич)

### **Вірджинія Вулф. Розмисли навколо модерністської експериментальності**

*(Галини Варнацька. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф. Монографія – Дрогобич, 2012. – 220 с.)*

За Вірджинією Вулф чітко закріпився слоган «потік свідомості» як ознака її модерністського статусу. «Свідомість ніколи не постає сама в собі подрібненою на шматки... У ній нема нічого, що могло би пов'язуватися, – вона тече»<sup>1</sup>. Ця проблема досить широко розроблена в теорії й практиці модернізму, закорінена ще в творах Платона. Можливо, підсвідомо й виникає певний зв'язок між хвилями цього потоку, коли одне, зафіксоване свідомістю враження, непомітно вливається в інше. Поява у цьому плині різних думок, асоціацій, переживань, роздумів, спогадів, вражень, неумотивованих стрибків настроїв – не випадкова. І головних збудником, на наш погляд, є асоціація, миттєвий поштовх до спомину. У художньому тексті плин спостережень автора (або героя)

---

<sup>1</sup>Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – С. 260.

висвітлює істинність і неповторність особистості, її переддосвід або невловимість і несформованість бажань та мрій.

Автор нового цікавого дослідження про непересічний талант Вірджинії Вулф як прозаїка і теоретика модернізму, члена групи Блумсбері, Галина Варнацька, зосередила свою дослідницьку увагу саме на художній специфіці модерністської прози письменниці<sup>2</sup>. Якщо в зарубіжній критиці після трагічної смерті авторки висвітлювалися головню біографічні відомості й деякі аспекти модерністського спадку, Галина Варнацька присвятила свою монографію насамперед проблемам поетикальним. Відштовхуючись від досить ґрунтового доробку своїх попередників, автор дослідження шукає і знаходить власні шляхи до інтерпретації прози англійського класика в єдності змісту і форми з паралельними спробами зазирнути у внутрішній світ письменниці.

Як науковець Галина Варнацька враховує зроблене, дає йому певну оцінку, проте обирає свій вектор у розмислах щодо неповторності саме художніх підходів і способів осмислення дійсності. Певним чином її не вдовольняє висвітлення проблем лінгвістичних, гендерних, філософських, психологічних щодо прози В. Вулф, і вона їх не оминає. Не вдовольняє її й однобічність трактувань модернізму в радянські часи. Спираючись на гаму найтонших виявів почуттів у «потоці свідомості», Галина Варнацька намагається увести у цей огром і «підводні камені», рифи, «залишки загиблих кораблів».

І це справжній, продуктивний підхід. Ріка потоку буває бурхливою, трапляються і тихі місця, і вири, коли вода греблі рве. Метафора терміну «потік свідомості» – багатощарова і наближається до символу. Відчуття такої «стрибковості» потоку особливо відчувається у повісті Вулф «Кімната Джейкоба»<sup>3</sup>.

Мати головного героя – Джейкоба – Бетті Фландерс, шукаючи неслухняного синочка, хвилюючись і відчуваючи

<sup>2</sup>Варнацька Г.О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф / Г.О.Варнацька. –Монографія. –Дрогобич : [РВВ ДДПУ ім. І. Франка], 2012. – 220 с.

<sup>3</sup>Вулф В. На маяк:романи / В. Вулф ; [Пер. з англ. М. Карп, Е. Суриц]. – Спб. : Азбука-Классика, 2004. – 704 с.

небезпеку, сама по собі, ніби без волі авторки, фіксує «стрибковість» своїх настроїв. Вона формує подумки своєрідний афоризм або типологічне твердження, яке вбирає у себе складники фемінної сутності, її плинність і разом з тим усталеність. Щойно перебуваючи у стані хвилювання, Бетті відчуває раптовий «стрибок» настрою: «..хто може заперечувати, що ця порожнеча розуму, у поєднанні зіщедрістю, здоровим глуздом, забобонами, безсистемністю, моментами дивноївідваги, гумором і сентиментальністю – хто буде заперечувати, що саме цим жінка краща за чоловіка?»<sup>4</sup>.

Афористичність стилю – це чітка матриця, непорушна манера автора фіксувати зміни настроїв, їхню непередбачуваність, часто суперечливість у межах троїстості, наприклад: «...шлюб – це фортеця, а вдови самотньо блукають у чистому полі... , знедолені, беззахисні, нещасні істоти»<sup>5</sup>. У такому ж душевному ключі пише про «вдовинність» і Ліна Костенко: «Зелені очі орхідей. / І хтось на скрипці грає. / Вдова – це тінь серед людей, / свіча, що догорає...». І в поезії Ліни Костенко інколи помітна ця «стрибковість» потоку неадекватних образів, необхідних для гіркового протиставлення живого життя і догорання його.

Троїстість споріднених настроєм образів відчутно впливає на ритм прози Вірджинії Вулф. Тому й «потік свідомості», як стиль, позбавляється від хаотичності і певної алогічності викладу. Проте є у повісті й висловлювання суто фемінні, наївно-беззахисні, гранично редуковані: «усім відомо, що чоловіків слід остерігатися»<sup>6</sup>.

«Стрибковість» потоку думок англійської письменниці відчувається в усьому. Так вік героя постає перед реципієнтом у трьох вимірах: неслухняний хлопчик – політ над прірвою часового плину, і згодом вже студент Кембріджа, а тоді вже й кінець – розмитий у метафоричній кінцівці цього лету, сумнівний і втаємничений, після виру і сум'яття почуттів. «Потік свідомості»

---

<sup>4</sup>Там само. С. 11.

<sup>5</sup>Там само. С. 8.

<sup>6</sup>Вулф В. На маяк: романи / В. Вулф ; [Пер. з англ. М. Карп, Е. Суриц]. – Спб. : Азбука-Классика, 2004. – С. 29

як і потік життя в цілому не зникає. «Кімната» Джейкоба – це сам герой і це його земний притулок, його корабель на шляху до небуття. Старі черевики сина в руках матері у спустілій кімнаті – багатозаровий символ гіркого фінішу.

Галина Варнацька тонко відчула і довела своїми спостереженнями історичну і культурну обумовленість реформації канонічних елементів реалістичної літератури. Цей експеримент представив вагомні наслідки, дав культурному світові прозу Вірджинії Вулф, з паралельним усвідомленням трагічних наслідків цього експерименту. Цього фатального потоку життя з його підводними рифами.

Визначаючи один з найважливіших принципів поетики модернізму, авторка монографії формулює його як «оригінальне художнє моделювання темпоральності художніх творів, що виражалося в порушенні хронологічної послідовності сюжетних подій, у часових зміщеннях, введенні кількох часових площин одночасно тощо (М.Пруст, Дж.Джойс, В.Вулф, В.Фолкнер та ін.)»<sup>7</sup>.

Відтак створювалися нові сміливі центри, нові зв'язки між елементами художньої системи. Крізь призму цих засад виникали оригінальні підходи, прийоми розгляду й моделювання навколишнього світу. Своє дослідницьке слово Галина Варнацька реалізує в таких напрямках, як художня специфіка англійського модернізму і творчість Вірджинії Вулф; філософські, естетичні та психологічні чинники формування творчого феномену В. Вулф; нарис проблем естетики та письменницького світогляду В. Вулф.

Інтерпретаційним полем дослідження в монографії стають такі знакові твори Вулф, як роман «Місіс Деловой», «До маяка», «Орландо». На жаль, українських перекладів романів англійської письменниці-класика ще немає. Тому доводиться спиратися на англомовний оригінал і певний чином на російські переклади. Цікаво було б зіставити деякі знакові фрагменти з адекватними перекладами українською. Наприклад, опис фатальної кімнати ДжейкобаФландерса.

---

<sup>7</sup>Варнацька Г.О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф / Г.О.Варнацька. –Монографія. –Дрогобич : [РВВ ДДПУ ім. І. Франка], 2012. – С. 43.



Монографія Галини Варнацької приваблює читача й тим, що її цікаво читати й в цілісності задуму, й окремими частинами, які мають самостійну цінність – наукову й художньо-інтригуючу, наприклад, розділ «Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вулф: роман «До маяка», де йдеться про ритм прози, про її музикальність, близькість до живопису. Передумовою своєрідності художнього смаку Вулф, дослідниця вважає її шляхетне походження, гарну освіту, перебування серед мистецької еліти: «Здібності письменниці виходили далеко за межі художнього слова»<sup>8</sup>.

Монографія «Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф» вдало продовжує зусилля попередників зануритися у незбагненні глибини творчості англійського класика і відкрити у цій глибині нові риси, нові духовні порухи й осяяння митця.

Бажано, щоб дослідниця Галина Варнацька не зупинялася на досягнутому і подарувала шанувальникам англійської літератури її українські переклади.

**Людмила Краснова, Микола Ткачук**

### **Не забуваймо про нашу армію**

*(Ярослав Яремко. Нариси з історії української військової термінології. – 2-ге вид. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 411 с.)*

Чи потрібна державі міцна армія? Державі самостійній, незалежній, яка опинилась у колі озброєних держав, що скося поглядають на цю гонорову, але досить слабеньку з військового погляду країну.

Україна вже мала потужну армію. Проте недалекоглядність влади, мовляв, ми не хочемо ні на кого нападати, призвела до гірких наслідків. Мав же Петлюра добре

---

<sup>8</sup>Варнацька Г.О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф / Г.О.Варнацька. –Монографія. –Дрогобич : [РВВ ДДПУ ім. І. Франка], 2012. – С. 137.

Монографія Галини Варнацької приваблює читача й тим, що її цікаво читати й в цілісності задуму, й окремими частинами, які мають самостійну цінність – наукову й художньо-інтригуючу, наприклад, розділ «Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вулф: роман «До маяка», де йдеться про ритм прози, про її музикальність, близькість до живопису. Передумовою своєрідності художнього смаку Вулф, дослідниця вважає її шляхетне походження, гарну освіту, перебування серед мистецької еліти: «Здібності письменниці виходили далеко за межі художнього слова»<sup>8</sup>.

Монографія «Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф» вдало продовжує зусилля попередників зануритися у незбагненні глибини творчості англійського класика і відкрити у цій глибині нові риси, нові духовні порухи й осяяння митця.

Бажано, щоб дослідниця Галина Варнацька не зупинялася на досягнутому і подарувала шанувальникам англійської літератури її українські переклади.

**Людмила Краснова, Микола Ткачук**

### **Не забуваймо про нашу армію**

*(Ярослав Яремко. Нариси з історії української військової термінології. – 2-ге вид. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 411 с.)*

Чи потрібна державі міцна армія? Державі самостійній, незалежній, яка опинилась у колі озброєних держав, що скося поглядають на цю гонорову, але досить слабеньку з військового погляду країну.

Україна вже мала потужну армію. Проте недалекоглядність влади, мовляв, ми не хочемо ні на кого нападати, призвела до гірких наслідків. Мав же Петлюра добре

---

<sup>8</sup>Варнацька Г.О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф / Г.О.Варнацька. –Монографія. –Дрогобич : [РВВ ДДПУ ім. І. Франка], 2012. – С. 137.

озброєну, з певним вишколом і досвідом народну українську армію: «А де ж всі ваші хлопці?.. – питає один з героїв роману Булгакова у діда з села Попелюхи. – Усі побігли до Петлюри».

Ось як описує Михайло Булгаков парад Петлюрівської армії на Софіївській площі у грудні 1918 року, надаючи своїй пародії рис епічно-величавих:

«То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам – то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад.

Первой, взорвав мороз ревом труб, ударив блестящими тарелками, разрезав черную реку народа, пошла густыми рядами синяя дивизия.

В синих жупанах, в смушковых, лихо заломленных шапках с синими верхами, шли галичане. Два двухцветных прапора, наклоненных меж обнаженными шашками, плыли следом за густым трубным оркестром, а за прапорами, мерно давя хрустальный снег, молодецки гремели ряды, одетые в добротное, хоть немецкое сукно. За первым батальоном валили черные в длинных халатах, опоясанных ремнями, и в тазах на головах, и коричневая заросль штыков колючей тучей лезла на парад.

Несчитанной силой шли серые обшарпанные полки сечевых стрельцов. Шли курени гайдамаков, пеших, курень за куренем, и, высоко танцуя в просветах батальонов, ехали в седлах бравые полковые, куренные и ротные командиры. Удалые марши, победные, ревущие, выли золотом в цветной реке. (М.Булгаков. Белая гвардия. – К.: Богдана, 1995.С. 86). Далі посилення на це видання, сторінка – у тексті: цитування подається мовою оригіналу).

За пешим строем, облегченной рысью, мелко прыгая в седлах, покатали конные полки. Ослепительно резнули глаза восхищенного народа мятые, заломленные папахи с синими, зелеными и красными шлыками с золотыми кисточками (підкреслення наше – Л.К., М.Т.).

Пики прыгали, как иглы, надетые петлями на правые руки. Весело гремящие бунчуки метались среди конного строя, и рвались вперед от трубного воя кони командиров и трубачей. Бо старшины з нами, З нами, як з братами! – разливаясь, на рыси

пели и прыгали лихие гайдамаки, и трепались цветные оселедцы...

Трепля простреленным желто-блакитным знаменем, гремя гармоникой, прокатил полк черного, остроусого, на громадной лошади, полковника Козыря-Лешко. За Козырем пришел лихой, никем не битый черноморский конный курень имени гетмана Мазепы. Имя славного гетмана, едва не погубившего императора Петра под Полтавой, золотистыми буквами сверкало на голубом шелке.

Народ тучей обмывал серые и желтые стены домов, народ выпирал и лез на тумбы, мальчишки карабкались на фонари и сидели на перекладинах, торчали на крышах, свистали, кричали: ура... ура...

– Слава! Слава! – кричали с тротуаров.

Лепешки лиц громоздились в балконных и оконных стеклах. Извозчики, балансируя, лезли на козлы саней, взмахивая кнутами.

– Ото казали банды... Вот тебе и банды. Ура!

– Слава! Слава Петлюри! Слава нашему Батько!

– Ур-ра...

– Вот вам и банды... Миллион войску... – Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра...

Гремели страшные тяжелые колеса, тархтели ящиками, за десятью конными куренями шла лентами бесконечная артиллерия. Везли тупые, толстые мортиры, катились тонкие гаубицы; сидела прислуга на ящиках, веселая, кормленая, победная, чинно и мирно ехали ездвые. Легко громыхла конно-горная легкая, и пушечки подпрыгивали, окруженные бравыми всадниками».

Спостерігаючи цей парад бойової сили, один з героїв роману шепоче: «Эх... эх... вот тебе и пятнадцать тысяч... Что же это наврало нам. Пятнадцать... бандит... разложение... Господи, не сочтешь. Нще батарея... еще, еще...».

Петлюру любило й село, й місто, на нього покладались, йому вірили. «Де ж сам Петлюра? – Ой, хочу побачить Петлюру. Кажуть, він красавець неописувемий». І це ще не все: «Глухие раскаты турецких барабанов неслись с площади Софии, а по

улице уже ползли, грозя пулеметами из амбразур, колыша тяжелыми башнями, четыре страшных броневика».

Велика армія, озброєна, горда, впевнені в собі військовики і — Петлюра, всенародний герой. «Было его жития в Городе сорок семь дней». Куди ж поділась армія? Чого варта країна без армії?

Автор дослідження «Нариси з історії української військової термінології» Я.Яремко вибудовує таку тріаду: «Українська держава – Українська армія – українська військова термінологія. Нерозуміння, недооцінка чи фальсифікація цієї єдності або штучний розрив окресленого діалектичного зв'язку неминуче призводить до втрати державницьких орієнтирів» (с.269).

Слушно зауважує Євген Коновалець: «Ми були примушені ставитись критичніше до діяльності діячів Центральної Ради, бо бачили наочно, що їхня політика спричинює щораз більшу анархію, яка не тільки виключає організацію війська, але веде державу до неминучої руїни»<sup>6</sup>.

Влада не підтримала армію, мовляв, Україна не збирається ні з ким воювати. А боронити ж хто буде беззахисну, безборонну, незахищену країну? Крім військового вишколу, щедрого фінансування з боку уряду, виховання почуття гідності і гордості в кожному воякові, армія потребує і міцного науково-філософського й історичного підґрунтя. Основою його є Статут і ' М.Булгаков. Белая гвардия. – К.:Богдана, 1995. – С. 283. 'Там само. – С. 283. <sup>4</sup> Там само. - С. 284.

<sup>5</sup> Там само. - С 308.

<sup>6</sup> Цих. за другим виданням монографії Я.Яремка. - С. 227.

військова команда, тобто своя, власна українська термінологія. Вагомий внесок у розв'язання цієї проблеми якраз і зробив дрогобицький науковець-лінгвіст Ярослав Яремко.

Автор занурився в неосяжні глибини історії, релігії, лінгвістики, державотворення, військової справи, політичних хитросплетінь, дипломатії. Як учений-когнітивіст, такий, що опанував різні науки, поєднав їх у єдине річище, пише вільно, розкуто, з філологічним блиском. Його творча манера – героїко-романтична. Тож читати цю наукову працю легко, приємно й – корисно кожному громадянину своєї держави, а насамперед –

військовикам, тим, хто готує військову еліту, інтелігентів, професіоналів мілітарної справи. І тим командирам, які будуть проголошувати свої команди впевнено, гордовито, відчуючи вагомість кожного слова, кожного військового терміну, всієї історично сформованої власної української терміносистеми.

Дослідницька парадигма автора монографії досить широка. Він наскрізно аналізує українську військову термінологію в історичному розвитку: її історичні витоки, особливості військової термінології давньокиївської та козацької доби; пише про українську військову термінологію ХХ століття і про тих, хто нею послуговувався, про лицарів ідеї і чину. Своєрідним висновком, резюме, крім авторських висновків, є розділ «Проблема національної ідентичності в українській військовій термінології (на матеріалі «Російсько-українського словника для військовиків» А.Бурячка, М.Демського, Б.Якимовича. – Київ-Львів: Варта, 1995).

Хоча книга Я.Яремка має чітке лінгвістичне спрямування, але це й художнє явище: стиль, художній дискурс загалом, опертя на поетичне слово, ритм прозаїчного викладу, посилення на Євгена Маланюка, «Слово о полку Ігоревім», літописи, пісенні традиції, на митців «Розстріляного Відродження».

Не завжди можна погодитися з автором монографії в оцінці значущої в історії української держави та її армії постаті Павла Скоропадського, але це вже вектор в іншу тему. Власні роздуми над проблемою ролі армії в житті держави автор висловив у гранично ущільненій і категоричній формі-аксіомі: «Державу можуть захистити не революційні гасла і ухвали, а тільки вишколена і свідома своєї місії національна армія» (с. 227). І, борони Боже, щоб це усвідомлення не прийшло надто пізно, як це вже раз відбулося. Історичний шанс тоді було втрачено.

Книгу Я.Яремка можна читати як завершену цілісність, а можна читати окремо певні розділи, кожен реципієнт знайде для себе щось цікаве, значуще. Грунтовні знання, копітка праця автора над необхідним матеріалом виявили себе в афористичній мові, асоціативності викладу, бажанні встановити контакт з читачем. Це й фундаментальне дослідження, і разом з тим щира, схвильована розповідь про Україну, її минуле й сучасне, її культуру і геополітичний статус.

Своїм розмислам автор надає форми своєрідних типологічних тверджень, максимум, троїстих афоризмів. Паремії автора сприяють чіткому ритмові викладу в цілому. Саме на них, на їх категоричній троїстості тримається головна ідея, концепт дослідження, вираз набирає сили безсумнівної істинності: «Характеристика цієї еліти, її генеза і кристалізація психоповедінкової моделі – це тема окремого дослідження» (с. 151); „військові команди виступають як одиниці лексичного, фразеологічного та синтактичного рівнів" (с. 176).

Монографія П.Яремка має всі підстави, щоб стати підручником, настільною книгою, насамперед для тих, хто пов'язав свою долю з долею армії і безпеки рідної країни. Автор врахував усі чинники, які необхідні для формування справжнього військовика-вихователя і для тих, хто буде оволодівати військовою наукою, її термінологією: звідси увага і любов до Слова, до вислову-команди у єдності форми і змісту й навіть до інтонаційного забарвлення; як виробити інтонаційні акценти беззаперечних військових команд, значущість кожного українського військового терміна.

Але роль «Нарисів з історії української військової термінології» вища, бо ця книга має фундаментальний характер як джерело знань, необхідних кожному громадянину своєї держави.

**Наталія Науменко**, проф. (Київ)

**Любомир Сеник**, проф. (Львів)

**Творчий доробок на тлі осмислених позицій**

*(Іван Зимомря, Руслана Жовтані, Владислав Грещук.*

*Алгоритми наукового поступу. Біобібліографічний покажчик*

*Миколи Зимомрі. Післямова Ігоря Добрянського, Станіслава*

*Лупінського.– Ужгород: ФОП Бреза А.Е., 2013.– 366 с.)*

Бібліографія – це своєрідний екстериторіальний центр кожної національної культури. Тому й відродно, що на зламі ХХ-го – початку ХХІ ст. ця наукова галузь має примітні успіхи, власне, як певні свідчення її розгалуженого зміцнення в Україні. Адаже останнім часом побачили світ вагомні бібліографічні

Своїм розмислам автор надає форми своєрідних типологічних тверджень, максимум, троїстих афоризмів. Паремії автора сприяють чіткому ритмові викладу в цілому. Саме на них, на їх категоричній троїстості тримається головна ідея, концепт дослідження, вираз набирає сили безсумнівної істинності: «Характеристика цієї еліти, її генеза і кристалізація психоповедінкової моделі – це тема окремого дослідження» (с. 151); „військові команди виступають як одиниці лексичного, фразеологічного та синтактичного рівнів" (с. 176).

Монографія П.Яремка має всі підстави, щоб стати підручником, настільною книгою, насамперед для тих, хто пов'язав свою долю з долею армії і безпеки рідної країни. Автор врахував усі чинники, які необхідні для формування справжнього військовика-вихователя і для тих, хто буде оволодівати військовою наукою, її термінологією: звідси увага і любов до Слова, до вислову-команди у єдності форми і змісту й навіть до інтонаційного забарвлення; як виробити інтонаційні акценти беззаперечних військових команд, значущість кожного українського військового терміна.

Але роль «Нарисів з історії української військової термінології» вища, бо ця книга має фундаментальний характер як джерело знань, необхідних кожному громадянину своєї держави.

**Наталія Науменко**, проф. (Київ)

**Любомир Сеник**, проф. (Львів)

**Творчий доробок на тлі осмислених позицій**

*(Іван Зимомря, Руслана Жовтані, Владислав Грещук.*

*Алгоритми наукового поступу. Біобібліографічний покажчик*

*Миколи Зимомрі. Післямова Ігоря Добрянського, Станіслава*

*Лупінського.– Ужгород: ФОП Бреза А.Е., 2013.– 366 с.)*

Бібліографія – це своєрідний екстериторіальний центр кожної національної культури. Тому й відродно, що на зламі ХХ-го – початку ХХІ ст. ця наукова галузь має примітні успіхи, власне, як певні свідчення її розгалуженого зміцнення в Україні. Адаже останнім часом побачили світ вагомні бібліографічні



покажчики, укладені Мирославом Морозом, Марією Вальо, Луїзою Ільницькою, Володимиром Качканом, Іваном Хлантою, Оленою Закривидорогою, Іваном Зимомрею, Оксаною Лютою, Ларисою Мельник, Іваном Сеньком. У цьому контексті важливим причинком видаються передусім іменні бібліографічні зведення, що містять відомості про опубліковані праці окремих вчених (приміром, Івана Денисюка, Ярослава Ісаєвича, Степана Злупка, Олени Рудловчак, Федора Погребенника, Григорія Дем'яна, Івана Маркуша, Миколи Жулинського, Романа Гром'яка, Миколи Ткачука, Любомира Сеника, Ростислава Радишевського, Петра Рихла, Тетяни Космеди, Василя Пагірі). Ось щойно цей перелік поповнився новим виданням «Алгоритми наукового поступу» – біобібліографічним покажчиком публікацій доктора філологічних наук, професора Миколи Зимомрі. Його структура – типова для такого типу збірників: бібліографія охоплює авторські книжкові видання, а також упорядковані, редаговані та перекладні; дослідницькі, літературно-критичні та публіцистичні статті й рецензії; подана тематика доповідей, виголошених ученим на авторитетних конгресах, симпозіумах і конференціях. Окремий блок містить відгуки про життя та творчість дослідника та індекс цитувань. Цікаві відомості містять такі розділи, як опонування кандидатських і докторських дисертацій, наукове керування дисертаціями, виступи титульного рецензента, членство в редколегіях та наукове редагування. Книжка позначена ювілейним акцентом – 65-літтям від дня народження науковця, яке мало місце минулого року. Отже, йдеться про загальний список праць, опублікованих упродовж 1959 – 2013 років.

«Не шкодуй часу на читання, адже його на добрі справи обернеш і тим життя вічне здобудеш». Цей вислів Кирила Туровського лишається актуальним і сьогодні, у добу бурхливого розвитку інформаційних технологій, спонукуючи вчених до створення *навчальної літератури* нового покоління, а також до активної *наукової роботи*. Виступаючи в органічному зв'язку, ці два види духовної діяльності мають на меті навчити сучасного реципієнта наукових знань не лише ґрунтовно читати твір, а й давати йому належну оцінку. Особливо актуальним це завдання стає, коли за мету поставлено створити різногранний портрет Миколи Зимомрі як науковця, власне, через бібліографію його

наукових, публіцистичних, художніх творів, виступів на засіданнях спеціалізованих учених рад (при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка), редагування наукових та художніх збірників («Зерна», «Карпатський світ», «Гуманістичний вісник», «Освіта Закарпаття», «Літопис Бойківщини», «Наукові записки» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, а також Ченстоховської Полонійної Академії), участі у радіопередачах та інтерв'ю у пресі.

Автори-упорядники Іван Зимомря, Руслана Жовтані, Владислав Грещук, слідуючи традиціям українського назовництва у царині наукових праць (відповідно до яких потрібно через мінімум слів показати мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження), вдало обрали ключовий концепт для найменування рецензованого біобібліографічного покажчика – «алгоритм».

За словником, алгоритм – термін, похідний від латинізованого імені узбецького математика Аль-Хорезмі, – означає систему операцій (наприклад, обчислювальних), які застосовуються згідно з суворо установленими правилами; послідовне виконання цих операцій приводить до правильного розв'язку поставленої задачі.

Як же поняття алгоритму узгоджується з науковою діяльністю професора Миколи Зимомрі? Відповідь на це запитання можна знайти, якщо зважити на те, що в лексемі «алгоритм», окрім чіткої послідовності дій, закодовано – за правилами поетичної етимології – також концепт «ритм», іншими словами – *підпорядкування різних точок зору єдиному ритмові наукового мислення*.

Цей ритм простежується уже в назвах наукових і навчально-методичних праць, оглядом яких відкривається довідкова частина покажчика. Автореферати дисертацій – кандидатської («Сприйняття української літератури в німецькомовному світі від першовитоків до 1917 року», 1972) та докторської («Сутність міжлітературних взаємодій та роль перекладу в художньому процесі», 1984) – свідчать про наведення надійних «мостів із зеленої брості» між Україною та

Німеччиною через рецепцію літературно-критичну та перекладну.

Написана у співавторстві монографія про життя та діяльність Ярослава Грицьковяна (2000 ) отримала назву «Животворна змагальність освіти». А до 80-річчя єпископа Мукачівської греко-католицької єпархії Івана Маргітича професор М. Зимомря 2002 року написав змістовний документальний нарис «Людина та вимір її образу: від голови – до неба», до того ж видрукував його у видавництві з красивою символічною назвою – «Добре серце».

Що можна пізнати з переліку наукових публікацій? Об'єкт і предмет студіювання; час і місце оприлюднення статті; імена співавторів та адресатів наукових досліджень. Та водночас назва наукової статті приховує значно більше, адже вона завжди має знаковий характер. Ще до знайомства з текстом реципієнт засновує на заголовку власний асоціативний ряд, що допомагає йому прояснити для себе «внутрішню форму» твору, єдність його образу-заголовка й значення-змісту. До розуміння семантики заголовка та його ролі у подальшому пізнанні наукових творів доцільно застосувати потєбнівську нерівність  $a < A = X$ , де в даному разі  $a$  – заголовок як компонент цілого тексту;  $A$  – запас думок і асоціацій реципієнта;  $X$  – те пізнаване, на що вказівкою має бути  $a$ , тобто заголовок. При сталості  $a$  й мінливості  $A$  змінною величиною буде й  $X$ ; тобто, прочитання тексту варіюватимуться під однією назвою.

Заголовки, до яких включено експліцитні жанрові маркери, утворюють особливо складну знакову систему, в якій внутрішня форма визначника актуалізується на образному рівні в сув'язі з іншими компонентами назви та самим науковим або публіцистичним текстом.

Наприклад, виразний науково-навчальний контекст притаманний статті під назвою «*Особливості використання сонетарію В. Шекспіра на уроках іноземної мови*» («Проблеми післядипломної освіти педагогів: матеріали V Всеукраїнської науково-методичної конференції», Ужгород, 2003).

Ще до знайомства з текстом цієї роботи за заголовком можна, умовно кажучи, «візуалізувати» цей урок англійської: учні-читці по черзі декламують оригінальні Шекспірові сонети,

потім їх переклади; надалі разом із учителем аналізують формозмістові концепти першотвору та перекладу, а насамкінець – пробують створити критичне есе про прочитаний вірш або й навіть власний сонет англійською мовою... У цьому й полягає сутність силового поля назви наукової праці – прилучити реципієнта до співтворчості, в чому чималих успіхів досяг не лише Микола Зимомря, а й старанні упорядники – репрезентанти його наукового доробку.

Виважено підходить М. Зимомря й до добору заголовків публіцистичних статей. 25 лютого 2003 р. у газеті «Галицька зоря» вийшло його «Слово про поезію Анатолія Мойсієнка» під назвою «Коли бувають строфи з мечів». Ця назва – перефразований вірш-паліндром «вічем зим, а форт – строфами з мечів».

Знайомство з її текстом дозволило рецензентові дійти такого висновку. Походження паліндрома (перевертня) зумовлено взаємодією кількох рівнозначних чинників: естетичним відчуттям дзеркальної симетрії, її майже математичним виразом (як цифрами, так і літерами та іншими символами), та естетикою гри розуму, інтелектуальної вправи у вищій майстерності, на взірєць «Гри в бісер» Г. Гессе.

Тому Іван Величковський, а до нього – Митрофан Довгалецький вважали їх найскладнішими для виконання; серйозність паліндрома як феномена «дидактичної» (sic! – Н.Н.) поезії визнавав і В. Домбровський. Таку ж думку обстоєє й М. Зимомря, визнаючи, що естетична цінність паліндрома, зокрема авторства А. Мойсієнка, полягає й у тому, що він є чинником індивідуально-авторського словотворення, прояснюючи тим самим внутрішню форму кожного первісного слова.

Справедливо зауважував Вольфганг Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне наближення» щодо розуміння белетристичного твору: *«Будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки... Встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім*

*та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків».*

Довідкові наукові видання також підпадають під це правило, оскільки через пізнання семантики назв статей і нарисів можна простежити, як духовний та естетичний досвід письменника в них узгоджується з духовним та естетичним досвідом читача, по-різному знайомому з особливостями розвитку літератури своєї країни.

На карті українського духовного узг'я за іменем Миколи Зимомрі постає ціле гірське пасмо – його краєни з карпатських земель, попередники, сучасники та послідовники, енциклопедично освічені вчені, священики, політичні діячі: *Петро Лодій* («Посередник культурного єднання», 1989), *Василь Кукольник* («Василь Кукольник – європейське світило», 1992), *Михайло Балудянський* («Маяк нашої гордості», 1989), *Іван Орлай* («У дружбі з Гете», 1978), *Михайло Лучкай* («У барвах сучасності», 1989), *Августин Волошин* («Бойківщина – осердя президента Карпатської України Августина Волошина», 2007), *Гавриїл Костельник* («Особистості з іменем: о. Гавриїл Костельник та Едуард Вінтер», 2005), *Іван Мірчук* («Історик Іван Мірчук – славний уродженець Стрийщини», 2012), *Дмитро Німилович* («Коли янголи у небі пролетіли... Життя і смерть о. Дмитра Німиловича», 2009), *Степан Добош* («Інтелігентність: Слово про Степана Добоша», 1992), *Степан Штефуровський* («Рясне гроно життя», 1984), *Іван Маргітич* («Крізь страждання до воскресіння», 1996), *Кирило Галас* («Його другом була правда», 2002), *Степан Кишко* («Коли розцвітає надія», 1995), *Василь Пагіря* («Вежі його золотого літа», 2003)...

Концептосфера життя цих діячів, репрезентована в покажчику через філігранно оформлені заголовки, змушує нас звернутися до оригінальних текстів, а згодом – укотре поспіль замислитися: наскільки сучасній Україні бракує таких людей – науковців, які «мислять глобально, а діють локально»; які «йдуть урівень із природою, а не намагаються зірвати завісу» (за висловом М. Булгакова); які не згодні віддати перевагу сьогоденним меркантильним проблемам перед нагальними потребами усієї української суспільності.

Адже *Василь Кукольник* залишив чималий доробок у галузі економіки та правознавства – відомий, щоправда, більше в Росії, ніж в Україні; *Михайло Балудянський* відзначився значними здобутками на ниві політології та політичної економії (саме він і впровадив цей термін в український науковий обіг); *Іван Орлай* явив себе європейському світові в іпостасі медика, фізіолога, мінералога та біолога (наукову роботу вів спільно з Й.В. Гете; на його честь було названо квітку «Орлай-грандіфлора»); *Михайло Лучкай* уславився багатотомними працями «Грамматика словеноруська» та «Історія карпатських русинів».

Цілої гами холодних і теплих відтінків, кольорів сонця та снігу не шкодує Микола Зимомря, аби змалювати постаті сучасних карпатських учених – *Степана Злупка, Любомира Сеника, Ярослава Барана, Василя Попа, Михайла Волощука, Миколи Мушинки, Олега Поляруша, Володимира Задорожнього, Івана Хланти*, літераторів – *Дмитра Павличка, Іллі Галайди, Романа Гром'яка, Михайла Шалати*, педагогів – *Марії Опаленик, Ярослава Грицьковяна, Омеляна Вишневського, Василя Марка, Миколи Євтуха, Корнеля Сятецького* – і ще багатьох інших на тлі національної та європейської культур.

«Досить і того, щоб учень був, як учитель», – говорить в Євангелії від Матвія. Та Микола Іванович – учитель від Бога – заохочує кожного зі своїх численних учнів – і студентів, і аспірантів, і докторантів – хоч на йоту його перевершити. «Без цього немає справжньої наукової школи, немає розвитку та плідної співпраці», – стверджує він. Та не лише співпраці – плідної співтворчості, настановою до якої є кожна зустріч, кожна розмова, лекція або семінар.

Відтак майбутній письменник, утвердившись у своєму стилі, окресливши коло тем та жанрів, рано чи пізно відчуває інтерес до наукового осмислення писемних явищ. *Назвати й описати вади чи переваги літературного твору, з'ясувати його життєві джерела, час і обставини написання* – важливо та обов'язково.

Це своєрідна підготовка, з якої починається священнодійство – літературознавча робота, у якій фахівець «розщеплює атомне ядро» творчого задуму, виявляє неповторність філософії досліджуваного автора та намагається

знайти для твору гідне місце у концепції художнього пізнання й осмислення світу.

І ця робота більш авторитетна, якщо літературознавець сам є письменником. Так, Микола Зимомря, наголошуючи у своїх нарисах на знакових творах рецензованих літераторів, скеровує думку реципієнта й до їхніх естетичних поглядів.

Варто звернутися бодай до Павличкового опису творення поезії, написаного в унісон із «Секретами поетичної творчості» Івана Франка:

*«У першому «гарячому» і священному періоді [творчого процесу], коли відбувається ніби виверження з глибин підсвідомості забутих вражень, відкладених там життєвим досвідом образів, поет формує лавину почувань і думок словами... Але творчий процес, хоч яким би він був психічно складним, загадковим, індивідуальним, і невіддатливим для найменшого змеханізування, все-таки, мабуть, у кожного поета перемирюється або завершується «технічним періодом», коли спадає емоційна напруга, втихомирюється розбурхана фантазія, а свідомість аналізує недоліки або достоїнства писаного чи вже в чорновому варіанті закінченого вірша.*

*Саме в цей «технічний період» своєї праці поет може скористатися справжнім словником рим, щоб надати змістові й формі свого твору більшої гармонії, самій формі більшої досконалості, щоб, крім усього іншого, через неповторюваність рим зберегти неповторність свого нового творіння».*

Чи не таким шляхом творилися й творяться поетичні нариси та есе самого Миколи Івановича?

На це питання відповідь можна знайти у галереї портретів, писаних у стінах Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (у якому професор М. Зимомря виступає членом спецради за спеціальністю «Порівняльне літературознавство», принагідно збираючи золоті крихти слів, образів, концептів та наукових думок, що про них потім буде створено нові нариси та поетичні есе). Цю галерею портретів достойно представлено у збірнику художньо-документальних нарисів «Час і життя» (2012), до якого ми й відсилаємо допитливого читача.

За прикладом Максима Рильського, чії опонентські відгуки на кандидатські та докторські дисертації увійшли до академічного 20-томного видання як непересічні літературно-критичні праці, упорядники біобібліографічного покажчика «Алгоритми наукового поступу» доцільно акцентували на офіційному опонуванні дисертаційних робіт М. Зимомрею. Символічне число – 33 дисертаційні праці, присвячені проблемам перекладознавства («Проблема семантической эквивалентности языковых единиц в оригинале и переводе художественного текста», А. Білоус; «Лингвостилистические основания адекватной передачи художественного образа в стихотворных переводах (на материале русских переводов произведений Р.М. Рильке)», Л. Букреева), порівняльного літературознавства («Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості», Галина Чумак; «Творчість Пауля Целана як інтертекст», П. Рихло; «Німецькомовний простір творів Юрія Клена», Руслана Жовтані), теорії літератури («Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система», Галина Сабат, «Сучасне українське літературознавство в англomовному науковому світі: методологічні аспекти», М. Чобанюк), опонентом яких виступив професор Зимомря. Як може засвідчити автор цієї рецензії – критиком він був суворим, але справедливим, і кожне його зауваження звучало як побажання, настанова на вдосконалення власного стилю наукового мислення...

За допомогою заголовка створюється «горизонт очікування», який завжди виражає рівень компетентності і автора, і читача у розумінні твору (Г.Р. Яусс). Перетин горизонтів дає змогу тлумачити сталий мистецький феномен по-новому. Жанрові матриці, окрім «горизонтів очікування» для читачів, є «моделями писання» для авторів (за висловом Ц. Тодорова). Тому їх взаємопроникнення є основою для співтворчості автора з реципієнтом.

Щодо твору наукового стилю, то саме горизонт очікування, заявлений жанровим визначником, значною мірою зумовлює засвоєння праці реципієнтом, знайомим із особливостями первісного жанру – монографії, автореферату, статті, нарису, підручника, посібника, методичних рекомендацій.



Синтез різнопланових жанрових маркерів писемного доробку Миколи Зимомрі, оприявнений у рецензованій книзі, дозволяє установити концепцію наукової роботи у цілому й виявляє його змістове наповнення та шляхи сприйняття.

Підсумовуючи, можна зауважувати, що метою цієї масштабної роботи Іван Зимомря, Руслана Жовтані та Владислав Грещук поставили показати просторово-часову панораму української науки та культури як різногранної динамічної системи з її істотними характеристиками «тут-і-зараз», із органічними спадкоємними зв'язками та вірогідними перспективами в проекції «тут-і-завжди», і все це – в інтерпретації професора Миколи Зимомрі. Завдяки цьому 366-сторінкове монографічне видання стало не сухим переліком назв і імен, а вивершилося в широке семантичне поле з численними гіпонімами (персоналіями, творами, жанрами, стилями) та гіперонімами (періодами розвитку), взаємодія яких скерована на виявлення сутності української культури в контексті світової.

*... Добротою людською натомлений день*

*Приходить спочити до срібної ночі.*

І вірш –

*тільки віршем високим*

*повинен прийти до людей:*

*Очі в очі (Анатолій Мойсієнко).*

А на завершення автори післямови – Ігор Добрянський і Станіслав Лупінський висловлюють тезу, яка могла б стати за добру настанову митцям і науковцям: *У своїх наукових працях М. Зимомря дотримується такого принципу, як поглиблення історичної пам'яті, правдиве, об'єктивне художнє відображення історичного минулого, усунення «білих плям» у культурній спадщині, досягнення гармонії та високої культури міжнаціонального спілкування.* І, на нашу думку, рецензований біобібліографічний покажчик «Алгоритми наукового пошуку» стане провідним орієнтиром у такому розумінні для фахівців різних поколінь та стилів наукового мислення.

Завдяки невтомній творчій роботі Миколи Івановича Зимомрі митці, науковці, духівники приходять до людей, аби відбувся емоційний діалог «очі в очі» – без нього неможлива ні художня творчість, ні наукове спілкування. Навіть якщо Нестор-

літописець творив свою «Повість минулих літ» практично у повному усамітненні, він повсякчас думав про своїх майбутніх читачів – «чительників», як говорили в пізніші барокові часи, – і звертався до кожного з нас із запитанням «Звідки єсть пішла Руська земля?» Відповіддю на нього може бути просте речення – «З мови». З мови, яка завжди була й лишається головним визначником естетичного чуття та менталітету всіх народів.

*«Серед науковців, які своєю працею роблять значний внесок у розвиток українсько-польських стосунків та євроінтеграції, – літературознавець, письменник і педагог Микола Зимомря. Говорити про Україну, представляти її історію та духовність, знаходити аргументи, створювати нові ідеї, переконувати про необхідність тісної співпраці України та Польщі – ось мета його діяльності»,* як твердить Олександр Астаф'єв. І за це говорить заголовок кожної праці, вміщеної у біобібліографічному покажчику «Алгоритми наукового поступу», який виступає дороговказом до ведення самостійних досліджень – зокрема в галузі дослідження як знакових, так і малознаних персоналій української та зарубіжної культури, що їм Микола Іванович Зимомря не втомлюється приділяти увагу.

## **УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА**

Oleksandr Tkachuk

**Romantic discourse of «Haidamaki» poem by T. Shevchenko** 3

Vasyl Kucher

**Inner world of images in dystopia novels of the first half of the XX<sup>th</sup> century** 15

Ярослава Вільна

**Морально – естетична концепція людини в ранній творчості Івана Нечуя-Левицького (на матеріалі оповідання «Рибалка Панас Круть»)** 23

Валентина Гнатенко

**Шевченкіана Олександра Астаф'єва** 33

Оксана Залевська

**Художнє втілення морально-етичної проблематики у малій прозі Ростислава Єндика** 43

Микола Зимомря

**Художній дискурс збірки поезій «Необроблений смарагд» Наталії Науменко** 53

Микола Ткачук

**Художня своєрідність роману «Земля» Ольги Кобилянської** 65

Ірина Бабій

**Оцінно-експресивний потенціал іменникових лексичних інновацій у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха 81**

Оксана Косінова

**Музично-композиційна побудова поетичних творів Павла Тичини 91**

Володимир Працьовитий

**Реальність і надреальність у трагедії «Дійство про Юрія-переможця» Юрія Косача 104**

Іванна Луцишин

**Концепт екзистенційної тривоги в романі Володимира Винниченка «Рівновага» 120**

Оксана Любімова

**Трискладові розміри у творчості поетів Східної України 80 – х років XIX століття 131**

Олеся Мединська

**Жанрово-композиційні інваріанти роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі» 155**

Любов Мельник

**Родина як вияв української ментальності у творах Федора Заревича 167**

Ярослав Нагорний

**Художня практика Павла Богацького в контексті доби (початок XX століття) 178**

Ірина Приліпко

**Тенденції зображення образів духовних діячів у прозі Марка Вовчка 190**

Марія Реутова

**Поетикальний аспект невротичності у ліриці Ліни Ефіндієвої 207**

Тетяна Скуратко

**Діалектика традицій і новаторства в українській поемі шістдесятників 214**

Наталя Швець

**Художнє зображення двоплщинності добра і зла в романі «Лора» Олекси Гай-Головка 236**

Наталія Яблонська

**Романи В. Даниленка в сучасному дискурсі української масової літератури 245**

## **ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ**

Анатолій Гуляк, Наталя Науменко

**Об'єктивізація постаті поета в образі ліричного героя (на матеріалі української поезії ХХ століття) 257**

Р. З.Біляшевич

**Поліфонічні форми в українській художній літературі першої половини ХХ століття 266**

Наталія Віннікова

**Стилізація і пародія: літературні «транскрипції» чужого стилю 276**

**Художня своєрідність пісенного тексту 282**

Віталій Мацько

**Концепт андрогінності в художній літературі: маскуліність і фемінність 286**

Марія Савка

**Іманентно-трансцендентні та ціннісно-інтенціональні виміри художнього тексту: екзистенціальна методологія і особливості (на матеріалі української малої прози перших десятиліть ХХ ст.) 299**

Марія Якібчук

**Батьківщина, дім, рідна мова як образи втраченої та віднайденої буттєвості (український контекст 60 – 80-х років ХХ ст.) 324**

## **ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Катерина Гільдебрант

**«Сердиті молоді люди» як представники англійського неореалізму середини ХХ століття 335**

Оксана Диндаренко

**Лінгвостилістичні засоби створення образу Індії в поезії та прозі Р. Кіплінга 346**

Надія Петриченко

**Жанрові різновиди прозових творів російських і українських авторів першої половини ХІХ століття: оповідання, новела, повість, роман (критичний дискурс полеміка) 357**

Андрій Печарський

**У ментальному хронотопі китайської поезії епохи династії Тан ( 唐诗 ) і українського літературного бароко 370**

Любов Свирідюк

**Морально-духовні виміри персонажів романів «Трохи пітьми» Л. Дереша та «Сrazy» Б. Лсберга: компаративний аспект 384**

## **НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ**

Андрій Ткачук, Микола Ткачук

**Невідомий вірш «Бабин Яр» Володимира Сосюри 396**

## **РЕЦЕНЗІЇ**

Олександр Астаф'єв, Вадим Ткачук

**Творчість як академія живопису 402**

Олександр Галич

**Творчість Андрія Малишка з погляду наратології 408**

Мирослава Гнатюк

**Інтертекстуальний дискурс Шевченкового прометеїзму 412**

Дмитро Курчій

**«Реальні факти сумної правди» 419**

Людмила Краснова

**Primus inter pares - перший між рівними 435**

464 Наукові записки № 38. Літературознавство  
Людмила Краснова

**Вірджинія Вулф. Розмисли навколо модерністської  
експериментальності 439**

Людмила Краснова, Микола Ткачук

**Не забуваймо про нашу армію 443**

Наталія Науменко, Любомир Сенік

**Творчий доробок на тлі осмислених позицій 448**