ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№1 (96)

2006

2006 січень № 1 (96)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавом України 19.04.1999 р.

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ “Альма-матер”

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 9 від 25 листопада 2005 р.)

Виходить 1 раз на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ
Головний редактор –
проф. Харченко С.Я.
Перший заступник головного редактора –
проф. Синельникова Л.М.
Заступник головного редактора –
проф. Ужченко В.Д.
Відповідальний секретар –
проф. Галич О.А.
Члени редколегії:
проф. Гриценко П.Ю.,
проф. Зеленько А.С.,
проф. Тараненко О.О.,
доц. Унукович В.В.

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: серія КВ № 3783 від 19.04.99

Збірник наукових праць, ліцензований ВАК України за напрямками: педагогічний, історичний, філологічний, біологічний (Бюлетень ВАК України.
– 1999. – № 4 (12)

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

CHIEF EDITORIAL BOARD
Editor-in-chief –

Prof. Kharchenko S.Y.
First Deputy
Prof. Sinelnikova L.M.

Deputy
Prof. Uzhchenko V.D.
Executive secretary
Prof. Galich O.A.
Editorial Board Members
Prof. Gritsenco P.Y.,
Prof. Zelenco A.S.,
Prof. Taranenko O.O.,
Unucovich V.V.

Founder – Taras Shevchenco Luhansk National Pedagogical University

Registration Certificate KB № 3783 dated 19. 04. 99

A collection of studies on Pedagogical, History, Philology, Biology, licensed by the VAC (Ucraine). (Bulletin VAC Ucraine – 1999. – No. 4 (12)

The Material is published in the original

ЗМІСТ

Актуальні проблеми літературознавства

1. Аулов А.М. О рассказе М.Зощенко "Веселая жизнь".....7
2. Бахмач В.И. Концерт "Поющего поета"
как форма "самиздата".....13
3. Бровко О.О. Дефініція поняття поетики як теоретична
проблема 24
4. Верник О.А. Библейские мотивы и образы в поэзии
Н.Гумилева и А.Ахматовой.....29
5. Вітченко А.О. Осягнення образу влади в процесі вивчення
античної драматургії.....35
6. Галич В.М. Новела Олеся Гончара „Пальма”:зародження
екологічної проблематики у
творчості письменника 42
7. Галич О.А. Жанрова специфіка та проблематикамалої прози
Миколи Малахути 49
8. Гасанова В.Т., Левицька Н.Є. Національна ідея
Д.Донцова та Ю.Липи 67
9. Дмитренко В.І. Митці літературної організації
"Ланка"– Марс у рецензії Ю.А.Лавріненка 71
10. Кизилова В.В. Письменник, розп’ятий на хресті
політики (мистецтво слова й політика як складові
художньої творчості Уласа Самчука).....77
11. Кравченко О.Л. "Ланка" – МАРС у літературній
дискусії 1925 – 1928 рр. 81
12. Кулініч О.О. Історіософська позиція автора
неісторичних творів (на матеріалі М.Чернявського) 84
13. Лапко О.А. Відчуття самотності як психологічна
константа ліричного героя Тодося Осьмачки 89
14. Неживий О.І. Перша книга "Зав'язь"
Григора Тютюнника в літературознавстві 60-х років.....97
15. Нехаєнко А.А. Інтертекстуальна взаємодія роману
К.Мотрич "Ніч після сходу сонця із Біблією" 101
16. Філатова Л.В. Естетичні засади літературної

критики Лесі Українки 106
17. Фоменко В.Г. "Мотив" міста в повісті Ніни Бічуї
"Килим на три квітки" 113
18. Хабарова М.В. Проявление мифологического сознания
в русской женской драматургии конца
XX – начала XXI столетий 118
19. Цалапова О.М. Категорія дива в казці
О.Олеся "Грицеві курчата" (міфологічний аспект).....122
20. Юган Н.Л. Представление о национальном
характере в цикле В.И. Даля "Были и небылицы".....129

Документалістика на порозі XXI століття

21. Бренер Н.М. Групи сучасних
прізвиськ Луганщини 137
22. Гнатенко Н.М. Жанрова природа історичного
роману Василя Шевчука "Фенікс" 138
23. Коваленко С.П. Антропоцентрична перспектива
мемуарного тексту.....143
24. Лошакова О.Б. Українська публіцистика в
контексті сучасних політичних подій 148
25. Пустовіт В.Ю Постать Д.Мордовця
у спогадах сучасників.....151
26. Савенко І.Л. Структурні особливості парадигми
хронотопу біографічного роману-пошуку 155
27. Скнаріна О.Ю. Суб'єктивність документально-художньої
прози
("Соло для дівочого голосу" Галини Гардасевич) 163

Сторінки підручника

28. Пушко В.Ф. Юрій Федькович
(сторінки до підручника) 169

Фольклористика

29. Гречанова А.Ю., **Скиба О.В**. Фольклор Луганщини:

народні вірування в природні явища.....174

Рецензії

30.Недайнова Т.Б. И знать, и чувствовать.....180

Відомості про авторів.....183

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821. 161. 1 – 3.09 +929 Зощенко

А.М. Аулов

О РАССКАЗЕ М.ЗОЩЕНКО «ВЕСЕЛАЯ ЖИЗНЬ»

Писатель подбирает ключ к читателю уже тогда, когда выбирает тему, волнующую душу. Михаил Зощенко в «Предисловии к 1-му изданию» повести «Письма к писателю», 1929 г., сам назвал самые распространенные в своих произведениях 1920-х годов темы: «любовь», «деньги», «литература» и «судьба» [1,17]. Это были большие темы его знаменитых рассказов, расходившихся громадными тиражами и звучавшими с эстрады для миллионов его читателей. (Зощенко был не просто популярным, он был искренне любимым писателем у многочисленных поклонников его таланта.) И «любовь», и «деньги», и литература» − это лики той же темы «судьбы». Во всех них решается проблема «счастья», счастливой судьбы», как противоположности «року»

«Любовь» − главная тема мировой литературы, «деньги», богатство, занимают в ней значительное место. «Любовь», «деньги» и «судьба» также являются тематикой «большого» рассказа Зощенко «Веселая жизнь», 1922. Подробно это произведение еще не было проанализировано.

Основная проблема, которую мы ставим в статье, – способы использования традиций русской классической литературы. Задачи, сопутствующие этой проблеме, - степень своеобразия творчества самого Зощенко, способы построения образа героя, художественные решения проблемы «счастья».

В рассказе «Веселая жизнь», 1922, Зощенко за один из принципов исследования жизни и построения художественной картины берет систему образов: «помещик и крестьянин». Но, как мы попытаемся показать далее, придает ему другой вес.

«Господство и подчинение» было сущностью, главным, основой дореволюционного бытия, порождающим началом всей старой русской жизни – крепостничества и соответствующей ей иерархической системы, пронизывавшей все: от политического устройства до семейного быта.

Вследствие именно «господства и подчинения», того, что барин даже в мелочах был избавлен от необходимости трудиться, подобно Обломову, которому утром слуга надевает чулки, в таких людях как типе рождалась неспособность к настоящей жизни, где требуется не только фраза, но и действие. Эта родовая черта, идущая от основы бытия, была ярко представлена Гончаровым в облике Обломова, пустого мечтателя, лежащего на диване, не способного осуществить что-либо серьезное и глубокое в общей жизни и сделать действительным счастье с любимой и любящей его женщиной.

Это явление на основе других образов «лишних» людей обобщил, с предельной ясностью осознал Добролюбов в понятии «обломовщина», паразитизм и сонная неподвижность.

Таким образом, русская классическая литература, обращаясь к социальным отношениям «господства и подчинения», вольно или невольно акцент делала на исследовании «господства», более подробном изображении барства и самого барина. Зощенко тоже изобразил родовую черту – обломовщину как одну из черт в облике генерала Тананы. В тексте самого Зощенко есть намек на это: рассказчик говорит, что «вся и с т о- р и я (здесь и далее курсив наш. – А.А.)… вся веселая жизнь генеральская была н е о б ы к н о в е н н а я» »[2,19].Но по закону иронии, скрытого контраста, вызывающего насмешку, «история» оказывается «обыкновенной», с мелким финалом. Жизнь главного персонажа – приземленной до бескрылого практицизма, как у Александра Адуева, героя первого романа Гончарова «Обыкновенная история», но еще более примитивной.. Адуев имел много общего с Обломовым в обломовщине, среде их породившей.

Восторженные прекраснодушные разглагольствования младшего Адуева о любви, розовая, ребяческая, недозрелая, его мечтательность находят свое особо комичное продолжение на пятьдесят первом году жизни генерала Тананы в его разговорах с лакеем о необходимости «яростно жить», любя и радуясь, «веселясь»… летом на Кавказе. Здесь Танана более похож не на Обломова, а Александра Адуева, молодого героя «Обыкновенной истории» потому что он также преувеличенно, до карикатурности, чтит любовь и праздность. Такая мечтательность допустима, в каком-то смысле, и простительна в юности. У Зощенко же это средство однозначного, не допускающего оговорок, осмеяния. Ведь он через «биологическую метафору трех возрастов», использованную ранее Гоголем в разных целях в образах сотника, головы и Каленика в «Майской ночи», смешивает душу юноши и старика, передавая восторженность и мечтательность ранней молодости Адуева на первых страницах романа старому, по меркам того времени, Танане. «Биологическая метафора» - прием, которым Зощенко создает «перепев», пародию, тонко осмеивающую мечтания, их полет.

Танана, подобно младшему Адуеву, предстает сначала как успешный чиновник – пехотный генерал, затем, подобно Обломову из романа «Обломов», - кончает свою судьбу в бездействии, совершенно бессмысленно.

Зощенко контаминирует черты облика, в том числе пародийно переосмысленные, и судьбы двух нарицательных героев Гончарова. Этот вариант возможен и в самой жизни. Прозаик представил нам своеобразный характер, переливающийся то одной, то другой своей гранью, и, в конце концов, смог представить иной сюжет, а в нем - другие закономерности судьбы главного персонажа.

Черты Адуева в рассказе «Веселая жизнь» появляются вовсе не по молодости Зощенко, лишь вчера начавшего работать в публичной литературе. Причина иного порядка. Она заключена в художественной цели - необходимости изобразить для читателей две возможности, которые были заключены в характере Тананы, подобно характеру Адуева: счастье духовно полное (ее вероятность сохраняется даже в оторванной от земли мечтательности) и пустое по причине равенства в сознании

персонажа образа «счастья», «любви» «деньгам». Примитивность такого «счастья» проглядывает в ироничной идее «любви за деньги» и «веселой жизни» на Кавказе. Активная натура Адуева необходима Зощенко как подсказка читателю, знающему и способному мыслить характерами классической литературы.

Пассивность Обломова делала принципиально невозможной подобную постановку вопроса. Проблема влияния среды, такой основы жизни, как «господство и подчинение» в роковом поглощении судьбы человека для 20-х годов XX века была уже неактуальной. Конечно, Зощенко указывает на обломовщину, пассивность и зависимость от лакея своего персонажа: хотел передать деньги, чтобы откупиться от кокотки Зюзиль, да Дидюлин их пропил; после этого генерал был позорно бит содержанкой, затем ее новым любовником. Но это лишь одна из причин его позора, и она не играет ведущей роли в главной художественной идее. Обломовщина, выдвинутая в сюжете на первый план, сделала бы из Тананы жертву, вызывая только сочувствие.

(Обломовская черта пассивности в облике Тананы будет использована Зощенко как ступень его мельчания.) Адуевская же активность подводила читателя к мысли о том, что дело не в основах старой жизни, не обстоятельствах, - в самом человеке.

Привычка общаться не душами, а посредством денег («Ваша любовь, - предлагал Танана кокотке, - мои же деньги»), делает невозможным в принципе нормальную, человеческую жизнь – лучшую долю. В конце концов, когда деньги, переданные им через камердинера Дидюлина, чтобы откупиться от «мамзель Зюзиль», женщины легкого поведения, были пропиты лакеем, генерал после того, как был бит и унижен даже этой бывшей его содержанкой, оказался неспособным сделать хотя бы слабую попытку отстоять свою честь.

Именно это, отсутствие чести, перед лицом действительной жизни ведет его к окончательному поражению. Зощенко, изобразив это в сюжете несчастливой судьбы, указал на важнейший, по мысли прозаика, действительно, роковой его исток - внутреннее, нравственное основание. Отсутствие личной чести равносильно отсутствию жизненности, свидетельствует о начале умирания. Если младший Адуев достиг своего практичного счастья: положения и богатства, был удовлетворен им, то персонаж Зощенко, также достигнув значительного положения в обществе и имея деньги, богатство, никакого чувства счастья не обрел, и, более того, потерпел в итоге полный крах.

Конечно, это случилось не сразу.

На этой дороге Танана превращается как бы в Обломова, повторяя его пассивное отношение к жизни, неподвижность. Но здесь он утрачивает обаяние мечтательности, которое сохранялось долго у Обломова, теряет даже слабые намеки на человеческие благородные мечты, крылья мысли – мельчает на глазах. Без благородных помыслов, их очарования он оказывается персонажем исключительно родовым, содержащим результаты односторонности своего господствующего положения – обломовщину без души Обломова.

Такой характер из трикстерского (противоречивого, т.е. двойственного, содержащего высокие и низменные черты, возможности, различные направления своего развития и изменения поэтического и прозаического или низменного)

превращается на почве отсутствия морального стержня личности - человеческого достоинства в одномерно низменный. Гончаровская лепка характеров, их скульптурность, или пластичность вызывала сложные чувства, в которых могла разобраться душа человека XIX века, отличавшего после «Разговора книгопродавца с поэтом» Пушкина «свободное» искусство и «свободную» жизнь человека от искусства и жизни, подчиненных духу наживы. Читатель же Зощенко, активный и думающий, по словам самого писателя, о деньгах и литературе и не впитавший из- за своей малокультурности высоты духа классики, остался бы глухим к тонким чувствам и идеям Гончарова. Поэтому характер героя Зощенко - более определенный, а финал исключал какую-либо иную трактовку, кроме полной «неудачи».

Здесь смещение акцента на такой внутренний мир человека связано со следованием традиции Гоголя. В самом начале «Веселой жизни» Зощенко сознательно использует реминисценции из «Невского проспекта», также напоминающие и наталкивающие читателя на мысль о моральной «пустоте» своего персонажа: «Ах, милостивые мои государи и дорогие товарищи! Поразительно это, как все к простоте идет.

Скажем, двести лет назад тут, на Невском, ходили люди в розовых и зеленых камзолах и в париках. Дамы этакими куклами прогуливались в широчайших юбищах, а в юбищах железные обручи… » »[2,19].

Остановимся на этом подробнее, посмотрим как развивается эта традиция далее. «Умной ненужностью» называл «лишнего человека» Герцен. Теперь, подметил Зощенко, человек, также имевший родовые черты того жизненного основания, утратил не то, что ум и подобие привлекательной мечтательности в своем облике, но даже способность к мелкому уюту (то, что принято называть «мещанским счастьем», которое сохранялось как осадок жизни, ее суррогат у Обломова с Агафьей Пшеницыной), забыл о чести и честолюбии, пусть в извращенном виде тщеславия, как у Адуева; потерял даже всякое любопытство к жизни, элементарную живость, сохранявшуюся в «Невском проспекте» Гоголя у «почтенных стариков», которых можно было увидеть бегущими так же, как молодые коллежские регистраторы, для того чтобы заглянуть под шляпу издали завиденной дамы»[3,15].

Танана утратил способность даже к бездуховной, элементарной жизни. «Пустота» его бездонней, чем у персонажей «Невского проспекта». И она руководит его мельчанием до предела: Танана после неудачи в любви и веселье живет буквально как одинокий биологический организм. Это верный признак полного вырождения человека. Смыслом существования, ее целью становится исключительно еда. И вот итог такой жизни: « …в дороге покушал генерал через меру и помер от дизентерии» »[4,25].

Зощенко ярко показывает уже не «умную ненужность», но пустоту его ума, «духа», следовательно, - полную, абсолютную ненужность, где эпитет «умная» отпал за неимением самого предмета. Танана умер до своей физической смерти.

Но мертвая душа управляет телом, жизнью тела, значит - судьбой, точка в которой - «физическая гибель». Понимание же зрителем этой и других важнейших причин «рокового» случая есть его разгадка, а она дает удивительную возможность

руководить «роком», управлять своей судьбой. Такой драгоценный вывод писатель дарит своему читателю.

Рассказ «Веселая жизнь» выявил важную черту раннего М. Зощенко: сознательное использование образного арсенала русской классической литературы, контаминацию различных его элементов. Что это не было признаком литературного эпигонства, простительного для начинающего писателя, а свойством рождающегося таланта свидетельствовал свое-обычный образ Тананы.

Не бессознательные, а открыто демонстрируемые реминисценции - существенные элементы художественной образности, расширяющие смысловое «пространство» текста. Идеи романов Гончарова у Зощенко получают новый смысл благодаря сшиванию в ином порядке цепочек сюжетов, добавлению в них новых звеньев. У Гончарова барская праздность Адуева порождает горячие до карикатурности мечты о любви и дружбе и легко переходит в низменный практицизм, бездушное самодовольство, барство Обломова – высокие мечты и прекраснодушие, пустую мечтательность, бездействие. Зощенко строит сюжет своего рассказа, начиная не с праздности, а с мечты, горячей, но пустой, как у Адуева, и господства материального расчета, то есть финала судьбы героя Гончарова. Адуева выгода заставляет действовать, Танану – быть неподвижным. Различие в том, что первый стремится к большому богатству, второй пытается экономить на мелочах. «Мелочный» расчет – признак мелкой души. Не столько паразитизм, зависимость от лакея, как у Обломова, сколько этот расчет и позорное отсутствие личного достоинства ведут к полному бездействию и смерти. Такое бездействие - иной тип обломовщины, чем у Гончарова.

Писатель Зощенко в «больших» рассказах исследовал и показал длинноусго интеллигента из «Любви», 1921, и генерала Танану из «Веселой жизни»,1922 - две крайности в типах людей из образованных верхов этого времени. Первый – человек «большой» души, устремленный только в будущее, поэтому холодно, равнодушно относящийся к современности, второй – «мелкой» души, нацеленный только на сегодняшний день, существующий мелкими расчетами, интересами, устраняющийся и боящийся живой жизни. И тот, и другой неподвижен, и тот, и другой бездействует. Оба холодны. Для дворянина и интеллигента Зощенко это было средством осмысления, самоубеждения и убеждения других людей его круга жить, а не бежать от современности.

В общем-то, обращение с предшествующей литературой, подобное Зощенковскому в «Веселой жизни», демонстрировали сами классики XIX века, цитируя, широко используя, углубляя и перестраивая образы предшественников. Вспомним хотя бы галерею «лишних» людей.

Но писатель вскоре перешел от «больших» рассказов для интеллигенции к рассказам, написанным для недостаточно образованного «простого» читателя. Здесь опереться на знание классики, намекнуть, натолкнуть на решение через реминисценцию было просто невозможно. Читатель часто не обладал даже полнотой грамотности, не то, что знанием образцовых многостраничных произведений и культурой их восприятия хотя бы на основе элементарного анализа. Однако и в этих рассказах и повестях Зощенко будет настойчиво использовать отдельные темы, образы и схемы сюжетов русской и европейской классики.

Эту постоянную черту своей манеры он обнажит сам через семнадцать лет после начала литературной деятельности, в 1936 году, в год столетия со дня смерти Пушкина: «В дни моей литературной юности, - писал М. Зощенко в разделе «От автора » «Шестой повести Белкина», - я испытывал нечто вроде зависти к тем писателям, которые имели счастье находить замечательные сюжеты для своих работ.

В классической литературе было несколько излюбленных сюжетов, на которые мне чрезвычайно хотелось бы написать. И я не переставал жалеть, что не я придумал их.

Да и сейчас имеется порядочное количество таких чужих сюжетов, к которым я неспокоен.

Мне бы, например, хотелось написать на тему Л. Толстого – «Сколько человеку земли нужно». Это удивительная тема, и она выполнена Толстым с колоссальной силой. Тем не менее мне хотелось бы еще раз заново и по-своему подойти к ней.

Мне хотелось бы написать на некоторые сюжеты Мопассана, Мериме и т.д.

Но относительно Пушкина у меня всегда был особый счет. Не только некоторые сюжеты Пушкина, но и его манера, форма, стиль композиция были для меня показательны»[4,507].

Чем объяснить выросший в связи с этим такой парадокс: писатель отказался от сложных форм «больших» рассказов, перешел к «мелким» и жанру повестей, но все равно использовал темы, схемы сюжетов трудной для восприятия простым человеком старой литературы? Ответ на этот вопрос есть. Классика – скала, на которой вырастал Зощенковский, более демократичный, храм культуры. Благодаря этому писатель в доступной форме целеустремленно приобщал малообразованного читателя к высокой культуре, воспитывая в нем человеческие чувства человека. Несмотря на то, что храм стал менее пышным и величественным, он, сливаясь своим контуром с линией скалы, продолжал ее в небо.

Перспективой дальнейшего изучения является роль традиций классической литературы на материале других рассказов писателя.

Литература

1.Зощенко М. Письма к писателю. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца: повести. – М.; 1989. **2.Зощенко М.** Избранное: В 2-х т. – Донецк; 1994. Т. 2. **3.Гоголь Н.** Петербургские повести. – Ростов; 1979.**4.Зощенко М.** Избранное: В 2-х т. – Л.; 1978 г. Т. 1. Рассказы и фельетоны; повести.

The article «About the story «Merry Life»» by A. Aulov is devoted to the problem of the traditions of Russian classical literature.

УДК 821.161.2 – 1.09: 784

В. И. Бахмач

КОНЦЕРТ «ПОЮЩЕГО ПОЭТА» КАК ФОРМА «САМИЗДАТА»

Вся история русской литературы – это бесконечное борение «властителей дум» за право свободно творить и иметь возможность поделиться выстраданным словом с читателем или слушателем. И литература XX века в этом не является исключением. Ее так называемый «советский период» представляет собой постоянное стремление талантливых сочинителей вырваться из-под навязываемой опеки власть предержащих и чиновников от цензуры. Именно те, кто отстаивал право быть самим собой, и состоялись как подлинные художники, совершили духовные открытия, сказали ожидаемое слово. Порой это грозило гибельными трагедиями, как у Осипа Мандельштама или Даниила Хармса. Порой это вело к необратимому разрушению судеб, как у Бориса Пастернака или Николая Заболоцкого. А порой это лишало возможности в дальнейшем жить в отчем краю, как это случилось с Иваном Елагиным или Иосифом Бродским. Но как ни старались радетели от власти уложить Слово в прокрустово ложе социалистического реализма и теории бесконфликтности, всегда находились питомцы муз, противящиеся этому, ищущие свой путь. И когда им отказывали в официальных публикациях или вовсе пытались отлучить от литературы, они прибегали к «самиздату». «Большой толковый словарь русского языка» трактует этот термин как «нелегальное бесцензурное размножение литературных произведений» в СССР [1, 1142]. Сразу установим, что под «самиздатом» мы подразумеваем «издание первой руки», то есть издание произведения (ний), выполненное заботами автора либо из цензурных соображений, либо как акт протеста против официального непризнания. Безусловно, речь идет не о бульварном чтиве, а о самобытной литературе.

Цель предлагаемого материала – рассмотреть концерт «поющего поэта» («барда») как своеобразную форму «самиздата» и выявить особенности подобного издания. Осуществлению поставленной цели поможет обращение к стенограмме Луганского концерта Владимира Высоцкого, прилагаемого к статье.

В конце 50-х годов прошлого столетия в советской культуре свершилось непредсказуемое: наряду с подотчетными писателями, идущими дозволенной магистралью литературы, несанкционированно заговорили, вернее, запели, поэты-«непрофессионалы», которых в народе быстро окрестили «бардами». Они создали и утвердили новое направление в словесности, в дальнейшем получившем название «авторская песня». Как быстро выяснилось, оно стало одним из видов «самиздата», оппозиционного всему официальному. Но в отличие от письменных «самиздатовских» публикаций «самиздат» авторской песни имел устный характер существования: в виде магнитофонных лент или концертов-встреч. В то время, когда приспособившиеся стихотворцы выпускали несметные тиражи будущей макулатуры, а представители «громкой» и «тихой» поэзии 60-х годов не имели возможности публиковаться в полном объеме, поющие поэты шли к своему слушателю со стихопеснями (см. о различении «авторской песни» и «письменного» стихотворения:

2, 76-81), то есть устно озвученными под музыкальное сопровождение произведениями. В зарождении этого вида искусства во второй половине XX века частично «повинен» Александр Вертинский (1889-1957), явившийся своеобразной предтечей, благодаря исполняемым им на свои и чужие стихи «песенкам» (определение Вертинского). Именно он утвердил подачу стихотворения в форме песни (стиль), именно он обратился к ролевому герою (сценической маске), именно он устраивал свои встречи со слушателями в форме концерта с продуманной очередностью произведений (устный сборник стихопесен). Хотя сам художник не представлял, что начатое им дело будет когда-либо продолжено. Вот что он говорил по этому поводу: «Есть ли у меня подражатели и последователи? Первые были, но больше не будет. Вторых никогда не было и не будет. Раньше всякий, кто надевал маску Пьеро и напевал мои песенки, считался моим подражателем. Теперь я скинул эту маску и перестал быть любителем. У меня слишком много собственного, чтобы можно было так легко подражать. Последователей у меня не может быть потому, что нужно сразу соединить в себе четыре главных качества: быть поэтом, композитором, певцом и артистом. Пусть даже не в большой мере, но все эти данные необходимы. Для своих песен я ищу особые слова, особые мотивы, особо их исполняю и вкладываю в исполнение особую игру. Очень редко я беру чужие слова, потому что они редко подходят к моему стилю» [3, 531]. Вертинский даже не подозревал, что практически сразу после его смерти в русском искусстве возникнет целая плеяда «поющих поэтов», и опыт великого Пьеро, конечно же, не будет забыт. Правда, рояль в дальнейшем заменит гитара как наиболее транспортабельный и удобный в аккомпанементе инструмент, а сентиментальная грусть его духовно удрученных героев окажется невостребованной – победят мотивы преодоления и свободы.

Бардовская (авторская) поэзия явилась формой реставрации исконного искусства слова, возрожденного активным поиском эстетических и нравственных ценностей, инициативным участием масс в художественном самовыражении. Стихопесни входили в сознание людей без участия печати и цензуры и вызывали живой отклик, тем более что так называемая "оттепель" минула быстро, сменившись долгим застоем и даже гонением на литературу. Одну из причин неофициальной популярности у народа авторских песен выразил Н. Курчев: «…авторы их – выходцы из той же среды, которая остро нуждается в песнях, отражающих ее внутренний мир: это студенты, инженеры, медики, педагоги, рабочие, научные работники и т. д.» [4, 9]. Кроме того, в целом изменилось отношение к песенному искусству, которое уже не оправдывало народных ожиданий. Профессиональная (эстрадно-лирическая) песня тех лет исполняла роль регулятора дозволенных настроений для масс или зачастую сводилась к развлекательности, где огромную роль играли оркестр, профессиональный вокал и световые эффекты (см. об отличии авторской и эстрадной песен: 5, 73). По мнению доктора филологических наук Ю. Андреева, «авторская песня, как правило, заполняла те пустоты, которые возникали в профессиональной, так сказать, официальной культуре» [6, 79].

Послевоенная эпоха быстро нашла в поющихся стихах такую форму, которая сделала осуществимой предельную вольность и откровенность слова. Уникальную возможность поэзии нараспев определил Александр Галич: «В такой форме легче немедленно откликнуться, немедленно отреагировать, сделать то, что невозможно ни

в прозе, ни в драматургии» [7, 175]. Когда с окончанием "оттепели" цензурой стало пресекаться вольномыслие, именно «поющие поэты» продолжили его своим творчеством. Примечательно, что их искусство никто не санкционировал. «Поющие поэты» без утверждений свыше и треножащей цензуры шли к слушателю. Их не смущали пренебрежительные отклики в печати и официальное непризнание профессионалов от поэзии и музыки. Основным критерием служила потребность масс в их искусстве. Но исполнять стихопесни было небезопасно: в 1974 году из СССР навсегда изгоняется Александр Галич, многократным журнальным и газетным нападкам подвергнется творчество Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого. Именно эти художники вписали неповторимые страницы в "устную" поэзию 60-х – 70-х годов, надолго став духовными ориентирами для многих современников. Вопреки нападкам или замалчиванию со стороны представителей официальной культуры они и их сторонники (а порой и расторопные дельцы) организовывали концерты-встречи, которые позволяли слушателю знакомиться с творческими достижениями «поющих поэтов». Позже в альманахе «Поэзия» Л. Беленький напомнит о перипетиях авторской песни: «Новый жанр или вид искусства (как хотите!) мужал в открытой борьбе и тайных бумажных сражениях, навязанных чиновниками от культуры и бдительными идеологическими хранителями спокойствиями народа. Когда в одном месте концерты или фестивали запрещались, они неизменно возникали в другом» [8, 114]. Конечно, концерты организовывались с определенным риском, так как официальные круги пытались через комсомол и «критиков в штатском» оказывать воздействие на поэтов и организаторов выступлений.

С середины 60-х годов, авторская песня вырвалась из кухонь и полян на подмостки, все более претендуя на концертное (т. е. «сборниковое») оформление. Синкретизм произведений позволял им быть суггестивными, легко и быстро входить в память. Со временем у стихопесни сложатся свои законы, о которых известный автор Юрий Кукин заметит: «Работая над стихотворной тканью, я вполне отдаю себе отчет, что пишу именно песни, а не стихи. В чем тут разница? В стихах нельзя допускать никаких литературных неграмотностей, когда они есть, стихотворение ничего не спасает. Зато мысль здесь можно развивать долго, на протяжении нескольких строф. И чем более могучие стихи, тем, обычно, в них дольше тянется нить одной мысли. В песне же каждая фраза должна выглядеть законченной, а если мысль передается двумя фразами, то каждая из них должна быть рубленной.

Решая эту задачу, приходится, порой жертвуя грамотностью и точностью стиля, убирать все лишние слова. Но и у песенного сочинительства есть свои преимущества. Во-первых, музыка позволяет растормозиться психике человека, делает его эмоционально восприимчивее, а поведение певца, его мимика, жесты, исполнительское мастерство подсказывают слушателю, о чем песня. Поэтому убранные «лишние» слова можно заменить им созвучными ритмическими характеристиками. Скажем, ритм движения поезда можно изобразить звуками: не так, не так. И в сочетании с музыкой эффект может получиться гораздо сильнее, чем то же самое, выраженное непесенными стихами. Во-вторых, в песне для подчеркивания смысла, усиления значения отдельных слов возможны повторы. В стихах этого, как правило, делать нельзя, тем более, в середине строфы или даже

строки. Но песня не должна быть длинной, четыре куплета для нее почти предел» [9, 119]. Казалось бы, простые законы, но в синкретическом произведении, где слова, напев, аккомпанемент и исполнение нерасторжимы, они позволяли художественно отражать то, о чем люди думали про себя. Именно этот эффект авторской песни высоко ценил ее знаток писатель Андрей Синявский. Он подчеркивал: «Мы испытываем редкое для современности двадцатого века чувство сопричастности к тому, что поет поэт, словно это не он, а мы сами сочиняем его песни» [7, 168].

Не имея возможности официально печататься, записываться на пластинки или выступать на радио и телевидении, «поющие поэты» избрали концерт как вид «самиздата». Эта форма таила в себе огромные возможности: произведения тут же, на авторских вечерах, получали зрительскую оценку и уходили «в народ» со скоростью магнитофонных перезаписей. Кроме того, популяризации и распространению авторской песни способствовали растущие, как грибы, клубы самодеятельной песни (КСП) и стихийно организованные фестивали. Но главным «изданием» являлся концерт. На нем «поющий поэт», как правило, учитывал количественный, возрастной и социальный состав аудитории, ее непосредственную реакцию на предлагаемые произведения, собственное душевное состояние. Это позволяло ему гибко действовать во время подобных встреч: планировать свод сочинений, отступать от ранее намеченного плана, менять интонации и варианты стихопесен, их количество и порядок, давать необходимый комментарий, отвечать на реплики и записки. В целом концерт-встреча превращался в своеобразный импровизированный «самиздат», на котором автор публично творчески отчитывался и нес ответственность за свой труд. Если концерт имел успех, он быстро становился достоянием домашних фонотек. Характерно, что собиратели подобных «изданий» более всего ценили записи с авторскими комментариями и межпесенными «связками». Живое общение с залом, высказывание нетривиальных мыслей, импровизационный характер исполнения вели к тому, что при исполнении одних и тех же произведений концерты разительно отличались друг от друга. Истинные ценители это знали.

Обратимся к стенографической записи заключительного концерта В.С. Высоцкого, который состоялся 25 января 1978 года в день сорокалетия поэта в Луганске (см. полный текст в конце статьи). Она дает представление о том, как выглядел «устный сборник» «поющего поэта». Особенностью издания является опубликование исполняемых произведений не полностью, а лишь обозначением первой и последней строк каждого. Видимо, издатели рассчитывали на то, что полные тексты читателю известны. Хотя не следует забывать, что многие стихопесни имели различные варианты, что характерно для авторской песни в целом.

Встреча началась с исполнения Высоцким стихопесни «Мы вращаем землю» («От границы мы землю вертели назад…»), вслед за которой последовала беседа художника со зрителем-слушателем. В ней поэт дал краткую справку о себе и о Театре на Таганке, в котором он на тот момент работал. Далее вместе с актером театра Иваном Бортником «поэт с гитарой» Владимир Высоцкий познакомил зрителей со стихотворным фрагментом из спектакля «Павшие и живые», который завершил исполнением своей стихопесни «Братские могилы». Потом прозвучал экспрессивный монолог творца об авторской песне и ее отличии от эстрадной. При

этом Высоцкий поведал слушателям о своей творческой лаборатории и о том, почему не отдает свои произведения для воплощения в жизнь эстрадным певцам, как рекомендует их исполнять коллегам-артистам, в частности, Анатолию Папанову. Рассказ завершила стихопесня «Утренняя гимнастика», после которой поэт потешил зал историей возникновения следующей стихопесни – «Марафон или Бег на длинную дистанцию». Здесь поэт брал на себя функции критика, убеждая, что неправильное употребление слов спортивными комментаторами ведет к искажению или двоякости смысла. Затем были «показаны» (выражение Высоцкого по отношению к собственному исполнению) с предварительными пояснениями «Товарищи ученые», «Расстрел горного эха», «Песня про Джеймса Бонда, агента 007», «Поездка в город» и в заключение – «Парус». Таким образом, от первой стихопесни и до последней на суд зрителей выносилось десять произведений.

В целом «звучащее избранное» было органически продуманно и представляло собой авторизованное издание, включающее аппарат «устной книги» с предисловием и послесловием, выходными данными, примечаниями и комментариями, публицистическими вставками, критикой и экспромтом. Это напоминало собой структуру художественно-публицистического издания, позволявшего читателю судить о творце, эпохе и литературной среде. В своей «устной книге стихов» Высоцкий был одновременно и художником, и редактором, и издателем, и критиком, и публицистом, и рецензентом. Осознание возможностей подобного сплава выявилось в признании: «Я предпочитаю работать «живьем», показывать товар лицом, а не показывать то, что когда-то сделал, да еще утирая слезы говорить: «Ах, какой я был молодой!..» – и т. д.» [10, 7]. Примечательно, что среди предложенного в концерте репертуара не было ни одного произведения о любви. Тем не менее, атмосфера зала свидетельствовала о пристальном внимании слушателей, их расположенности и живой заинтересованности в осуществлении поэтом «самиздата».

Возникает вполне резонный вопрос: «А не является ли наше сегодняшнее представление об отказе «поющим поэтам» в публикациях преувеличением?» Ответ на него мы найдем у того же В. Высоцкого. На одном из концертов в феврале 1980 (!) года он высказал наболевшее: «Я уже сказал насчет изданий моих песен и стихов: сие не от меня зависит. Знаете, если бы моя воля – я бы издал, – почему нет?.. Но дело в том, что, я повторяю, мне не хочется ходить и тратить нервы в работе с редакторами. Вот из-за этого я не хожу и не пробиваю даже то, что по их мнению возможно. По моему мнению возможно издать все, что я пою, но по их мнению… Значит, у нас мнения расходятся» [11, 122].

Минули годы, и время расставило все по местам. Сейчас мы уже можем говорить о философском начале «песенок» Булата Окуджавы, публицистическом пафосе «ролевых песен» Александра Галича и сатирической основе «авторских песен» Владимира Высоцкого. Эти поэты издаются широкими тиражами, отреставрированные записи их выступлений распространяются на магнитофонных кассетах и компьютерных дисках. Пришла пора признания и научного исследования – авторская песня заняла достойное место в большой литературе. Ее уже и слушают, и читают. А тогда, в 60-е – 70-е годы XX века, «поющие поэты» шли единственно правильным путем – дорогой «устного самиздата», где каждый концерт был душевной отдушиной и отстаиванием художником права на дальнейшее творчество,

потому что зрителей, пришедших не «по долгу», а по влечению души, не обманешь. Здесь поэт и слушатель были едины. Не случайно во время одной из встреч В. Высоцкий подчеркнул: «Я дорожу вашим отношением и аплодисментами вашими – вы меня поощряете этим. Так что не думайте, что мне, мол, наплевать, – иначе я б сюда не вышел, я б сидел дома – в угол уставился и пел сам себе» [11, 316].

Так в трудные для литературы годы концертный «самиздат» стал формой, которой жила и развивалась свободная устная поэзия, становясь принадлежностью не одного сочинителя, а всего народа.

РАБОТАТЬ «ЖИВЬЕМ» [1]

От границы мы землю
вертели назад

На себя! От себя! *

Благодарю вас. Дорогие друзья! Я уже могу так сказать - «дорогие друзья», потому что сегодня уже третье выступление в вашем городе, и здесь так хорошо принимали, что можно вас называть друзьями. Теперь я хочу несколько слов – все-таки чуть-чуть о своей работе. А то получилось так: вышел человек, как черт из бутылки, вдруг запел, даже не представился. Одним словом, так. Я работаю в Москве, в Московском Театре на Таганке – это один из самых молодых коллективов, мы организовались четырнадцать лет тому назад. Несмотря на то, что мы существуем так недолго, мы ездили уже очень много по стране, были в различных республиках, были и за рубежом. Не так давно, всего месяц назад, мы вернулись из поездки в Париж, в которой мы возили четыре спектакля нашего театра. Мы получили в позапрошлом году Гранд При на фестивале в Югославии, в Белграде – на фестивале «Битеф». И получили эту премию за спектакль «Гамлет», в котором я играю роль Гамлета, что мне, значит, особенно приятно.

Театр на Таганке – очень популярный коллектив в Москве, и секрет этой популярности… Тому есть много причин, но одна из главных, на мой взгляд, – что в нашем театре очень много используется песен, музыки, стихов – одним словом, там много присутствует поэзии. Мы сделали поэтические спектакли по Пушкину, по Маяковскому, сделали спектакли на стихах Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, есть у нас спектакль Есенина – драматическая поэма «Пугачев». И есть один из самых любимых мною спектаклей в этом театре – спектакль «Павшие и живые», пьеса, которую написали мы сами, и сами ее играем у нас в театре. Пьеса эта – о поэтах и писателях, которые участвовали в Великой Отечественной войне. Одни из них погибли, других догнали старые раны, и они погибли позже, после войны, третьи живы до сих пор, но на их творчестве лежит печать военных лет. Мы взяли эти стихи, и я написал несколько песен для этого спектакля, которые сейчас хочу вам показать с моим другом, актером нашего театра Иваном Бортником, с которым я играю во многих наших спектаклях, показать фрагмент из этого представления – «Павшие и живые», – в котором будут и стихи, и песни. Итак:

В сороковых годах по Москве бродило множество молодых поэтов. Мало кто из них успел тогда напечатать свои стихи, но московское студенчество, аудитория строгая и живая, знало их хорошо. Тогда-то и появился термин «поколение сорокового года».

БОРТНИК: Сороковые, роковые,

А мы такие молодые![2]

ВЫСОЦКИЙ: Я вам мозги не пудрю

Убив того, который не стрелял.[3]

БОРТНИК: Давайте после драки

Во здравие живых![4]

ВЫСОЦКИЙ: На братских могилах не ставят крестов

Но разве от этого легче?[5]

Я очень не люблю, когда мои песни исполняют другие певцы, эстрадные. И совсем не потому, что это они делают хуже – наоборот, они это делают лучше, потому что они учатся в консерваториях, они обладают вокальными данными, они профессионалы и т. д. Они поют хорошо. Но – *не так*. Потому что, на мой взгляд, между авторской и эстрадной песней существует большая разница. Потому что эстрадная песня предполагает наличие нескольких авторов сразу. А именно: автор текста, композитор – автор музыки, интерпретатор – певец, который вам поет. Всегда есть большой оркестр сзади, всегда есть смена номеров, все время меняется свет – вот вы увидите, когда будет ансамбль. Это всегда зрелище, и прежде всего – зрелище. И это раз и навсегда сделано, очень крепко, оркестр звучит мощно, всегда в одном ритме. Никаких новостей особенных от эстрадной песни вы ждать не можете. И обратите внимание: никому не приходит в голову, например, взять и принести магнитофон на обычный эстрадный концерт для того, чтобы записать певца. Потому что когда уйдет зрелище, уйдет сцена, уйдет перемена света, номера, там, акробаты, – то очень во многом эстрадная песня проиграет. По очень простой причине – довольно часто мало обращают внимания в эстрадной песне на тексты. Иногда слушаешь такое, что просто, ну… уши вянут. А иногда – никакой информации. В наш век – когда и телевидение, и радио, и телефоны, и сплетни, и Бог знает что – и вдруг слышишь песню, в которой примерно такой текст: «На тебе сошелся клином белый свет, на тебе сошелся клином белый свет, на тебе сошелся клином белый свет, и мелькнул за поворотом санный след». Думаешь: ну и что? А автора – два там.[6] В общем, я думаю, что мало, конечно, надо было бы четырех…** И примеров тому много.

Я люблю эстрадные песни, написанные хорошими поэтами. Есть удивительные песни на эстраде. Но очень много таких – в которых основной упор делается на мелодию, на звучание оркестра.

Вот, ну а авторская песня, на мой взгляд, не то, чтобы имеет преимущество, а отличается тем, что мы сами все делаем. А именно: я пишу все, и музыку, и стихи, и делаю это одновременно. Я работаю ночью, беру маленький магнитофончик… Если мне пришла какая-нибудь идея, или строка, или четверостишие, я тут же пытаюсь с гитарой найти ритмическую музыкальную основу. И если вдруг получается – задумал написать что-нибудь серьезное, а музыка на эту строку ложится шуточная, игривая, более веселая, то возьмешь и эту тему разработаешь в шуточном ключе. Бывает и наоборот. Больше того, когда я уже выхожу сюда, на зрительный зал, видите – я нарочно прошу зажечь свет, чтобы видеть ваши глаза. Потому что поддержки нет оркестровой – есть только гитара, есть ваши глаза и есть то, что я вам хочу рассказать. Поэтому всегда хочется видеть глаза и чувствовать настроение, которое в зрительном зале. И в зависимости от этого настроения – я же сам хозяин – я могу спеть песню быстрее, медленнее, придать другую окраску. Потом, мои слова – глядишь, какое-нибудь выкину, какое-нибудь вставлю. Чего хочу, то и делаю, верно?

Я знаю, что очень многие люди записывают на этих вот выступлениях песни и уносят их к себе домой, чтобы еще раз послушать – а что же он там имел в виду, что он хотел сказать... Одним словом, берут нас к себе в гости. Мы там себя очень хорошо чувствуем, существуя в виде магнитофонных лент. Ну а всегда хорошо встречаться с друзьями дома, правда? Конечно, лучше за столом, я понимаю – потому что после второй-третьей, как говорится, все друг друга любят, с удовольствием слушают, ведут диалоги…

Одним словом, обстановка замечательная дома между друзьями, и я хотел бы, чтобы у нас с вами была такая сегодня обстановка. Поэтому – я знаю, что диалога-то не получится, вы пришли за песнями – но если что-то захочется, вы спросите, пожалуйста. Спросите, я с удовольствием отвечу, что я собираюсь делать и т. д., и т. д.

Итак, сделав такое глубокомысленное вступление, я утверждаю, что оба эти жанра могут существовать на эстраде на равных… Я все-таки делаю исключения, и иногда своим братьям – драматическим актерам даю петь свои песни. И вот не так давно в спектакль Московского театра Сатиры «Последний парад» я отдал песню, которую спел известный вам артист, замечательный артист, которого фамилия Анатолий Папанов. Он сначала, правда, все время просил меня, чтобы я учил его, как надо петь. Он говорит: «Я хочу, как ты». Ну, я его поучил, поучил… Он пытался, там выпивать, курить, срывать голос, но ничего у него не получилось, он остался при своем. А голос такой… Его не сделаешь, он у меня с малолетства такой. Одним словом, мы договорились на том, что «Вы пойте Толя, как вы, потому что у вас достаточно яркая индивидуальность». Он это спел очень хорошо. А я потом эту песню записал на пластинку. Песня эта называется «Утренняя гимнастика».

Вдох глубокий! Руки шире!

Бег на месте – общепримиряющий.

Это очень приятно, что вы по-спортивному настроены, поэтому я спою вам еще одну песню шуточную, спортивную, которую я написал по поводу того, что часто слышишь по телевидению и по радио комментарии такого рода – Озеров, там, Ян Спарра [7] говорят: «Вот еще одну шайбу забили наши чехословацкие друзья!» И думаешь: ну какие же они друзья, если они шайбу забили? Они противники и соперники на льду, верно? А друзья они потом, в другой обстановке… Песня эта называется «Марафон или Бег на длинную дистанцию».

Я бегу, бегу, бегу, бегу,

Сэм наш гвинейский Брут.

Значит, меня спрашивают, какие спектакли с моим участием будут в этом году в Театре на Таганке. Вы знаете, у нас есть суеверие такое – мы, артисты, народ суеверный – мы никогда не говорим о том, что мы будем играть. Сейчас готовится в театре спектакль по книге «Преступление и наказание», в котором, вероятно, я буду участвовать.

Спрашивают, участвую ли я в «Мастере и Маргарите». Нет, я не работаю в этом спектакле – по разным причинам. Я должен был играть, но не стал. «…И если да, то какую роль?» – я должен был исполнять роль поэта Ивана Бездомного. Ответил я вам? Хорошо.

Я знаю, что здесь город, в котором очень много творческой и научной интеллигенции, технической интеллигенции. Поэтому мне хочется спеть для вас песню, которую вы, возможно, и знаете – но почему бы не спеть, в конце концов? Песня называется «Товарищи ученые».

Товарищи ученые! Доценты с кандидатами!

Денечек покумекаем – и выправим дефект!

Вот послушайте песню – это новая песня, которая называется «Расстрел горного эха». Я всегда перемежаю серьезные и шуточные песни, веселые и печальные… И вот сейчас такая песня:

В тиши перевала, где скалы ветрам не помеха

И брызнули камни, как слезы из раненых скал.

«Как вы относитесь к нынешнему менестрелизму и что, по-вашему, – бардовская песня?» Во-первых, я эти два слова впервые слышу – «менестрелизм» и «бардовская». Вы знаете, в чем дело – я никак не отношусь. Я никогда к этому никак не относился, никогда себя не считал никаким ни «бардом», ни «менестрелем». Я никогда не принимаю участие ни в каких вечерах этих. Сейчас такое дикое количество этих вот так называемых «бардов» и «менестрелей», что я к ним не хочу никакого отношения иметь.

У меня есть несколько любимых мною людей, которые занимаются *авторской* песней. Среди них на первом месте Булат Окуджава. У меня есть такие примеры во Франции – это Брассанс и Брель, и – из новых – Максим Ле Форестье. Я считаю, что каждый человек индивидуален, никаких «течений» не существует в искусстве – «бардов» и «менестрелей». Какое «течение»?!

Теперь я хочу показать еще одну – шуточную – песню. Шуточная песня эта такого рода. Дело в том, что очень часто нас, актеров, особенно когда я выступаю с киношными всевозможными бригадами, спрашивают: «Расскажите что-нибудь смешное из киношной жизни. Вот чего с вами было? Вот помните – мы помним! – в одном кино как вас били, это вас по-настоящему или нет?» Ну, говоришь: «Да, по-настоящему», «А больно?» – «Очень больно». – «А почему?» – «А потому, что кино – реалистическое искусство, надо делать все по-правде. Снимают по много дублей, вот такое лицо у тебя иногда». Одним словом, это довольно забавно, но… Потом я вообще не люблю выступать с этими диапозитивами или, там, кадрами из кино, потому что это было сделано давно – работа закончена. Я предпочитаю работать «живьем», показывать товар лицом, а не показывать то, что когда-то сделал, да еще утирая слезы говорить: «Ах, какой я был молодой!..» – и т. д.

Я вам расскажу просто один курьезный случай, только в песне. Случай это такой. Есть знаменитый актер американский, его зовут Шон Коннери. Этот актер играл Джеймса Бонда, «агента 007», супермена и т. д. во многих фильмах по романам Яна Флеминга. Он настолько популярный человек, что ходит с охраной, не может один ходить по улицам, живет за высоким забором – пройти невозможно, дикое количество секретарей… Он очень боится поклонников, боится, что его там совсем удавят. А его пригласили сниматься к нам в фильм «Красная палатка». Он совсем не хотел было ехать, потому что считал, что тут-то уж его совсем… «Они же там…» Вот, однако приехал. Приехал, а у нас этих фильмов никто и не видел, никаких Джеймсов Бондов у нас не шло, поэтому – ходит какой-то человек, ну, ходят люди мимо, только что не плюнут, а так – особого уважения никакого не выказывают. Потому что он – респектабельный господин, очень симпатичный, лысоватый, седоватый уже, лет пятидесяти, никакой не «супер» – и, в общем, никто на него внимания не обращал. Тогда он заскучал, и через недели две говорит: «Надо все-таки объяснить, кто я такой, какой-то вечер организовать, собрать актеров, журналистов, актрис и т. д., рассказать, какой я есть». Ну, собрали. Надо вам сказать, он очень милый господин, купил даже хороших напитков в «Березке» и развлекал всех – правда, по-английски. А там, в этой компании, никто по-английски ни бельмесу не смыслил, поэтому – все выпили, съели да ушли. Он остался один у разрушенного стола и долго повторял: «Да! Это, действительно, таинственная страна!»

Себя от надоевшей славы спрятав

У нас в 9-м – принц из Сомали!

Вот такая есть еще одна шуточная песня… Я просто хочу, чтобы у вас больше осталось веселого настроения, чем печального, поэтому я немножко больше сегодня спою шуточных. Вот шуточная песня, она старинная, может быть, кто-то ее знает, а может, кто-то – и нет. Называется она «Поездка в город».

Я самый непьющий из всех мужиков,

Ну, а брат и самогоном перебьется!

«Товарищ Высоцкий, – спрашивают меня, – хочется составить о Вас определенное впечатление», – резонно. Пожалуйста, ради Бога, составляйте. – «Скажите несколько слов об отношении к Муслиму [8] и Алле Пугачевой – первое». Я

очень хорошо отношусь к Муслиму, я считаю, что он… Спасибо. Я так понял, что это цветы для Муслима. Значит, я к нему отношусь очень хорошо, считаю, что он прекрасный певец, знаю его лично – он очень хороший человек. Теперь – «Ваше отношение к Алле Пугачевой?» Алла Пугачева, на мой взгляд, интересная очень актриса на сцене и интересная певица. «Второе. Ваше отношение к сценическим костюмам?» К сценическим костюмам? Ну, я не могу сказать, что у меня отношение плевое, я считаю, что человек должен быть одет на сцене аккуратно, но удобно. Так, «Третье – и все-таки о личной жизни: семья, счастье, карьера и долг». Значит, семья – это хорошо, счастье – это лучше, карьера тоже не мешает, долг – безусловно. «С уважением, ваши такие-то, ворошиловградцы». Спасибо, дорогие ворошиловградцы, за ваш интерес к моей персоне.

Теперь, пожалуйста, послушайте песню, с которой я начинал. Я ею хочу закончить. Эта песня звучала в фильме «Срочно требуется песня». Песня – так она называлась – «Парус». Я с нее начинал, я ее помню и люблю, это одна из любимых моих песен. В ней нет никакого содержания, не ищите в ней никаких подтекстов. В ней есть набор беспокойных фраз – потому что время-то беспокойное, верно?

А у дельфина

Каюсь! Каюсь! Каюсь!

ВЕДУЩИЙ: Товарищи, у меня две задачи.

Первая. Я думаю, что выражу мнение наших общественных организаций и ваше – от всей души поблагодарю Владимира Семеновича за то, что он сегодня встретился с нами и дал прекрасный, хороший концерт.

И вторая. Вот он здесь несколько раз говорил о том, что профессия актера, певца особенно, – трудная, люди эти работают действительно не зная отдыха, и еще одно доказательство тому – то, что Владимир Семенович сегодня, в день своего рождения, дал три концерта для трудящихся нашего города. Владимир Семенович, примите от нас сердечные поздравления и пожелания, чтобы во-первых у вас было крепкое здоровье – такое, как ваш голос, чтобы оно вас не подводило, и чтобы было единство формы и содержания. Больших вам творческих удач! Примите от нас на память сувенир.

ВЫСОЦКИЙ: Благодарю вас.

Могу вам сказать – не для того, чтобы вы дальше аплодировали, но это правда – первый раз в жизни своей я в Татьянин день так много работаю. Спасибо вам большое!

---

* – эта песня была исполнена в сопровождении ВИА, [9] выступавшего во втором отделении программы.

** – Высоцкий перефразирует собственные строки: «Двух негодяев вздернули на рею, / Но мало – нужно было четверых» («На судне бунт…»).[10]

Література

1. Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 1998. **2. Бахмач В.И.** К вопросу о терминологии в авторской песне // Вісник ЛДПУ імені Тараса Шевченка. – 2003. – № 2. **3. Вертинский А.Н.** Дорогой длинною... – М., 1991. **4. Курчев Н.** Об

авторской песне // От костра к микрофону. Из истории самодеятельной песни в Ленинграде. – СПб., 1996. **5. Бахмач В.И.** Авторская песня в школьном изучении // Слобожанщина. Науч.-метод. сб. литературоведческих работ. – Вып. 1. – Луганск, 1994. **6. Андреев Ю.А.** Наша авторская... – М, 1991. **7. Галич А.** Я выбираю свободу // Глагол. – 1991. – № 3. **8. Беленький Л.** Единица измерения – песня // Поэзия: Альманах. – Вып. 53. – М., 1989. **9. Кукин Ю.** Рассказывает автор // Дом на полпути: Сб. – М., 1990. **10. Работать** «живьем» // Высоцкий: время, наследие, судьба. – 1992. – № 1. **11. Старатель.** Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний / Сост. А. Крылов, Ю. Тырин. – М., 1994.

[1] Стенограмма последнего из трех выступлений В.С. Высоцкого 25 января 1978 года в ДК им. В.И. Ленина в г. Ворошиловграде (Луганске) приводится по редкому изданию в Украине – первому выпуску эксклюзивной газеты «Высоцкий: время, наследие, судьба», опубликованной в Киеве в 1992 году.

[2] Актер Иван Бортник читает стихотворение Давида Самойлова «Сороковые».

[3] Владимир Высоцкий поет свое произведение.

[4] Стихотворение Бориса Слуцкого «Голос друга», посвященное памяти поэта Михаила Кульчицкого.

[5] Стихопесня Владимира Высоцкого.

[6] Текст упоминаемой песни принадлежит поэтам Игорю Шаферану и Михаилу Таничу.

[7] Лев Озеров и Ян Спарра были прославленными спортивными комментаторами.

[8] Речь идет о Муслиме Магомаеве – в те годы очень популярном певце эстрады.

[9] ВИА – вокально-инструментальный ансамбль.

[10] В приводимой стенограмме сохранены авторские знаки препинания.

The concert of a «singing poet» or (a bard) as the type of «samizdat» of 60-70th XX century is scrutinized in the article. The attention is given to the peculiar moments of such a form as selfexpression.

Key words: «a singing poet», a bard song, «samizdat».

УДК 82.0

О.О. Бровко

ДЕФІНІЦІЯ ПОНЯТТЯ ПОЕТИКИ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Формування вихідних засад дослідження поетики потребує термінологічної впорядкованості й ускладнюється поліваріантністю семантичного наповнення цього терміна. Естетико-поетикальний аспект дослідження словесної творчості відзначається актуальністю в контексті висвітлення специфіки літератури в системі інших видів мистецтв. Метою цієї статті є висвітлення проблеми дефініції поняття поетики. У літературознавстві сьогодення частково це питання розроблялося Г.Клочеком, О.Галичем, М.Кодаком, А.Козловим, В.Моренцем та іншими науковцями.

Поетика як один із найдавніших літературознавчих термінів в античну добу позначав учення про художню літературу. Інтерес до цього поняття в добу середньовіччя, Відродження та класицизму сприяв формуванню окремої науки, що пізніше збагатилася філософськими категоріями та висновками лінгвістів. У працях відомого німецького мислителя В.Дільтея, одного з засновників герменевтики як самостійної наукової дисципліни, містяться важливі думки про зміну змістових акцентів поняття поетика у зв'язку з еволюцією поглядів на художню творчість. В.Дільтей писав, що поетика, створена Аристотелем, у всі віки свідомого існування поетичного мистецтва до другої половини XVIII століття була інструментом поетів у їх праці та зброєю критиків аж до Буало, Готшеда й Лессінга. Перед мислителем постав ряд питань стосовно спроможності канонічної поетики виявити загальні закони, придатні для сучасного йому мистецтва, розв'язання типової для всіх наук про дух проблеми виведення загальнозначущих тез із досвіду внутрішнього переживання. У цьому розумінні поетика, на думку В.Дільтея, – це дійсне введення в історію художньої літератури, тому що уява митця, його ставлення до світу досвіду є необхідною складовою будь-якої теорії, що претендує на тлумачення багатогранного світу поезії в послідовності її проявів [1; 135]. Отже, за В.Дільтеєм поетика – це водночас і предмет, і так би мовити, інструмент дослідження. Основою поетики мислитель уважав граматику та метрику, пов'язуючи поетичне мовлення з енергією переживання.

На розвиток лінгвістичної поетики значною мірою вплинули ідеї учасників Московського лінгвістичного гуртка, ОПОЯЗа, Празького лінгвістичного кола, Тартуської школи. У семіотико-структуралістській концепції представників Празької школи поетика постає як поліфункціональна система, що охоплює семантику граматичних категорій, функціональний синтаксис, фонологію, стилістику. Так, згідно ідей Я.Мукаржовського, утілених у працях "Естетична функція, норма й вартість як соціальні факти", "Дорогами поетики й естетики", "Студії з поетики", художній знак є контекстуальним феноменом, а мистецький твір є водночас й автономним, і комунікаційним знаком [2; 134]. Філолог-структураліст, дискутуючи з

прихильниками психоаналітичної концепції, трактує основний чинник враження від твору як вияв авторської навмисності, що організовує текст. Тісний зв'язок поетики з мовознавством становить основну проблему досліджень відомого лінгвіста Р.Якобсона. У праці "Лінгвістика й поетика" він, послуговуючись мовознавчою термінологією, аналізує процес перетворення вербальної інформації на мистецький витвір. Дослідник уважає поетику складовою частиною лінгвістики, тому що остання постає загальною наукою про мовленнєві структури: "Оскільки змістом поетики є differentia specifica словесного мистецтва стосовно інших типів мовленнєвої поведінки, поетика мусить переважати в літературознавчих дослідженнях" [3; 359]. На думку Г.Винокура, принципової відмінності між лінгвістикою й поетикою не існує, проте дослідження мови письменника не слід обмежувати вузьколінгвістичною методикою у зв'язку з інтерпретацією художньої мови як мистецького факту. Г.Винокур розумів поетику як наукове дослідження словесного мистецтва, що підлягає лінгвістичному осмисленню відповідно до функцій поетичного й практичного мовлення, залучав до аналізу мови художньої літератури широке коло історико-філологічних знань, прикладні галузі, зокрема лексикографію та текстологію, у зв'язках із категоріями загальнолітературної мови. Художня функція ускладнена семантико-стилістичними, семіотичними конотаціями, адже поетична мова розуміється як вияв особливої поетичної експресії, окремий стиль мови, який має власні традиції вживання мовних засобів, та мова в особливій поетичній функції, піднесена до рівня мистецтва. У концепції Г.Винокура слово в поезії мотивується естетичними законами, а не вимогами практичної мови [4; 58]. Ідеї, близькі цьому теоретичному положенню, знаходимо в Г.-Ґ.Гадамера, для якого поезія й філософія об'єднанні відмежуванням від так званої "риторики повсякдення" [5; 215]. На думку філософа, все буденне в поетичному мовленні неначе знімається, за інших умов філософія перетворюється на безплідну софістику, а в поезії стираються риси художності: "В обох випадках це відбувається не через невідповідність якихось фактів, а тому, що слово несподівано виявляється "порожнім". У вірші, який не є віршем, оскільки не має "власного" тону, як і в порожніх формах мислення, що не стосується суті мислення, – у цих двох нижчих формах мови слово руйнується" [3; 215].

Поняття поетики фігурує в цілому ряді праць учених XX століття. Багатоплановість теоретичного літературознавства виявилась як у формалістичному методі, запропонованому в 20-і роки В.Шкловським, так і в соціологічному підході, розробленому дослідниками школи В.Переверзєва, у книжці якого "Гоголь. Достоєвський: Дослідження" підкреслено необхідність глибокого проникнення в особливості авторських творінь, бо основний предмет науки про літературу – художній текст [6; 44–45]. Подібні твердження визначають розуміння специфіки поетики в праці німецького літературознавця В.Кайзера "Словесно-художній твір. Вступ до літературознавства". Дослідник підкреслює, що соціальний генезис художньої творчості, проблеми рецепції, психології автора допоміжні й вторинні в порівнянні з самим твором. Дослідники В.Жирмунський та Б.Томашевський вбачали призначення поетики у визначенні способів побудови літературного твору, хоча, на думку В.Жирмунського, вичерпне значення особливостей естетичного об'єкта й естетичного переживання лежить за межами поетики [7; 23]. У дослідженнях

В.Виноградова важливим завданням поетики теж вважається вивчення принципів, прийомів, законів побудови словесно-художнього твору [4; 170]. У теоретичній поетиці М.Бахтіна домінує протилежне твердження: поетика повинна бути естетикою словесної творчості, тому вивчення прийомів побудови літературних творів є тільки одним із її завдань. Нам особливо близькі твердження М.Бахтіна про кореляцію художньої форми твору та його змісту як пізнавально-етичного моменту естетичного об'єкта, про позаестетичну вагомість змісту та емоційно-вольову напруженість форми, а також зв'язок найдрібніших елементів поетичної структури з етичними оцінками [8; 243].

У XX столітті крім теоретичної поетики, предметом якої є побудова, склад, функції творів, а також категорії генерики, поширилося й інше наповнення терміна поетика. В.Халізєв відзначає, що цим словом фіксується певна грань літературного процесу, а саме – принципи окремих письменників, художніх напрямів і цілих епох [9; 143]. У літературознавстві також розрізняють нормативну поетику, що орієнтується на досвід певного мистецького напряму, загальну поетику, яка з'ясовує універсальні ознаки художнього твору, та історичну поетику, предметом якої є еволюція творчих принципів письменників у контексті світової літератури. Розподіл поетики на загальну, теоретичну (макропоетику), часткову, описову (мікропоетику) та історичну є традиційним [10; 97–298]. Відповідно до аспектів дослідження відокремлюють три галузі макропоетики – віршознавство, стилістику та топіку (поетику у вузькому значенні, за визначенням Б.Ярхо), хоча єдиного погляду на складові теоретичної поетики не існує. Проте всі вони об'єднані метою систематизації прийомів естетичної дії мови художнього твору на читача, оскільки матеріальним носієм образності є слово. Метою макропоетики постає створення індивідуальної поетичної цілісності, співвіднесення та функціональний узаємозв'язок усіх суттєвих компонентів. Головна проблема мікропоетики – фонічна, метрична, стилістична, образно-сюжетна й загальна композиція, аналіз якої націлений на окреслення картини світу з її основними характеристиками – хронотопом і динамікою ракурсів сприйняття в структурі художнього твору.

Продовження термінологічної традиції, запровадженої О.Веселовським, який ужив лексему "поетика" як еквівалент художнього стилю, спостерігаємо в ряді досліджень, надрукованих упродовж XX століття. Так, у "Поетиці ранньовізантійської літератури" С.Аверінцев розуміє під цим поняттям систему робочих принципів певного автора, літературної школи, конкретної епохи [11]. У посібнику "Поетика російського фольклору" С.Лазутін уживає термін поетика у двох значеннях [12]. У більш вузькому розумінні – як сукупність компонентів художньої форми творів словесного мистецтва, а в ширшому розумінні – як система, що охоплює також поняття родів, жанрів, художні принципи, категорії теорії мистецтва. У дослідженнях Г.Клочека, присвячених творчості Б.Олійника та Л.Костенко, поетика як структурно організована цілісність аналізується в аспекті морально-етичних шукань сучасної літератури [13; 114]. Дослідник відокремлює такі основні постійні смисли цього поняття: "1) "художність", 2) "система творчих принципів", 3) "художня форма", 4) "цілісність", "системність", 5) "майстерність письменника" [13; 11]. Слід відзначити відхід від суто формального погляду на завдання поетики, у

сферу якої потрапляють не тільки художні засоби, а й причини, що обумовлюють певну форму. Таке розуміння поетики в значенні художньої структурної цілісності репрезентує дослідження М.Кодака "Поетика як система", у якому через аналіз поетики конструюється модель авторської свідомості [14]. Розширення смислового обсягу цього поняття демонструє дослідження Д.Лихачова "Поетика давньоруської літератури", у якому узагальнюються відомості про закономірності функціонування категорії часу, літературних засобів у пам'ятках давньої літератури [15]. Слід відзначити, що для розділів книжки "Поетика літератури як системи цілого", "Поетика художнього узагальнення", "Поетика літературних засобів" та інших характерний відхід від розуміння художності як вияву художніх засобів. У сферу дослідження поетики потрапляють не окремі засоби образності, а й причини, що обумовлюють їх використання, закономірності, які діють у художньому світі. У подібному значенні термін поетика вживається в дослідженнях М.Бахтіна "Проблеми поетики Достоєвського", С.Шаталова "Проблеми поетики І.С.Тургенєва", О.Чудакова "Поетика Чехова". Наприклад, С.Шаталов трактує поетику як точний смисловий еквівалент поняття мистецтва слова, тоді як Н.Костенко у праці "Поетика П.Тичини" зосереджується виключно на особливостях ритмічної організації поетичного мовлення [16; 97]. У дослідженнях М.Мільчиної, О.Ламзіної, Б.Успенського та інших предметом наукового аналізу постають структурні текстові компоненти: назва, примітки та власне композиція. Окрім того, при вивченні проблем поетики звертають увагу на способи естетичного втілення авторського задуму в залежності від жанру твору. Так, О.Галич характеризує жанр як рівень поетики, що виявляє особливості сюжету, композиції, часу, простору, мови [17; 23]. Деякі дослідники, зокрема Б.Кроче та П. ван Тигем, навпаки, байдужі до категорії жанру. За слушним зауваженням В.Халізева, специфіку літератури сьогодення визначають не тільки закони жанрів, а й авторська творча ініціатива [9; 345]. Таким чином, послуговуючись поняттям поетика, ми розуміємо її як частину літературознавства, що вивчає конкретні сегменти художнього твору (поетичне мовлення, ритмічні та композиційні особливості, жанрова своєрідність тощо), а також принципи, закономірності, які діють у художньому світі певного автора, своєрідність конструювання поетичного простору.

Проблема визначення філософсько-естетичних основ поетики, виявлення чинників, що генерують імпліцитно виражений основний і додатковий вміст висловлювання та спосіб мовної організації, може стати предметом наших подальших досліджень.

Література

1. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы X1X-XX века: Трактаты, статьи, эссе / Сост. Г.Косикова.–М.:Изд-во Моск. ун-та, 1987.–С.108–135. **2. Мукаржовский Я.** Исследования по эстетике и теории искусства.– М.: Искусство, 1994.– 606 с. **3.Якобсон Р.** Работы по поэтике.– М.: Прогресс, 1987. – 464 с. **4. Винокур Г.** О языке художественной литературы.– М.: Высшая шк. 1991.– 448 с. **5. Слово.** Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996.– 633 с. **6.Переверзев В.** Гоголь.

Достоевский. Исследования.– М.: Сов.писатель, 1982.–511с. **7. Жирмунский В.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика.– Л.: Наука, 1977.– 407 с. **8. Бахтин М.** Эстетика словесного творчества.–2-е изд.– М.: Искусство, 1986.– 444 с. **9. Хализев В.** Теория литературы.– М.: Высш. шк. 1999.–398 с. **10. Литературный** энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.Кожевникова и П.Николаева.– М.: Сов. энцикл., 1987.– 752 с. **11. Аверинцев С.** Поэтика ранневизантийской литературы / АН СССР, Ин-т мир. лит. им. А.М.Горького – М.: Наука, 1977.– 320 с. **12. Лазутин С.** Поэтика русского фольклора.– М.: Высш. шк., 1989.– 207 с. **3. Клочек Г.** Поетика Бориса Олійника: Літ.-крит. нарис.– К.: Рад.письм., 1989.– 332 с. **14. Кодак М.** Поетика як система: Літ.-крит. нарис.– К.: Дніпро, 1988.– 159 с. **15. Лихачев Д.** Поэтика древнерусской литературы.– 3-е изд., доп.– М.: Наука, 1979.– 352 с. **16. Шаталов С.** Проблемы поэтики И.С.Тургенева.– М.: Просвещение, 1969.– 328 с. **17. Поетика** художнього тексту 1996 – Поетика художнього тексту // Матеріали доповідей і повідомлень Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – К.; Херсон, 1996.– Вип. 1.– 329 с.

The article deals with the modern theoretic of the termin "poetica" and pays attention to the philosophy and aestetic aspeets of this problem.

УДК 821.161.1-1.09+929Гумилев+929Ахматова

О.А. ВЕРНИК

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ Н.ГУМИЛЁВА И А.АХМАТОВОЙ

Библия столетиями питает творческое воображение художников. Опираясь на вечные темы, мотивы и образы, поэты создают оригинальные произведения, отражающие их собственное восприятие Книги Книг. Сопоставление особенностей раскрытия библейских мотивов в творчестве различных авторов позволяет глубже постичь их творческие связи. Особенно актуально в этом отношение рассмотрение библейских мотивов и образов в поэзии Н.Гумилёва и А.Ахматовой, для творчества которых характерны не только диалогизм, освоение близких идей и тем, но и особое духовное родство.

Изучение особенностей интерпретации библейских мотивов и образов в творчестве Гумилёва и Ахматовой затрагивалось в работах В.Акимова[1], О.Троцык[2], И.Делич[3], А.Хейта[4], О.Лекманова[5]. Однако исследователи обращались к изучению библейских мотивов исключительно в творчестве того или иного автора, не выясняя общее и различное в гумилёвских и ахматовских трактовках Библии. Поэтому цели и задачи настоящего исследования заключаются в рассмотрении особенностей интерпретации библейских мотивов и образов в

творчестве Гумилёва и Ахматовой, выявлении близких точек творческого соприкосновения поэтов.

В заметках о Гумилёве Ахматова писала: «В 1916 г., когда я жалела, что все так странно сложилось, он сказал: «Нет, ты научила меня верить в Бога и любить Россию» [6,220]. Поэзию Гумилёва и Ахматовой сближает общее в обращении к библейским темам и сюжетам. Религиозные чувства Ахматовой и Гумилёва были во многом схожи. Исследователь В.Акимов считает, что «религиозная Анна Ахматова строила свой мир вне «потустороннего» и «запредельного». Едва ли не все акмеисты свой художественный мир открывали без «эзотерических ключей» [1,73].

Поэты принимали мир как дар Господа, обращались к заповедям, поэтизировали моральные ценности. Именно об этом сказал Гумилёв в стихотворении «Фра Беато Анжелико», где в финале раскрыта, жизненная, религиозная философия поэта:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себя вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога[7,(2,124)].

Стихотворение «Христос» - целый этап духовного самоопределения поэта. В произведении Христос предстает странником, «искателем небес». Для Гумилева «странничество» обладало универсальным значением «жизни», творческим началом бытия. В его поэтическом словаре «странничество» - это не только путешествие, это «странничество духа», в котором конечной точкой является обретение рая:

Ведь не домик в Галилее
Нам награда за труды,-
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды[7,(1,277)].

Стихотворение богато библейскими реминисценциями. Строка «Здравствуй, пастырь, рыбарь, здравствуй!» перекликается с Евангелием от Матфея: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море: ибо они были рыболовы» (Ев.от Матфея, 4:18).

Образ Христа-путника находим и в позднем стихотворении «Память»:

Предо мной предстанет мне неведом,
Путник, скрыв лицо, но все пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему[7,(4,92)].

Образ льва связан, с одной стороны, с именем Христа, именуемым «Лев от колена Иудина» (Откровение,5:5), с другой стороны, Лев - символ евангелиста Марка, а Орел- Иоанна. Основная идея этого стихотворения является общей для теософских воззрений Гумилева:

Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души - не тела[7,(4,92)].

Ахматова так же неоднократно обращается к образу Христа, который меняется в зависимости от лирического сюжета стихотворения. «Доминанта данного образа меняется в зависимости от актуальности той или иной проблемы, решаемой

героиней: в любовной поэзии это, прежде всего, Христос-Жених, в гражданской – Христос-Искупитель, в лирике о поэте и поэзии – Христос-Слово, наконец, в апокалиптической «Поэме без героя» - Христос-Судья. Можно, следовательно, говорить о христоцентризме ахматовской лирики»,- считает Троцык [2,165].

Так же, как и в творчестве Гумилёва, в произведениях Ахматовой образ Христа в различных авторских модификациях соответствует библейскому канону.

И для Гумилёва, и для Ахматовой характерно использование молитвы как особого поэтического жанра. В раннем произведении «Молитва» Гумилёв обращается с мольбой к Солнцу, которое могло означать любое языческое божеств и соотноситься с христианством. «Многие божеств были ассоциированы солнцем, - пишет М.Холл.- Греки верили, что Аполлон, Вакх, Дионис, Сабазс, Геркулес, Ясон, Уллис, Зевс, Уран и Вулкан разделяют либо видимые, либо невидимые атрибуты солнца. Норвежцы считали Бальдера Прекрасного солнечным божеством, а Один часто ассоциировался с небесным шаром, особенно из-за своего одного глаза. У египтян Осирис, Ра, Аннубис, Гермес и даже таинственный Аммон имеют сходство с солнечным диском. Исида была матерью солнца, и даже Тифон, Разрушитель, принимал форму солнечной энергии. Эти мифологические мотивы, ассоциации верховного божества с солнцем сохранились и в христианстве[8,158]. Стремясь подчеркнуть грозную силу солнца, поэт наделяет его отрицательными эпитетами – «свирепое, грозящее, сумасшедшее». Герой молит солнце:

Сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее![7,(1,148)]

Эта «Молитва», по справедливому замечанию Делич, является частью гумилёвской концепции бытия. «Возвращение» - вот ключевое слово в поэзии Гумилёва, - пишет исследовательница.- Земля может вернуться в сверхмир, Адам обретает свой Эдем, Блудный сын возвращается в отчий дом. Возвращение принадлежит будущему... поэт благоговеет перед прошлым, презирает настоящее и надеется на будущее, которое сулит восстановление прошлого на высшем уровне бытия»[3,492].

Гумилёв зачастую включает молитвы, обращение к Богу в лирический текст своих произведений, особенно «военных». В стихотворении «Война» поэт, метафорически описывая тяготы войны, просит у Господа благословения для «подвиг сеющих и славу жнущих». Глубокое православное чувство поэта раскрывает последняя строфа стихотворения, где отчетливо видна философия Гумилёва-воина:

Но тому о Господи, и силы
И победы царский час даруй,
Кто отверженному скажет: - Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй![7,(3,54)]

Для поэзии Гумилёва характерно прямое обращение к Господу в форме своеобразного монолога, оставляющего ощущение двусторонней связи, беседы между поэтом и Творцом, чей голос только угадывается за строками произведения. В стихотворении «Я не прожил, я протомился» нет ни молитвы как таковой, ни просьбы у Господа о чем-то конкретном. Герой, прожив «половину жизни земной»,

раскаивается в том, что был бесконечно далек от Бога и предпочел «дремучий сон бытия» вере и молитве:

Вижу свет на горе Фаворе
И безумно тоскую я,
Что взлюбил и сушу, и море,
Весь дремучий сон бытия [7,(3,74)].

Раскаянье героя настолько велико, что в финале стихотворения он приходит к полному разочарованию жизнью, конквистадор уступает место уставшему поэту-страннику, впервые открывшему читателю свою душу:

С этой тихой и грустной думой
Как-нибудь я жизнь дотяну,
А о будущем ты подумай,
Я и так погубил одну[7,(3,74)].

Герой зрелой лирики Гумилёва как никогда раньше религиозен, он испытывает потребность в молитве, в обращении к Богу. Э.Папля отмечает, что Господь «говорил с ним на доступном каждому смертному языке Своего Творения, не пугая ни демонами, ни адскими муками. Характерно, что … у Гумилёва не появляется диавол, зато ангелы тихо парят над весенними полями, а серафимы участвуют едва ли не в каждом сражении… Обыкновенный пейзаж полон знаков Божьего присутствия:

Храм Твой, Господи, в небесах,
Но земля тоже Твой приют.
Расцветают липы в лесах,
И на липах птицы поют» [Цит. по: 7,(3,416)].

В цитируемой «Канцоне» Гумилёв облекает свое обращение к Богу в форму молитвы, приближенной к каноническому хвалению Господа. Весна, леса, пение птиц – во всем герой видит присутствие Божие, которое рождает в его душе чувство благодарности:

Если, Господи, это так,
Если праведно я пою,
Дай мне, Господи, дай мне знак,
Что я волю понял твою[7,(3,149)].

Герой просит Бога показать свой «незримый свет» возлюбленной, «той, что сейчас грустна», чтобы и она смогла уверовать, ощутить истинную безграничную любовь Бога.

Ахматова так же, как и Гумилёв, включает молитвенные обращения к Богу в свои произведения. Она изображает быт своей героини, демонстрирующий ее религиозность и частые молитвы:

Протертый коврик под иконой,
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно [9,(1,71)].

Описание комнаты, напоминающей келью монахини, является прямым продолжением характеристики героини-мученицы, которая живет в печали с нелюбимым:

…Твой профиль тонок и жесток,
Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок [9,(1,71)].

Для героини Ахматовой характерна смиренность перед Господом.

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы,-

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?[9,(1,79)]

Хейт считает, что в этом стихотворении «Я так молилась» автор выступает как «безвольное орудие божественного милосердия между землей и небом. Поэт называет свою немоту «чудесной», признавая тем самым, что Глагол принадлежит не ему, а Богу, и потому, принимает ее, слепо полагаясь на свою веру»[4,с.124].

В стихотворении «Молитва» Ахматова непосредственно обращается к Богу, но ее мольба отличается от традиционных просьб обычных людей, которые, как правило, молят Господа о благе. Героиня просит по-другому и о другом, в ее обращении «сплавлены в единый поток все слагаемы человеческого пути, все ценности и трагедии жизни. Они теряют самоценность, становятся только этапами познания, ступеньками лестницы Иакова» [10,с.104].

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над тёмной Россией
Стала облаком в славе лучей [9,(1,99)].

Это стихотворение 1915г. стало пророческим для Ахматовой, ее поэтическая молитва была услышана и исполнена. «Сбылось почти все, о чем просилось: были «дарованы» болезнь, бессонница, потеря «и ребенка, и друга»,- пишет Лекманов. - Только вот вместо солнца, залившего Россию лучами славы, из тумана вышел зловещий «желтый месяц» «в шапке набекрень»[5,380].

Для религиозных, библейских стихотворений Ахматовой характерно почитание христианских праздников. Она пишет о Рождестве, Успении, Пасхе и многом другом, а также датирует стихотворения или записи в дневнике: «Сретенская Анна», «Чистый Понедельник», «Прощенное Воскресенье» и т.д. Эта черта практически отсутствует в творчестве Гумилёва.

Таким образом, для поэзии Гумилёва и Ахматовой характерно частое обращение к библейским сюжетам, продуктивное использование жанра молитвы. В творчестве поэтов отразилось церковное отношение к религиозным, православным ценностям, поэтому образы Христа, святых в различных авторских модификациях соответствуют библейскому канону.

Многообразие библейских мотивов в творчестве Гумилёва дает возможность для сопоставления произведений поэта со стихотворениями других авторов, затрагивавших религиозные темы. В частности, перспективно изучение особенностей раскрытия библейских образов, тем и мотивов в творчестве поэтов-символистов (И.Анненского, К.Бальмонта, В.Брюсова, А.Блока, Вяч.Иванова). Это сопоставление позволит не только выявить сходство и различие в интерпретации библейской проблематики, но и углубит представление о причинах творческого разрыва Гумилёва и поэтов-символистов.

Литература

1.Акимов В. Сто лет русской литературе: От Серебряного века до наших дней.-СПб: Лики России,1995.-384с. **2.Троцык О.А.** Библейские мотивы в лирике А.Ахматовой: Интертекстуальность как структурообразующий принцип: Дис. канд. филол. наук: 10.01.02. − Симферополь, 2001. **3.Делич И.** Николай Гумилёв // История рус. лит. XX века. Серебряный век. − М., 1995. − С.488 − 501. **4.ХейтА.** Анна Ахматова. Поэтическое странствие. / Пер. с англ. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой / Предисл. А. Наймана; Коммент. В. Черных и др. − М., 1991. **5.ЛекмановО.А.** Книга об акмеизме и другие работы. − Томск, 2000. **6.АхматоваА.** «Самый непрочитанный поэт: Заметки А. Ахматовой о Н.Гумилёве / Подгот. текста К.Н. Суворовой; Вступ. ст. В.А. Черных // Новый мир. − 1990. − №5. − С.219 − 223. **7.Гумилёв Н.С**. Полное собрание сочинений: В 10 т. / РАН ИРЛИ (Пушкинский Дом). − М., 1998. − Т.1-4. **8.Холл М.П.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии: интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех стран. − СПб., 1994. **9.АхматоваА**. Сочинения: В 2 т. − М., 1990. **10.Чикарькова М.Д.** Античное и христианское культурное наследие в художественном мире Анны Ахматовой (эстетическая концепция и ее образно-стилевая реализация): Дис. канд. Филол. наук: 10.01.02. − К.,1999.

The author analyses themes and subjects of Bible in the Ahmatov's and Gumilev's works. In works by poets interpretation of religious appearances, subjects identically. Vernik analyses the features of genre of prayer in the poems of poets. The author comes to conclusion, that poets in the works identically incarnate biblical reasons and subjects.

УДК 371.32

А.О.Вітченко

ОСЯГНЕННЯ ОБРАЗУ ВЛАДИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ АНТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У вихованні громадянськості як інтегративної якості, що забезпечує ефективність соціалізації особистості, важлива роль належить світовій драматургії. Про виховний вплив драми і театру на читачів (глядачів) висловлювалися Г. Гегель (“Естетика”), Д. Дідро (“Про драматичну поезію”), М. Монтень (“Проби”); розкриттю значущості античної драматургії в розвитку громадянської свідомості, в утвердженні демократичних прав і свобод, у формуванні естетичної культури присвячено праці О. Анікста, Н. Берковського, Г. Бояджиєва, П. Рікера та ін. Методичні аспекти проблеми досліджуються в розвідках В. Завадської, Г. Підлісної, Б. Шалагінова, Л. Шкаруби і С. Шошури, І. Шулик.

Актуальним для українського суспільства, сучасний розвиток якого характеризується орієнтацією на світові демократичні принципи і стандарти, є звернення до класичної спадщини видатних учених і письменників з метою осягнення природи влади і можливостей її удосконалення. Проблема влади знаходить своє відображення в працях Ш. Монтеск’є, Дж. Локка, Т. Пейна, М. Вебера, Т. Парсонса, Ю. Волкова, В. Макаренка, В. Ткаченка, у яких досліджуються актуальні питання походження, розвитку, взаємодії владних інститутів, їх місце і роль у побудові громадянського суспільства. Особливо важливого значення для нашого дослідження набуває теза авторів монографії “Україна: проблеми самоорганізації” про те, що в українській державі за існуючих умов “було б легковажним намагання нав’язати “згори” абсолютно нову для суспільства владу й політичну культуру...”. Найбільш доцільною визнається “прагматична позиція – критично осмислювати елементи минулої політичної культури, й оперувати ними, комбінуючи їх з сучасними здобутками світової демократії” [1, 325]. На нашу думку, досягти певних зрушень у будь-якій сфері суспільного життя можливо за умов, якщо разом із засвоєнням “сучасних здобутків світової демократії” громадянин зрозуміє логіку суспільно значущих перетворень, роль особистості в реалізації демократичних принципів. Провідного значення при цьому набувають гуманітарні науки, що сприяють формуванню й закріпленню демократичних моделей людської поведінки, вихованню відповідної політичної культури.

Образ влади, її ставлення до особистості і громади піддається художньому осмисленню у творах світової драматургії, починаючи з часів античності. Ось чому звернення до трагедій Есхіла (“Перси”, “Прометей закутий”), Софокла (“Цар Едіп”, “Антігона”), Сенеки (“Октавія”) сприятиме поглибленню уявлення про владу та особливості демократичної й авторитарної форм правління; відпрацюванню комунікативних умінь у системі “влада – суспільство – громадянин”.

Мета даної статті – розкрити виховний потенціал творів античної драматургії, розробити методичну систему вивчення трагедій Есхіла, Софокла,

Сенеки в контексті дослідження проблеми влади і діалогу з нею в античному суспільстві.

Якщо виходити з того, що методична система "являє собою єдність мети, змісту, принципів, організації форм, методів, способів впливу..." [2, 8], необхідно визначити навчальний зміст для реалізації поставленої мети, відібрати відповідні методи, прийоми, види і форми організації аудиторної і самостійної роботи студентів у процесі дослідження визначеної проблеми. Так, на оглядовій лекції із зарубіжної літератури **"Розвиток жанру трагедії в драматургічній творчості Есхіла, Софокла та Евріпіда"** актуалізуються знання студентів щодо виникнення і розвитку афінської рабовласницької демократії, робиться акцент на тому, що поява жанру трагедії в першу чергу була обумовлена новими реаліями соціально-політичного життя Давньої Греції V ст. до н.е. Наступне семінарське заняття **"Утвердження ідеалів афінської рабовласницької демократії в трагедіях Есхіла і Софокла"** присвячується аналізу драматичних творів, що передбачає дослідження особливостей утвердження в трагедіях давньогрецьких драматургів ідеалів афінської рабовласницької демократії, пояснює необхідність звернення до тих драматичних образів, які репрезентують тогочасне уявлення про владу.

Як відомо, трагедія Есхіла "Перси" відрізняється від інших п'єс давньогрецького драматурга тим, що висвітлює реальні історичні події греко-перської війни. Есхіл навмисно розгортає події твору в столиці персів, щоб за допомогою антитези показати переваги демократичного устрою, встановити залежність суспільного й особистісного добробуту від системи правління і тим самим загострити проблему влади.

У процесі роботи з текстом студенти виразно читають фрагменти розмови Атосси, матері царя Ксеркса, із хором і вісником, коментують ті репліки дійових осіб, за допомогою яких драматург характеризує демократичну форму правління у греків.

Атосса

Ну, а хто в них воєвода, хто над військом володар?

Хор

Не стоїть ніхто над ними, та й не вміють слугувать.

І далі:

Атосса

Афіни, отже, й досі не зруйновані?

Вісник

Мужі там є, стійкіші, ніж твердині всі.

Дослідницька діяльність студентів при виконанні пропонованого завдання спрямована на те, щоб довести або спростувати твердження, начебто трагедія "Перси" засвідчує "...глибоке переконання Есхіла в тому, що смертельна сутичка двох державних устроїв закінчиться перемогою більш цивілізованих демократичних Афін" [3, 231]. З цією метою увага студентів зосереджується на пролозі трагедії, в

якому хор вказує справжню причину походу персів проти греків (“відважні сини похвалялись накинуть Елладі ярмо” [4, 24]) і в якому Атосса не приховує своєї тривоги, викликаної зловісними снами. Поступово просуваючись у процесі аналізу сцени від з’ясування змісту до розкриття форми драматичного твору, читачі осягають значення метафоричних образів двох жінок, які уособлюють собою Грецію і Персію. Цариці напередодні поразки Ксеркса “приснилися дві жінки в гарнім одязі: одна – у перськім, друга – у дорійському” [4, 28]. Ксеркс, щоб припинити між сестрами чвари, “рішив їх усмирити – в колісницю впряг, та ще, немов телицям, він на шию їм ярмо наклав” [4, 28].

Атосса

Одна з них не противилась –
Вудила звично, без принуки, в рот взяла.
А друга – дибки стала. Далі й збрую всю
Руками стала рвати; без вуздечки вже
Метнулась, і ярмо на шиї – надвоє.
Зваливсь мій син на землю.

Важливого значення в розкритті поглядів автора “Персів” на проблему влади набуває сповнена драматизму розповідь вісника про Саламінську битву, про мужність еллінів, які піднялися на захист своїх демократичних цінностей:

“...діти еллінів!
Отчизну порятуйте, жон, дітей своїх,
Богів оселі – наші храми батьківські
Й дідів могили! Нині в бій за все йдемо!”

Аналізуючи художньо-виражальні засоби трагедії, студенти намагаються встановити підтекст поетичного звороту “діти еллінів” (підбираються синонімічні словосполучення: “нащадки вільних людей”, “діти свободи”, “сини незалежної Еллади”), визначити роль постійного епітету “храми батьківські” в підкресленні елліністичних демократичних традицій.

Важливого значення у вирішенні проблемного запитання **“Чи є вибір демократичної форми влади в трагедії “Перси” повною мірою аргументованим?”** набуває самостійна робота студентів, виконання основних завдань якої дозволяє поглибити їхнє уявлення про деспотичного владаря через спостереження й аналіз образу царя Ксеркса. Об’єктом ґрунтовного дослідження стають репліки Ксеркса, який після поразки перського війська не шукає поради або співчуття, а наказує хору старійшин приєднатися до його “тужливого співу” й оплакувати загиблих так, як він, цар Персії, того бажає: “Тихим кроком свій біль несіть!”.

Узагальнення і висновки студентів готуються на етапі зіставлення проблематики трагедії “Перси” з проблематикою інших драматичних творів Есхіла: трагедії “Прометей закутий”, трилогії “Орестея”. Необхідним для цього матеріалом стають репліки Гефеста (“невблаганне серце у Кроніона, – жорстокі завжди ці нові

велителі!” [4, 140]); Океанід, які причину страждань Прометея вбачають у тому, що “силою Зевс право нове завів на Олімпі, святі прадавні закони злочинно зламавши нині” [4, 144]; Прометея, який так характеризує Зевса:

Властиво-бо усім тиранам хворіти
На боязку до друзів недовірливість.

Проведенню дискусії щодо гендерного аспекту визначеної проблеми передує читання репліки провідника хору з трагедії “Агамемнон”, який характеризує владу Клітемнестри, дружини царя Аргоса: “...Де жінка править, – бажане за дійсність там – хай це сон – приймається” [4, 190]. При цьому особлива увага приділяється самохарактеристиці дійових осіб трагедії. Клітемнестра, наприклад, так відповідає на критику з боку хору, що виступає проти деспотичної влади Егіста: “Не зважай на марний гавкіт. Ми з тобою, владарем, доведемо в цьому домі все, що треба, до пуття” [4, 226].

Значний ідейно-емоційний потенціал щодо поглиблення уявлення про образ влади в античній драматургії міститься у творчості Софокла, видатного давньогрецького поета часів розквіту афінської рабовласницької демократії. Трагедійного забарвлення проблема влади отримує в п’єсах Софокла “Цар Едіп” і “Антігона”.

Існують різні тлумачення сутності драматичного конфлікту в трагедії Софокла “Цар Едіп”. На думку західних дослідників (О. Темпмен), “Цар Едіп” – це трагедія “впізнання” і “...найжахливішим одкровенням п’єси може бути те, що відкриття і знання не тільки не роблять життя ...кращим, а можуть приводити до непередбачених катастроф” [5, 29]. Вітчизняні вчені (В. Пащенко, Н. Пащенко) займають більш гнучку позицію. Не відкидаючи традиційного погляду на те, що “Цар Едіп” – це трагедія фатуму, вони стверджують: “Але ця ідея вже була закладена в самому міфі, тому так однозначно трактувати твір Софокла не можна” [3, 268].

Поділяючи припущення про зв’язок основної ідеї трагедії Софокла з “думками про недосконалість людини як такої” [3, 268], ми вважаємо, що “Цар Едіп” – це також трагедія людини, наділеної владою. Щоб переконатися в цьому, пропонуємо спочатку звернутися до прологу трагедії, в якому Едіп змальовується як розумний і справедливий володар, що опікується інтересами своїх підданих, щиро переживає їхні страждання. Так, цар Фів на прохання жерців захистити місто від загибелі відзначає, що він як правитель уболіває за всіх і кожного, що не лише переймається стражданнями громадян, а прагне їм допомогти.

Едіп

Нещасні діти! Знаю, знаю добре я,
Чого вам треба. І виразно бачу, як
Біль терпите усі ви. Та ніхто із вас
Такого болю не терпів, як я терплю,
Лише за себе кожен з вас печалиться,
І ні за кого більше, а моя душа
За місто, і за себе, і за вас болить,

Не сплю я, і не треба вам будить мене.

За словами фіванського царя, він “сліз багато… гірких пролив, шляхів багато виходив... думкою”, перш ніж відправив Креонта, брата своєї дружини, до дельфійського оракула “розпитати, що робить і як благать, щоб врятувати місто” [6, 72].

Під впливом подальших перипетій образ ідеального правителя у Софокла набуває негативного забарвлення. На семінарському занятті студенти отримують групове завдання проаналізувати образ Едіпа, порівнявши його характеристику в сценах зустрічі із жерцями, розмови з Креонтом і Тіресієм, допиту пастуха. Виконання запропонованого завдання дозволяє дійти висновку, що підозрілість і упередженість Едіпа, що виникають під впливом обставин, сприяють формуванню у царя Фів таких рис характеру, як нетерпимість, несправедливість і, навіть, деспотичність. Подібне припущення студенти доводять у процесі читання наступного монологу Едіпа, в якому головний герой хоча і нагадує про демократичний характер свого колишнього обрання, але виявляє неспроможність подолати власну пристрасність і прийняти зважене рішення.

Едіп

О гроші й владо, вміння із усіх умінь
В змаганні миттьовому наймогутніше,
О, скільки ви породжуєте заздрощів!
Тож задля влади, що не домагався я,
А добровільно город дарував мені,
Креонт, мій з давніх років найвірніший друг,
Підповз таємно, щоб мене прогнати геть,
І ворожбита підіслав лукавого,
Підступного бродягу, що в одній лише
Наживі зрячий, що ж до віщувань – сліпий.
<…> Не був би ти такий старий,
То вирвав би признання я із уст твоїх!

Трагічна доля Едіпа і повернення Креонта наводять на думку, що новий цар Фів зможе зробити все необхідне, щоб не повторити помилок свого попередника. На жаль, події, що розгортаються в трагедії “Антігона”, переконують у зворотному.

Лише внаслідок трагічних подій, пов’язаних із вигнанням Едіпа та загибеллю його синів, Креонт стає царем Фів. Влада нового царя полишена тієї легітимності, якою колись пишався Едіп. Саме тому, мабуть, Креонт намагається обґрунтувати принцип “кровного” наслідування влади:

…Державну владу перейняв по праву я,
Загиблим бувши якнайближчим родичем.

Для Креонта найвищий сенс полягає в тому, щоб підкорити кожного громадянина закону, з яким цар пов'язує єдинодержавну владу. Не випадково в розмові з сином Креонт закликає:

Кого поставить місто, треба слухати
В найменшім – правий чи несправедливий він.

Щоб студенти змогли розібратися в сутності конфлікту і розкрити драматургічний задум, що реалізується в протиставленні поглядів Креонта та Антігони, пропонуємо в процесі роботи з текстом трагедії наступні запитання і завдання:

1. Які проблеми актуалізує Софокл, перетворюючи бесіду Антігони та Ісмени на запеклу суперечку? Чому Ісмені не вдається переконати сестру в необхідності коритися сильнішому?
2. Кому мала підкоритися Антігона? Чим Антігона пояснює свою готовність краще прийняти смерть, ніж зневажити "закони, що й боги шанують їх"?
3. У чому, на ваш погляд, полягає сутність конфлікту між Антігоною і Креонтом? Для підготовки аргументованої відповіді подумайте над тим, який закон мав на увазі фіванський цар, коли повчав сина: "Кого поставить місто, треба слухати в найменшім – правий чи несправедливий він".
4. Підготуйте виразне читання першого епісодія трагедії, звертаючи увагу на ті прийоми художнього змалювання, що їх використовує драматург для створення образу деспотичного владаря?
5. Чи поділяєте ви думку тих дослідників, які вважають, що для трагедії "Антігона" властивий гуманістичний пафос? Доведіть власне твердження текстом драматичного твору.
6. Кого з головних героїв трагедії ви вважаєте переможцем, а кого – переможеним? Чому?
7. Кому належить наступна репліка у фіналі трагедії: "...до смерті шанувати слід закони споконвіку установлені"? Чому, на ваш погляд, прозріння приходить до героя із значним запізненням і він не в змозі виправити власних помилок?
8. Якої мети досягає Софокл у заключних словах хору? Як вони віддзеркалюють загальний задум драматурга, ідейну спрямованість його трагедії?

Виконання запропонованої системи запитань і завдань сприятиме розв'язанню проблеми не лише на змістовному рівні, але й на рівні художньо-виражальному. Так, працюючи над четвертим завданням, студенти звертають увагу на мову Креонта, що відзначається надзвичайною експресивністю, категоричністю і нетерпимістю до співрозмовників ("Так ухвалив я...", "Замовкни, щоби гніву я не сповнився", "не буде і по смерті друга з ворога").

Образ деспотичного владаря змальовує і римський драматург Сенека, який присвячує трагедію "Октавія" драматичним подіям часів правління імператора

Нерона. Останній і власними вчинками, і думками підтверджує уявлення про себе як жорстокого і підступного правителя, що в порівнянні з аналогічними героями давньогрецьких п'єс (Едіп, Креонт) керується лише власними інтересами, не визнає за будь-ким жодних прав, навіть права на життя. З метою активізації пошукової діяльності студентів і координації їхньої дослідницької роботи в контексті визначеної раніше проблеми пропонуємо до семінарського заняття **"Морально-етична проблематика трагедій Сенеки"** наступні запитання і завдання:

1. Виразно прочитайте сцену зустрічі Нерона із Сенекою (трагедія "Октавія", акт II, сцена 2). Визначте характер діалогу дійових осіб (діалог-роздум, діалог-дискусія, діалог-протистояння), обґрунтуйте вибір виконавських прийомів відтворення драматичних образів у вказаній сцені.
2. Що уособлює собою Нерон, коли висловлює власні погляди на сутність влади: "Погана влада, де царями править чернь!", "Власть бережеться сталлю", "Хай грізним буде цезар!"?
3. Чи прагне Сенека щось протипоставити деспотичним поглядам Нерона? У чому, на думку драматурга, полягає основне призначення влади?
4. Порівняйте висловлювання Нерона і Сенеки про призначення влади із заключними словами хору римських громадян:

Де ж народу поділася римського міць,
Що не раз потрощила славетних владик,
Переможній вітчизні закони дала,
Громадянам достойнішим — виборну власть.
Вирішала про мир і війну, племена
Покорила лихі, полонених царів
Замикала в тюрму?

5. Чиї погляди, на вашу думку, відображають народні уявлення про владу?
6. Які прийоми словесно-художнього зображення дозволяють автору "Октавії" відтворити образ деспотичного імператора?
7. Хто і чому в трагедії "Октавія" перемагає? Чи погоджується з таким фіналом драматург, якщо завершує твір наступними словами хору римських громадян:

Хай же скине додолу ґвалтовна рука
Володарки занадто подібні краси,
Хай саму її з царського ложа зведе,
А по тому з залізом і згубним вогнем
Нападе на лихого владики палац!

Запропонований нами підхід спрямовує студентів на осягнення драматичного твору в контексті тогочасного культурно-історичного розвитку, творчості античного драматурга. Крім того, опанування античної драматургічної класики, що спирається на дослідження складної суспільно-політичної проблеми, передбачає інтеграцію знань із соціально-гуманітарних дисциплін (література, історія, політологія), забезпечує формування необхідних читацьких умінь і навичок. Якщо враховувати

сучасні тенденції розвитку вищої професійної освіти “від кваліфікації до компетенції”, то подібний підхід виявляється актуальним і перспективним, оскільки збагачує досвід майбутнього фахівця, дозволяє синтезувати спеціальні знання в процесі освоєння літературно-мистецької дійсності. Перспективи подальшого дослідження порушеної проблеми полягають, на наш погляд, у розширенні методичних засобів опрацювання літературно-художніх творів, в яких актуалізується проблема влади, у пошуку нових форм інтеграції знань студентів гуманітарного профілю.

Література

1. **Україна:** проблеми самоорганізації: В 2 т. Т.2. – К., 2003. 2. **Ісаєва О.О.** Організація та розвиток читацької діяльності школярів. – К., 2000. 3. **Пащенко В.І., Пащенко Н.І.** Антична література: Підручник. – К., 2001. 4. **Есхіл**. Трагедії: Перекл. з давньогр. А.Содомори та Б.Тена. – К., 1990. 5. **Иллюстрированная** история мирового театра / Под ред. проф. Дагона Рассела Брауна: Пер. с англ. – М., 1999. 6. **Софокл.** Трагедії: Перекл. з давньогр. А.Содомори та Б.Тена. – К., 1989.

The author addresses to a problem of development of civil culture of the person by means of antique dramatic art, opens features of an art embodiment of an image of authority in tragedies of the Greek and Roman playwrights, offers methodical system ensuring the problem approach in study of classics. Key words: an image of authority, tragedy, antique dramatic art.

УДК 821.161.2-92.09+929 Гончар

В.М. Галич

НОВЕЛА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА „ПАЛЬМА”: ЗАРОДЖЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА

Сучасна екологічна криза набрала глобального характеру. Цим зумовлена активізація екологічної тематики в ЗМІ України, покликаної не лише інформувати громадян про можливу небезпеку, а й знаходити шляхи її усунення, подавати уроки екологічної профілактики духовного здоров’я нації, формувати її екологічне мислення.

Екологічна журналістика посідає все більше місця на екранах телебачення, в радіоефірі, на сторінках українських мас-медіа. Донедавна вітчизняні вчені досить скептично ставилися до цього різновиду української журналістики. Поодинокі наукові праці О. Бєлякова [2; 4], В. Бугрима [6], Є. Шевченка [27], а також дисертаційні дослідження О. Бєлякова [3], З. Безверхої [1], Д. Олтаржевського [19], матеріали Першої Міжнародної науково-практичної конференції “Чорнобиль у засобах інформації” (1992) [26] порушили ряд актуальних питань екологічної журналістики, хоча про письменницьку публіцистику в них практично не йшлося.

Дещо краще виглядала ситуація в російському журналістикознавстві, про що свідчать праця Т. Беневоленської "Екологічні проблеми в сучасній публіцистиці" [5] та пізніші розвідки Л. Коханової [15], А. Кочинєвої, О. Берлової, В. Колесникової [16]. Проте в Україні екологічна журналістика своїм народженням та вершинними здобутками багато в чому завдячує письменницькій публіцистиці. Олесю Гончара належить значний пріоритет у цьому напрямку журналістики. На тлі глобальних проблем, з якими стикнулося людство на рубежі XX – XXI століть, дослідження екологічних мотивів у письменницькій публіцистиці постає досить актуальним і перспективним напрямком вітчизняного журналістикознавства.

З безлічі серйозних проблем, з якими стикнулося людство наприкінці XX сторіччя, для Олеся Гончара (про що яскраво й пристрасно заявлено в його публіцистиці) найважливішими виявилися екологічні – захист довкілля від згубних впливів цивілізації й передусім Чорнобильської катастрофи, яка примусила людство по-новому подивитися на середовище життя homo sapiens. Екологічна публіцистика Олеся Гончара, як і багатьох інших письменників – Бориса Олійника, Івана Драча, Володимира Яворівського, Павла Мовчана, Юрія Щербака – поволі, але невідступно будила громадську думку. Авторитетне слово автора публіцистичної книжки "Чим живемо: На шляхах до українського Відродження", визначного письменника, громадського діяча, било на сполох, вело за собою широкі народні маси, пробуджувало в них енергію діяння.

Документальні факти свавільного поводження людини з довкіллям, відвічного конфлікту цивілізації і природи під пером визначного майстра одягнені в шати художності, стають образами філософського рівня узагальнення. Авторські метафори „Звізда Полин", „Дзвони Чорнобиля", „Чорна діра бездуховності" та інші стали символами і знаками нашої буремної доби. Проблеми захисту природного середовища в публіцистиці письменника переводяться із площини екології у сферу духовності й моральності українського суспільства.

У публіцистичних працях Олеся Гончара на екологічну тематику простежується еволюція його творчої майстерності. Розпочавши з оспівування краси рідної природи, він поволі прийшов до розуміння внутрішніх чинників і механізмів, що заважали збереженню екологічної безпеки суспільства. Публіцистична творчість Олеся Гончара останніх років життя – це пряме звинувачення пануючої в СРСР системи, що в погоні за часто примарною вигодою не дбала про довкілля, не турбувалася про середовище життя майбутніх поколінь. У публіцистиці другої половини 80-х – поч. 90-х років письменник прямо називає винуватців екологічних катастроф, чиї "діяння" завдали непоправної шкоди не лише громадянам своєї держави, а й усьому людству. Еволюція творчої майстерності Олеся Гончара охоплює й жанрову сферу. Екологічні проблеми письменник порушує не лише в статтях та промовах, а й у нарисах, листах, щоденниках і навіть привітаннях.

Мотив захисту природного середовища в публіцистичних творах Олеся Гончара докладно розглянуті нами в статті „Екологічні мотиви в публіцистиці Олеся Гончара", надрукованій у „Віснику Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка" [7, 30–42] та в окремому підрозділі „Митець і екологія" монографії „Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності" [8, 218 –235].

Дана розвідка – це спроба на матеріалі ранньої новели „Пальма” осмислити психологічні основи зародження екологічного мотиву в творчості Олеся Гончара. Наталія Городнюк, авторка статті „Тронка” Олеся Гончара як модус пасторальної утопії”, зазначає: „Феномен тотального протистояння природи і цивілізації став у XX ст. тією ідейною та психологічною реальністю, що знаходиться поза Текстом і прочитується крізь нього. Олесь Гончар, як один з небагатьох, чия творчість репрезентує художню рефлексію доби, дає власне естетичне вирішення цієї проблеми” [14, 13–14]. Спробуємо й ми у своїй студії розкрити ту „ідейну та психологічну реальність”, що перебуває поза Текстом новели, однак прочитується крізь її зміст і форму, а, можливо, й підтекст, сформований свідомістю реципієнта нашого часу, розкодувати рентгенограму сталінської доби, подану молодим письменникам.

З’ясуємо спершу коротко зміст невідомого широкій читацькій аудиторії твору та історико-культурну ситуацію, яка склалася після його опублікування. Новела „Пальма” була надрукована в журналі „Радянська література” 1940 року (№8-9) і належить до харківського періоду діяльності Олеся Гончара, коли він після закінчення технікуму журналістики активно співробітничав з газетою „Ленінська зміна” й навчався на філологічному факультеті Харківського університету. У невеликому творі розповідається про переїзд мешканців-артільців невеличкого села, що знаходиться десь в українській глибинці, серед лісистих боліт, на нове місце, до нових світлих осель, бо земля, де вони зросли, у зв’язку з будівництвом великого водного каналу, підлягала затопленню.

Переселення і затоплення – дві події, які знаходяться в центрі анімалістичного сюжету твору. Вони показані через сприйняття їх очима дворової собаки Пальми та через інстинктивне передчуття нею трагедії. Саме ця творча знахідка молодого прозаїка, цей оригінальний художній прийом, заснований на давній традиції українського фольклору й світової прози – синкретизмі, злитності, нерозчленованій єдності людини й природи у віруваннях древніх слов’ян дохристиянського періоду, й викликала шалену, негативну критику твору, представлену статтями літературознавця В. Степняка та відомого критика В. Фащенка. Перша з них друкувалася в газеті „Комуніст” у січні 1941 року під заголовком „Літературний брак” [23], а друга – уже по війні в „Радянському літературознавстві” 1957 року [24]. Обидві праці – яскраві зразки вульгарного соціологізму, що панував у науці про літературу радянського часу.

В. Степняка подивувало зухвальство молодого автора, який вдався до анімалістичного зображення соціалістичних перетворень на селі. „Читач з огидою відкине оповідання „Пальма”. Відкине і з обуренням запитає: невже редакція „Радянської літератури” не розуміє, що подібна творчість не до лиця радянському журналу?” [23] – писав він. На погляд В. Фащенка, рання довоєнна творчість Олеся Гончара, представлена 15-ма оповіданнями й повістю „Стокозове поле”, „не залишила політичного сліду в українській літературі” [24, 21], а “образ Пальми – це символічна паралель до обмежених людців, які не хотіли йти в ногу з народом і злобно сичали на кожний новий крок у будівництві соціалізму”[24, 28] Отже, критика 40 – 50-х рр. відчула в новелі загрозу канону фанфарного образу соціального будівництва, адже „ у „Пальмі” , – як зазначав дослідник творчості Олеся Гончара

Віталій Коваль, – була вся Україна – неперспективна, голодна, нищена, розстрілювана кагановичами, затоплювана...” [17].

Як Олесь Гончар у 1941 році зреагував на звинувачення в написанні ідеологічно шкідливого твору, нам невідомо, бо він невдовзі пішов добровольцем на фронт захищати рідну землю. У бібліографічних покажчиках новела „Пальма” не значиться, біографи митця “не згадують, як велося молодому письменнику в студентському оточенні, хто і як обговорював усе те” [17].

Дещо просвітлює цю ситуацію ставлення самого Олеся Гончара до своєї ранньої творчості довоєнного, чи харківського періоду. У листі до запорізького письменника Петра Ребра він зазначав: „Ви питаєте, чи можна надрукувати мої ще довоєнні оповідання у пресі, про які я забув. А чи гоже діставати з кошика чиїсь школярські вправи, якщо сам Дід Час їх туди викинув? Дайте їм спокій”. [20, 14]. У щоденниковому записі 60-х років митець себе називає „однофамільцем” і „одноіменцем” молодого автора, що “…в якихось початківських альманахах друкував щось убоге…” і дивувався, що “літературознавці ще й досі його гріхів” йому не приписали [13, 424-425]. “Не шукайте початкуючого Гончара. Ідіть шляхами…” [17] – радив митець Віталію Ковалю.

Усупереч волі письменника, ми переконані в тому, що сучасне поглиблене прочитання його довоєнної творчості дає можливість простежити витоки оригінального таланту митця, громадську сміливість молодого автора в порушенні злободенних проблем того часу.

Незважаючи на те, що зміст „Пальми” вибірково уже коментувався літературознавцем Віталієм Ковалем [17], а ця новела згадувалася в контексті сучасного прочитання ранньої творчості письменника у двох розвідках Олександра Галича [9; 10], ми, посилаючись на концептуальні положення сучасної теорії художнього тексту – відкритості змісту твору, співтворчості автора й реципієнта у його „дописуванні”, діалектики раціонального й ірраціонального в психології творчості митця тощо – ми прагнемо подати власне читацьке сприйняття новели, з’ясувати витоки екологічного мотиву в довоєнній творчості прозаїка в дискурсі його публіцистики. Тяжіючи до лаконізму й вагомості дослідження, зробимо це через аналіз такої художньої деталі, як зоонім Пальма.

Очевидно, не випадково Олесь Гончар дібрав собаці кличку Пальма, яку виніс до заголовка твору. По-перше, вона відбиває традицію розмовного мовлення й народного побуту – давати домашнім тваринам екзотичні імена. По-друге, можна припустити, що в самого Олеся Гончара в дитинстві на Полтавщині, де він виховувався у своїх родичів, міг бути собака Пальма.

Проте до підсвідомого начала у творчому акті вибору письменником клички тварини підключається компонент свідомого у винесенні ним цієї лексеми до заголовка твору, який повинен сигналізувати про основний його зміст, задум автора й художню проблему. Це та естетична реальність, яка здавалося б знаходиться на маргінесах тексту (а візуально й поза ним), є символічним кодом його змісту й стержнем сюжету.

Семантична структура зооніма Пальма базується на денотативному, інваріантному значенні слова „пальма” – ‘тропічна рослина’, яку, однак, на Україні знали здавна, очевидно, через релігійні книги. Саме з них у „Словарі української

мови” Бориса Грінченка дібрані ілюстрації, що розкривають значення цієї та похідної лексеми „пальмовий”: “Не буде він, мов пальма зеленіти. К. Іов. 34; Побрали віття пальмове. Єв. І. XII. 13” [22, 90]. „Латинсько-український словник” Володимира Литвинова, у основу якого покладена лексика творів античних авторів та античної міфології, подає аж 14 різних значень слова „пальма”, більшість із яких проявилася у внутрішній формі зооніма Пальма, ужитого в новелі Олеся Гончара, зокрема такі, як: ‘долоня, кисть руки’, ‘лопать весла’, ‘перевага’, ‘переможець у змаганнях’ [18, 465].

Звідси зрозуміло, чому символом миру стало зображення білого голуба з гілочкою пальми у дзьобі. Указані конотативні семи в контексті твору з позиції сьогоднішнього його прочитання розвивають соціальні смисли, формують публіцистичність змісту новели.

Увесь сюжет твору побудований на контрастах: непривабливої зовнішності собаки („Пальма, руда, низьконога, з одвислим животом сука” [11] – і апелятивного значення слова „пальма”, що називає красиве дерево; поведінки людей, котрі радо кидали свої домівки, могили пращурів і переселялися на нове місце, – і собаки, що не змогла прижитися у дворі новозбудованої хати свого господаря, адже там не було запахів її дому, „не тхнуло ... закислим болотом, не квакали жаби” [11], яка повертається в рідні місця, до своєї старої конурки, щоб там привести щенят; барвиста краса будівництва – і тривога, лють собаки в передчутті чогось незвичайного; свято відкриття каналу – і загибель Пальми та її веселих щенят під пінястими брудними потоками затоплюючої води: „І збурена злістю собака гавкнула. Люто, з останніх сил. На води, на святковий берег, на білу башту, де стояв її хазяїн. Та Пальми ніхто не чує. Нова повносила хвиля уже котиться на неї. За хвилею ховається берег, башта, на якій стоїть її хазяїн, бачачи буйну красу цієї землі...”[11].

І все-таки у змальованому письменником двобою людини і природи „переможцем” вийшла Пальма. Це вона намагалася дати урок мудрості, протягнути людям „руку” допомоги, порятувати їх від забудькуватості та жорстокого прагматизму.

Душа автора роздвоєна: Олесь Гончар щиро радіє трудовому ентузіазму й успіхам людей, що тепер будуть мати постійну роботу, гарний заробіток і житимуть там, де „буйні квітники, зелені алеї”, „високі легкі статуї” [11], і разом з тим серце його сповнене суму й болю, він як дитя природи, на лоні якої зріс сиротою-пастушком, читав книжки і вчився думати й мріяти, глибоко співчуває Пальмі.

Роздвоєність душі письменника – вияв роздвоєності його свідомості, на поверхні якої раціональне мислення, а в глибинах – підсвідомі відчуття, більше того – передбачення й передчуття. Оспівування краси грандіозного будівництва, прикрашеного червоними прапорами, де гримлять оркестри, „горять від сонця, як тремтлива рожева хвиля” скляні пройми башти управління, де „шумують тисячі людей на березі, дзвенить навколо сонячна радість” [11], – продиктоване раціональністю мислення людини, індивідуальна поведінка якої „детермінована… масовою свідомістю та культурою” [21, 16]. Це вияв „колективної душі” (Ле Бон), яку одержав Олесь Гончар у радянському суспільстві 30-х років. Зигмунд Фрейд відзначав, що “у масі... стираються індивідуальні досягнення окремих людей..,

зноситься, знесилюється психічна надбудова... і оголюється (стає дієвим) підсвідомий фундамент...”[25, 421-425].

Людська безіменність у новелі „Пальма” (навіть господар собаки немає імені) та антропоморфізм у зображенні тварини, мислячої, думаючої з панорамним баченням новобудови й передчуттям трагедії, адже затоплене було не лише природне середовище як частина світу собаки, а й батьківщина жителів села, світ їх батьків і дідів – це „оголений підсвідомий фундамент” осуду бездуховності. Щоправда, і сам Олесь Гончар на схилі віку теж відзначав екологічний підтекст новели „Пальма”. Коли В. Коваль виклав перед Олесем Гончаром фотокопії текстів розшуканих ним журналістських й художніх творів 30-х років, а серед них і „Пальми”, письменник з болем сказав: „Киньте...” [17], а потім згладив гостроту ситуації, прочитавши рядки поезії В. Сосюри, уміщенні в тому ж номері журналу, що й новела „Пальма”, які прямо вказують на підтекст цього твору екологічного змісту, не помічений першими критиками довоєнної творчості прозаїка:

Я квітку не можу зірвати,
бо ай, як людині болить.
Як нам моє сонце крилате,
під сонцем їй хочеться жить
[Див.: 17].

З вершини XXI сторіччя новела „Пальма” сприймається як передбачення 22-річним Олесем Гончаром затоплення плодородних земель козацького Великого Лугу, нищення бездумною меліорацією флори й фауни Полісся, забруднення водних басейнів – України дочорнобильської і постчорнобильської, а можливо, й нашого дня нинішнього, коли вирують смерчі й урагани біля берегів Америки й Азії, забираючи сотні й тисячі людських життів, мов Божа кара за свавільне поводження людини з природою.

Слова письменника-гуманіста, промовлені у виступі на зборах НАН України на початку 90-х років, на схилі віку, відтворюють екологічний підтекст ранньої новели „Пальма”, прочитаний нами: „На очах одного покоління Україна квітуча, з благодатним кліматом земля, з чистими ріками, з розкішними садами й луками перетворилася в багатьох місцях у загазовану напівпустелю, де родючі чорноземи й колись прозорі води отруєні хімією, тисячами гинуть маленькі річечки, перетворені технікою і тупістю меліораторів у відстійники нечистот. Чорнобильська Україна в екологічному розумінні може постати зразком моделі самої нашої планети...” [12]

Безумовно, проблеми, поставлені Олесем Гончаром у публіцистичних працях другої пол. XX ст., знайдуть безліч історично змінних прочитань майбутніми поколіннями, оскільки в них закладений величезний творчий потенціал, схований у глибинах підтекстових значень, над декодуванням яких варто попрацювати.

Література

1. **Безверха З.А.** Жанрові та лексико-стилістичні особливості матеріалів преси з проблем Чорнобильської аварії на ґрунті їх кваліметричного та семантичного аналізу: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.08 / Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1997. 2. **Беляков А.А.** Экологическая пресса в Украине. – К., 1995. 3. **Бєляков О.** Екологічна проблематика в засобах масової інформації. – К., 2001. 4.

Бєляков О.О. Комунікація як інструмент екологічної політики (на прикладі порівняльного досвіду України та Німеччини): Дис. … канд. філол. наук: 10.01.08 / Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 183 с. 5. **Боневоленская Т.А.** Экологические проблемы современной публицистики. – М., 1982. 6. **Бугрим В.В.** Чорнобильська катастрофа у засобах інформації // Чорнобиль і преса: реалії взаємодії. Мат. І Міжнар. наук.-практ. конф. "Чорнобиль у засобах інформації". – К., 1992. − ер. 7**. Галич В.М**. Екологічні мотиви в публіцистиці Олеся Гончара // Вісник Луганського нац. пед. ун − у імені Тараса Шевченка. – 2004. − № 3. – С. 30 − 42. 8. **Галич В.М**. Митець і екологія // Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності. – К. 2004. – С. 218 – 235. 9. **Галич О.А.** Варвара Чередниченко та Олесь Гончар. Історія критичного розносу 1941 р. // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 2004. – Вип.4. – С. 8 – 13. 10. **Галич О.А.** Харківський період творчості Олеся Гончара // Слобожанщина: літературний вимір: Зб. наук. пр. – Луганськ, 2004. – Вип.2. – С. 13 – 20. 11. **Гончар Олесь.** Пальма // Літ. Україна. – 2000, 11 травня. 12. **Гончар Олесь.** Чорна діра бездуховності. З нотаток для виступу на зборах НАН України // Демократична Україна – 1996, 26 жовтня. 13. **Гончар О.Т.** Щоденники: У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д. Гончар. – К., 2002. – Т.1 (1943 – 1967). – 455 с. 14. **Городнюк Н.А.** "Тронка" Олеся Гончара як модус пасторальної утопії // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – Зб. наук. пр. – Д., 2004. – Вип.4. – С. 13 – 22. 15. **Коханова Л.А.** Журналистика. Экология. Образование. Непрерывное экологическое образование в системе СМИ. – М., 1997. 16. **Коченева А., Берлова О., Колесникова В.** Экологическая журналистика. – М., 1998. 17**. Коваль Віталій.** Хата // Літ. Україна. – 2000, 11 трав. 18. **Литвинов Володимир.** Латинсько-український словник. – К., 1998. 19. **Олтаржевський Д.О.** Висвітлення екологічної тематики на сторінках сучасної української преси. – Автореф. дис. … канд. філол. наук / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка: 10.01.08. – К., 2004. 20. **Ребро Петро.** Гончар Олесь і Запоріжжя. – Запоріжжя, 2001. 21. **Різун В.В.** Маси. – К., 2003. 22. **Словарь** української мови / Упоряд. Борис Грінченко: У 4 т. К.,1996. – Т.3. – 507 с. 23. **Степняк В.** Літературний брак // Комуніст. – 1941, 14 січ. 24. **Фащенко В.В.** Ранні новели Олеся Гончара // Рад. літературознавство. – 1957. – №3. – С. 21. 25. **Фрейд Зигмунд.** Психоаналитические этюды. – Мн., 2001. 26. **Чорнобиль** і преса: реалії взаємодії. Мат. І Міжнар. наук.-практ. конф. "Чорнобиль у засобах інформації". – К., 1992. – ер. 27. **Шевченко Е.М.** Резервы экологического текста // Чорнобиль і преса: реалії взаємодії. Мат. І Міжнар. наук.-практ. конф. "Чорнобиль у засобах інформації". – К., 1992. – С. 42 – 46.

The rise of the ecological problematics in Oles Gonchar's creative work is viewed in the article. His early short story "The Palm" is used as the material for the analysis.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Малахута

О.А. Галич

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ МИКОЛИ МАЛАХУТИ

Відомий поет, прозаїк, публіцист, журналіст і редактор Микола Данилович Малахута вже кілька десятиліть присутній у літературному процесі України, проте його творчість все ще по-справжньому не досліджена, хоча про нього писали й висловлювалися класики української літератури, відомі письменники та літературознавці, серед них Олесь Гончар, Борис Олійник, Микола Вінграновський, Олександр Сизоненко, Олексій Дмитренко, Павло Загребельний, Михайло Стельмах, Євген Гуцало, Григір Тютюнник, Роман Іваничук, Юрій Мушкетик, Віталій Коротич, Іван Драч, Дмитро Павличко, Євген Волошко, Григорій Половинко та ін. У даній публікації автор ставить за мету проаналізувати лише один аспект творчого доробку Миколи Малахути – жанрову специфіку та проблематику його малої прози. Для цього аналізується збірка прозаїка "Що таке щастя" (2001).

Микола Малахута як творча особистість передусім тонкий лірик, і ця якість його творчого обдарування знаходить своє вираження ще й у прозі, де письменник постає, як знавець глибинних пластів психології людської душі, що вміє створити яскраві національні характери. Експресивність, притаманна поезії Миколи Малахути, виявляє себе в малих епічних жанрових формах, новелі та оповіданні, де широкий спектр емоцій, настроїв, почуттів, переживань органічно поєднується з філософською заглибленістю в сенс людського буття, залюбленістю в природу своєї землі, її красу та ніжність.

Характеризуючи творчість Євгена Гуцала, з яким Микола Малахута був знайомий протягом кількох десятиліть творчої діяльності, Микола Жулинський з відстані часу писав: "Він так рано відчув смак і ціну життя, бо перед його очима стояли навіки опечалені солдатські вдови, поодинокі солдати-інваліди, діти-сироти, діти-каліки… Вони мовчали, бо про своє горе якось не заведено багато говорити на селі – відплакали-відспівали, випили-помовчали, стиснули до невідпускного болю серце – і до вічної праці!

Про цих людей, які не вміли, не хотіли говорити про себе, і почав розповідати Євген Гуцало. Слава Богу, не він один – були такі ж "діти війни", як Василь Симоненко, Володимир Дрозд, Валерій Шевчук, Іван Драч, Микола Вінграновський, Ліна Костенко, Григір Тютюнник, Борис Олійник, Віктор Близнець…" [1, 3]. Все сказане знаним літературознавцем про Євгена Гуцала можна адресувати й Миколі Малахуті, теж дитині війни, що рано позбувся батька, який загинув на фронті. Майбутньому письменнику довелося бачити десятки обездолених окупацією й повоєнними десятиліттями людей, спочатку односельчан, які часто за міфічні трудодні вирощували хліб, ростили дітей, мріяли про щасливе майбутнє, потім шахтарів, що тяжкою працею, ризикуючи життям, добували вугілля для держави. Потім, у роки журналістської праці, представників практично всіх соціальних груп, життя і діяльність яких Микола Малахута знав не з книжок, а з щоденного реального

спілкування, знаходження в їхньому середовищі. Микола Жулинський зазначав: “Євген Гуцало не тільки виповів правду сільської людини, а й заступився за неї, відкривши такий багатий світ її почувань, переживань, радощів і страждань…” [1, 5]. Правду сільської людини і не тільки спробував розкрити в своїх оповіданнях і новелах Микола Малахута. І ця правда досить часто була гіркою, пройнятою потом і слізьми. До того ж, життєва доля привела Миколу Малахуту до міста, він пізнав тяжкість шахтарської праці, що також відбилося в проблематиці його прозової творчості.

Найчастіше оповідання Миколи Малахути – це ніби списані з натури сцени з сільського чи дачного життя, їх герої, як правило, яскраві, колоритні натури, такі як, наприклад, Яким Гарбуз, герой твору “Весняний сніг” (1989).

Сніг, що зненацька випав весною, коли вже розпустилося листя й розквітли квіти, викликав у самотнього Якима Гарбуза згадку про передчасно померлу дружину Олену, яка отакої весни винесла з погреба картоплю, просушила її в хаті і одного дня закомандувала висаджувати. Якимові не хотілося, бо день видався холодним, дув різкий північний вітер. Проте дружина наполягала: “…Олена в нього була дуже вперта. Як уже надумає щось, то хай хоч і вся земля дибки встане, а жінка робитиме своє. І того разу отож: як зайнялася: “Ні, будемо сьогодні садити картоплю, бо вже он і ключки повикидала – пора!” І він слухняно поніс відро з картоплею на город. Саджали цілий день. Упоралися. А ввечері пішов отакий самий сніг. І Олена другого дня злягла. І більше вже й не підвелася…” [2, 19-20].

Письменник психологічно обґрунтовано показує, як Яким карає себе за те, що тоді виявив слабкість, послухався дружину, а тепер залишився на старість на самоті. Він розуміє, що знайти собі іншу жінку в його літа майже не можливо, і тому він навіть заздрить сусідові Якимові Ляшенку, у якого колись померла дружина Ганна, і той потім одружився на Варці. Бо молодший був.

Таким же самітнім є одинокий інвалід Тихін Котько, герой оповідання “На дачі” (1991), який терпляче, зносячи голод і холоднечу, очікує, коли його заберуть діти на зиму до міста. Його дружина Ганна померла давно, і він змушений щороку з ранньої весни й до пізньої осені жити сам на старенькій дачі, яку вони разом з дружиною багато років тому побудували, “коли завод виділив йому діляночку землі” [2, 23].

Старий відчуває, що він уже нікому не потрібен, і що за ним і сьогодні ніхто не приїде, а “до міста по снігах через ліс не добереться” [2, 23]. У нього навіть сил не вистачить, щоб припасувати протез, ногу він втратив давно на війні. Печаль самотності пронизує песимістичним пафосом це оповідання Миколи Малахути, примушуючи читача бити на сполох, бо в подібних ситуаціях перебувають ще чимало наших співвітчизників, що своєю військовою доблестю, багаторічною працею в мирний час заслужили на повагу й шану не лише рідних й близьких, а усіх громадян.

Оповідання “Двадцятий вік” написане 1966 року, коли минуле століття, ледве відійшовши від кривавої Другої світової війни, входило в останню третину свого розвитку.

Головний герой цього твору Миколи Малахути – журналіст – збирав матеріал для нарису “на далекій степовій фермі” [2, 11] десь за Сіверським Дінцем:

“Нагомонівся з доярками, потім не став чекати автобуса, який їх повезе до села, не пішов до близького шляху, щоб упіймати якусь попутку, а подався навпростець…” [2, 11]. Автор з любов’ю пише про красу рідного краю, яку спостерігає герой, йдучи через засіяні поля, повз крейдяні пагорби. Вишукані метафори, красиві епітети, вдало дібрана лексика, гарно побудована фраза створюють у читача ілюзію краси й справжності того, що описує письменник: “Літо набирало силу, тужавіло правобіч розпаленіле за день сонце і поволеньки котилося собі на захід. Ліворуч смирніла густа озимина. Вона була припорошена пилюкою. Ту пилюку не струшував вітер, який в’яло куйовдив, верхівки озимини, і потому здавалося, що він просто так лащиться до неї” [2, 11-12].

Дорога йшла через типові для подінців’я крейдяні пагорби. Герой дивився “на сивий од крейдяного пилу шлях і думав чомусь про вічність цього пилу і про минущість і тлінність усього іншого” [2, 12].

Шлях привів героя на сільське кладовище, запущене до краю, від вигляду якого в нього заболіло серце: “Давні, висохлі і пересохлі, вимиті і перемиті дощами будяки, білі, як піски, і чорні, як смерть, і вище людського зросту; дрімуча береза; старі, поодинокі кущі бузу – з якимсь мовби неземним темно-зеленим широким листям; деінде – кістляве, інвалідно погнуте природою, майже голе глодове дерево” [2, 12].

Продираючись через колючий бур’ян, обходячи майже зниклі могили, чорні поранені від часу хрести, герой несподівано почув голос: “О, Господи!.. Хто тут такий?.. Кого сюди занесло?..” [2, 14]. Говорила стара бабуся, що “стояла збоку охайно прибраної могили, обкладеної зеленим деревом” [2, 14].

Діалог героя з бабусею, майстерно вибудований Миколою Малахутою, показує, що остання є єдиною мешканкою великого колись села, чоловік і сини якої не повернулися з війни, для старої лишилася лише могила мертвого бійця, котрого вона знайшла в 1941-му й поховала: “А хто він – не знаю: ні імені, ні прізвища, ні по батькові. Чийсь син був. Такий же був молодесенький, як і мої синочки. Значить, наш син… Оце я його й доглядаю” [2, 16]. Порушуючи проблему вимирання українського села, письменник уже в 60-і роки бачив згубність і небезпечність для розвитку України такого перебігу подій, а тому його оповідання сприймалося як так і не почута пересторога для влади.

Твір названо символічно “Двадцятий вік”, хоча про саме століття в ньому ніби й не йдеться, однак імпліцитно відповідь на запитання, що ж це за час, можливо, криється в словах героїні: “… В селі вже геть нікого не зосталося. А хто ж тоді мене буде хоронити, га?” [2, 16].

Від почутого і побаченого героєві стало страшно: небо прорізала сива смуга, що розповзалася позаду надзвукового літака, а в його свідомості бриніло німе бабине запитання, і очі в героїні були “не цього світу, а потойбічного” [2, 17].

Досить часто в прозі Миколи Малахути домінантною ознакою є відтворення світу природи. Окремі оповідання нагадують акварелі відомих художників. Таким є твір “Черешні в лісі” (1987). Для подібних творів характерна майже повна відсутність подій, яку щедро компенсує інтенсивна й напружена думка героя, як правило, безіменного, часто з виразними біографічними рисами автора. Малюючи картини природи, Микола Малахута виявляє себе спостережливим митцем, що бачить у

навколишньому світі: деревах, кущах, рослинах, птахах і звірах – життя, описуючи часом найменші його прояви, він використовує різноманітні тропи, несподівані синтаксичні фігури, часто вдається до алітерацій та асонансів.

Саме такими одухотвореними рисами наділена картина природи, що є специфічною експозицією згаданого вище оповідання: "Зовсім недалеко реве моторами, гримить, гуде шурхотить чимдуж шинами машин траса. Ліс відступив од неї, і вітер, зіштовхнувшися з асфальту і пролетівши шибайливо ще трішки, розбивається об статуристий дубняк і падає з приглушеним стогоном – тільки пониззям між стовбурів іде хмільним віддихом ще шум, і від того трава, що деінде тулиться до поодиноких кущів, прилягає так, що, здається, починає в'янути. І далі все завмирає. У глибині лісу лежить важка тиша, злегка погойдуються верхів'я, і коли дивишся знічев'я на них, то небо, ввижається, пливе швидше і швидше, і ти відтак ніби відчуваєш у своїй самоті серед дерев, як із тебе назавжди витікає час" [2, 30-31].

Роздуми героя про побачені в глибині лісу старі розлогі черешні, що печально доживають свій вік у гущавині, викликають прямі паралелі з людськими долями самотніх старих, що марно чекають на родинне тепло. Образ витікаючого часу, що вперше з'являється в експозиції оповідання, знаходить свій логічний розвиток, можна навіть сказати – логічне завершення в розв'язці твору Миколи Малахути: "Каркнув ворон на черешневій гілляці, хрипко, по-старечи простуджено впав раптом, але зразу ж натяг крила до тіла і, важко підіймаючись у небо, щез за лісом. Кістлява гілляка навіть не хитнулась, і черешня, здавалося, згорбилася ще дужче. І я відчув, як із мене витікає холодок часу. Аж лопатки від того боляче затерпли… Як обрубки крил" [2 32]. Чимось невловимим цей твір перегукується з ранньою новелою Олеся Гончара "Черешні цвітуть".

Алегорична картина приходу весни відтворена в новелі "Весна" (1963). Пробуджене сонце на червоному мотоциклі мчить центральною вулицею села, символізуючи оновлення природи. Якщо зважити на час написанні твору, – 1963 рік – то одразу помітно, що новела – не лише про прихід весни, а й про надії на оновлення й демократизацію суспільства, про що голосно заявили на початку 60-х років минулого століття шістдесятники Іван Драч і Микола Вінграновський, Борис Олійник і Віталій Коротич, Валерій Шевчук і Володимир Дрозд, Євген Гуцало і Ігор Калинець, Василь Симоненко і Іван Дзюба… "Весна" Миколи Малахути прямо перегукується з програмним віршем Івана Драча "Балада про соняшник": "Сонце на п'ятій швидкості неслося на мотоциклі по головній вулиці села. Сонце не обминало калюж. Воно їхало навпрямці. За ним слалася рівна, світла, суха і тепла, як усміх дитини, вулиця. Обабіч стояли високі, стрункі, широкоплечі явори і салютували сонцю, стріляючи в синь чистого неба всіма калібрами своїх бруньок.

Сонце мчало по центральній вулиці села. Воно їхало прямо, не обминаючи калюж. Калюжі розліталися на бризки. І там, біля хлопчаків, на стежках, коло городів, бризки падали з густими вилясками і ще довго і яскраво спалахували рясними осоннями" [2, 35], – у Миколи Малахути.

У соняшника були руки і ноги,
Було тіло шорстке і зелене.
Він бігав наввипередки з вітром,
Він вилазив на грушу і рвав у пазуху гнилиці.

І купався коло млина, і лежав у піску,
І стріляв горобців з рогатки.
Він стрибав на одній нозі,
Щоб вилити з вуха воду,
І раптом побачив сонце,
Красиве, засмагле сонце
В золотих переливах кучерів
У червоній сорочці навипуск,
Що їхало на велосипеді,
Обминаючи хмари в небі… [3, 319].

Родинний трикутник – мати – дочка – зять – у центрі уваги новели "Забіяка" (1986). Мати – "тиха, роботяща, як мураха" [2, 38]. Дочка – цілковита її протилежність, цілими днями "відпочивала, лежала, читала "Новини кіноекрана", гортала журнали мод, дивилася телевізор, слухала транзистор…" [2, 38]. Зять часом намагався щось робити: "Нарубає дровець, інколи принесе води" [2, 39].

Ідилія літньої відпустки у тещі закінчилася, коли зять у червоному спортивному костюмі спробував погодувати курей кукурудзяними зернами і на нього напав півень. Дружина з цієї пригоди реготала, а чоловік розсердився: "Або я, або ваш забіяка (це він про півня. – *О.Г.*)!" [2, 40]. І хоча сусід пробував пояснити йому, що півень, як і бугай, не полюбляє червоний колір, зять побачив у цьому вияв зневаги до нього з боку дружини і тещі й "поїхав добувати відпустку до своє матері" [2, 40]. Ця остання фраза новели є ключем до розуміння діалогу подружжя, що є зав'язкою твору: "Побралися, пожили, у першу відпустку поїхав до тещі – дружина наполягала: здався.

– Але в другу відпустку поїдемо до моєї матері, – сказав перед дорогою.

Дружина відповіла непевно:

– До другої ще треба дожити…" [2, 38].

Такий розвиток подій ставить проблему збереження у подальшому молодої сім'ї під сумнів, хоча прямо автор про це ніде не говорить. Він лише психологічно точно змальовує кілька сцен із життя молодого подружжя.

Яскравий образ сільської баби, який веде свій відлік від героїнь Івана Нечуя-Левицького, представлено в новелі "Перший сніг" (1986). Фабула твору лаконічна. Герой (як і в низці інших творів безіменний) зустрічається біля колодязя з бабою Явдохою і та, поки чоловік допомагає їй набрати два відра води, розповідає історію, що трапилася з її сусідкою Мариною Дуленчихою, яка вранці відчинила "двері в кухню, а там її дочка Олька і молодий зоотехнік з ферми Андрій Ковтун… удвох, значить, вона юна, а він теж іще молодесенький…" [2, 41-42].

Баба Явдоха колоритно, в ролях, помітно, що їй кортить комусь швидко переповісти новину, розповідає про розмову сусідки з дочкою: "Еге ж, – сокоче баба Явдоха, коротше чи довше тепер уже однаково (це вона про відстань від села до Чорнобиля, куди був відряджений чоловік Марини Степан Дуленко. – *О.Г.*), бо діло ж таке, що Марина підняла крик, буцімто проспала дочку, а Олька їй у відповідь: "А що ж тут такого мамо?!" А Марина їй: "Як що ж тут такого? А уроки? А школа?" А Олька матері отакої: "Так сьогодні ж, мамо, неділя – вихідний, сьогодні й повчу уроки. А завтра понеділок – завтра й буде школа. Все, – каже Олька, – нормально". А

мати співає своєї, бо що ж це робиться на білому світі? А Марина допитує: “Що ж ви робили тут цілу ніч?” А Олька їй отакої: “Я сиділа біля столу отак, а Андрійко отам біля груби і читав мені напам’ять поему “Демон” Михайла Лермонтова”. “Отаке-е! – дивується щиро баба Явдоха. – А Марина, звісно, гне своєї, бо ж рідна дочка. І в десятий клас тільки ходить, а ніч зараз як год, сам знаєш, отож не вірить і питає: ану покажи мовляв, книжку, де той твій “Демон”? Еге. А Олька їй каже: “Книжка в Андрійка дома, а він же читав, мамо, напам’ять…” Так Марина що зробила? Вигнала Андрія геть і сказала, щоб без “Демона” в руках більше не приходив до Ольки” [2, 42].

Дещо по-дитячому наївна, а по-сільському хитрувата баба Явдоха в розмові з героєм робить вигляд, що не розуміє про що йдеться в сусідів, але коли чує від чоловіка про весілля, то обличчя її зразу ж міняє вигляд: “О! Свайба – це діло! – аж просяяла баба Явдоха і видалась аж помолоділою враз від того свого захоплюючого вигуку” [2, 43]. Рада від того, що знайшла у співбесідника розуміння щодо майбутнього сусідської родини, вона одразу ж вирішує, що всі свої справи вже зробила, поки гомоніла з героєм, він набрав їй повні відра води, тому треба поспішати додому: “Господи… – раптом схопилася. – Я ж уже і так вельми забарилася!.. – і вона, начепивши на короткувате коромисло відра, так прутенько подрібушила по вулиці, наче поспішала й справді на ту свайбу…” [2, 43].

Назва ж новели – “Перший сніг” – є символічною. Як і перший сніг завжди свідчить про зміни в природі, так і перше кохання, історія зародження якого подається через складні форми вираження авторської свідомості, – це серйозні зміни, з якими мусить змиритися й Ольжина мати Марина. А з іншого боку, перший сніг може виявитися нетривким, а це значить, що молоде кохання в майбутньому можуть очікувати серйозні випробування. І все ж у Миколи Малахути події подано в оптимістичній тональності, а значить, що можна розраховувати на швидке весілля героїв. Перший сніг викликає й у головного героя щось “радісне, бадьоре, натхненне”, і він відчуває, “як воно заповнює, переповнює” [2, 41] його, а розповідь баби Явдохи про перше кохання Ольки та Андрія лише посилює ці радісні почуття. А епізодична згадка про відрядження Ольчиного тата до Чорнобиля ще не звучить трагічно, як це бачимо в пізніших творах українських письменників, у тому числі й самого Малахути, бо писався твір того ж 1986 року, коли правда про масштаби аварії на ЧАЕС ретельно приховувалася й замовчувалася.

Одвічний конфлікт – невістка – свекруха – розкрито в новелі “Уздень” (1989). Головний герой твору Миколи Малахути Сашко Трійчак одружився пізно, майже в тридцять років. Поїхав до Києва на курси, а звідти привіз дівчину. Побачивши її, “мати Оксеня й батько Денис обімліли… Як зустріли біля порогу – так і вклякли” [2, 61]. Особливо не сподобалася невістка матері, яка почала розповідати сусідкам, що її Сашко здурів, “бо привіз ізвідкися собі таку страшну жінку, малу, дрібну, торохтливу, що й словом за неї не встигнеш, некрасиву, ледачу, сплюху, неохайну, недбайливу, неввічливу, скільки не гейкай, а вона й хвостом не махне… По всьому видно: непутяще, нікому не годяще, а її Оксенчин син, богатир, красень, здурів, либонь, геть зовсім, бо підібрала же, бач, і своєю жінкою вже назвав” [2, 62]. У традиціях Івана Нечуя-Левицького Микола Малахута добирає синоніми, фразеологізми, рідковживані слова, щоб передати мислення засліпленої

материнською любов'ю, але не дуже розумної сільської жінки кінця XX століття, що мала спотворені уявлення про майбутню свою невістку.

Сусіди ж, особливо старі бабусі швидко придивилися до невістки Трійчаків і зробили зовсім протилежні висновки. Знову ж таки в традиціях Івана Нечуя-Левицького Микола Малахута вкладає в уста сусідів народну мудрість, щедро пересипану фразеологізмами:

– Та, Оксене, та ти ж не встигнеш дійти до колодязя з відрами, а вона вже біжить слідом і обгонить і вже тягне тобі воду!

– Ой, Оксене, не кажи, та і біля двору он, не встигла й весна підсушити землю, а твоя невістка вже усю підмела, як на празник, а паска ще аж тридцятого квітеня…

– І в школі діток добре навчає грамоти, бо хвалять і правнуки он уже нову вчительку.

– Е, воно людину видно й по ході – не кажи. А вона як іде, то мовби акуратно пише ногами" [2, 62-63].

Письменник поволі розгортає конфлікт у родині Трійчаків. Сусідка, баба Тихончучка, яку Микола Малахута характеризує так: "На вулиці казали, що баба Тихончучка має таке вухо, що крізь цегляні стіни чує" [2, 63], – якось почула, що Оксеня виганяла невістку з дому, що прискорило розв'язку. Родинний конфлікт досяг свого апогею тоді, коли Сашко з дружиною, зібравши речі, покинули дім батьків і пішли на приватну квартиру. Наостанок син сказав матері: "Так і знай: народиться ось онук – сама прибіжиш тоді і попросиш, щоб ми повернулися назад. А ми не прийдемо і онука тобі не покажемо" [2, 64].

У новелі є ще два вартих уваги моменти. Перший пов'язаний з іменем невістки Марічка. На запитання свекрухи:

– А Марічка – це по-нашому ж як: Марія, Маруся, еге?..

Невістка категорично, що є проявом сильного характеру, відповідає:

– Не Марія і не Маруся, а тільки – Марічка" [2, 61].

Наділяючи свою героїню таким ім'ям, Микола Малахута дає зрозуміти, що родом вона з Карпат, про що свідчить і згадка про популярну в 60-і роки минулого століття пісню про Марічку в розмові двох героїнь новели.

Про карпатське коріння Марічки свідчить і слово "уздень" в її устах, що дало назву твору:

– А що воно таке?.. – не добрала Оксеня.

– Хто? – не зрозуміла її Марічка.

– Та уздень же?

– А-а… – засміялася щиро невістка. – Та короткий же день. А простіше – уздень!" [2, 61].

Якщо заглибитися в імпліцитний зміст назви, то коротким виявилося життя невістки в родині свекра та свекрухи. Однак характер їхнього сина Сашка, сильний, вольовий, наполегливий, переконує, що молоде подружжя витримає всі випробування й знайде своє місце в потоці життя.

Ще одна людська доля самотньої жінки розкривається в новелі Миколи Малахути "Діва Марія" (1991). Героїню Марію Танисенко весь час мучить безсоння. Все нові й нові ліки лише на певний час приносять якесь полегшення, а потім відсутність сну й головні болі продовжують докучати героїні. Підсвідомо вона

розуміє причини цього. Адже вона вже не молода, давно на пенсії, однак "у заміжжі… так і не побувала. Як закінчила школу в глухому селі за Пслом, то вступила в хореографічне училище, бо ще з молодших класів була першою танцюристкою і співачкою… А після училища вона вісімнадцять років провела в ансамблях військових округів. Потім її відправили на пенсію" [2, 58].

З того часу її мучила самотність. Вона прагнула вийти заміж, і, як кожна жінка, мати дитину. Малахута точними штрихами розкриває внутрішній світ Марії, її самотність, безнадію: "І тепер вона сама-самісінька в квартирі з лоджією, і нікуди не треба їхати: ні на репетиції, ані на гастролі… І день – як той рік коли доживеш до вечора, а потім – ніч ще довша, мов той вік… Як придрімнеш удень – хоч трошки, то тоді ніч – суцільне безсоння. Мука та й годі" [2, 58].

Письменник переконливо показує, як поволі зникають сподівання на щастя з хірургом, з яким її познайомили. Умиротворення на мить (і то лише вдень) приходить лише після того, як героїня знаходить покаліченого кота і всі свої нерозтрачені душевні щедроти спрямовує на нього. Одначе уночі "їй усе одно снилися діти. Тільки тепер вони не бігали навколо ліжка. І не сміялися. А десь жалібно плакали і кликали її" [2, 60].

Назва оповідання Миколи Малахути "Спомин про звізду Полин" (1991) – це ремінісценція з Олеся Гончара. Словосполучення "звізда Полин" було винесене в назву доповіді останнього на Всесоюзній теоретичній конференції, що відбулася на початку жовтня 1987 року в Ленінграді – "То звідки з'явилась звізда Полин", де вперше гостро й неоднозначно була порушена проблема Чорнобильської трагедії, і, по суті, саме з цього виступу Олеся Гончара почалася Чорнобильська тема в українській (і не тільки!) літературі.

Твір Миколи Малахути порушує Чорнобильську проблематику. Як це часто трапляється в письменника, герой "Спомину про звізду Полин" є безіменним. Для відтворення подій автор обирає спосіб свідомий у літературознавстві під назвою "Ich-Erzählung", тобто розповідь ведеться від першої особи. Місце події та час (Чорнобиль 26 квітня 1986 року) для героя є особливо значущими, він уперше побував там у день трагедії, тому автор пише ці слова великими літерами, перетворюючи їх таким чином на асоціоніми, ніби наголошуючи на непересічності цієї техногенної катастрофи, яка, можливо, вплинула на подальший розвиток людської цивілізації: "Уперше я ТАМ був ТОГО дня, такого одверто і нестерпно сліпучого, що, здавалося, сонце над землею, над весною, над тим квітнем вибухнуло, розкололося й вогонь його, витікши із самого ядра в наше повітря. У наш кисень, у наше дихання, бурхотнув несамовитістю каміння ще дужіше і затим почав спалювати й нас…" [2, 3].

Село Лелів, що розміщене було посередині 18-кілометрового вигину дороги між Чорнобилем і атомною станцією, яке проїжджав герой оповідання, викликало в нього цілий вибух споріднених слів із назвою села: "Леле-леле, лелеча, лелечиха, лелечко, лелію, лелітка, лелія, леліяння, лельо, лельом-полельом…"[2, 3]. І цей "дзвонковий струмочок" слів ніби влився в душу героя в передчутті величезної чорної біди, від якої немає жодної схованки, аніж людська душа.

І хоча автор, змальовуючи трагедію 26 квітня 1986 року, показує ніби знайомі вже з публіцистики й художніх творів інших письменників картини, як юнаки й дівчата "в самих легеньких платтячках, без рукавів, на голих плечах лише по вузькій

тасьмочці, простоволосі, охайно насипали купи піску", а їх "обпалювала густа спека"[2, 4], а потім цей пісок бойові вертольоти скидали в бездонну пащеку розбудженого людською недосконалістю й непродуманістю реактора, він прагне привернути увагу читачів до вселенських масштабів трагедії: "Помічено, що земля ТАМ, і дерева, і рослини, і вся природа ніби самоочищається від тої радіації. Мостять гнізда знову десь у полях, у лісах там птахи, плодяться, виживши, звірі, вилазять з нір на сонце зі своєю малечею плазуни… Скидають чорну і буру хвою ялини і сосни, відпадає уражене галуззя – натомість гонить на гілля і листя нове коріння і ростки, заповнює ним шляхи, вигони, стежки і луки молода, дика трава. Усе – наче незаймане ще, не чуло ходи, потопу і шемрання людських підошов і хазяйнування тямущих рук і відтак відчуває ту волю, яку не знало, відколи ступнула на нього людська істота" [2, 6].

І риторичне питання, яке ставить перед собою і читачами герой: "Хто знає таємницю землі і неба, сонця і глибокого космосу, який загорнув у повітряні пелюшки, мов малу свою дитину, зелено-голубу нашу планету?.." [2, 7], – залишається без відповіді, бо, можливо, єдиним способом вижити для планети – це лишитися без людей. Не даремно оповідання закінчується тим, що в душі героя, ніби марення, бринить, прапервісний земний ГЕН:

– Іди людино, іди собі – і більше не повертайся до мене: сам я, може, ще й виживу, а з тобою людино, ні, мабуть…

І кличе, і молить, і гуде, як тужний дзвін, до всіх нас" [2 ,7]. Останнє речення, побудоване за принципом висхідної градації, – кличе, молить, гуде – примушує ще раз вкотре задуматися над майбутнім нашої голубої планети, яку легко можуть погубити не хитрі прибульці, не велетенські метеорити, як про це пишуть фантасти, і ця тема не сходить з екранів телевізорів у західних фільмах, планету може знищити лише людина. І оповідання Миколи Малахіти, як і твори Володимира Яворівського, Івана Драча, Юрія Щербака, Бориса Олійника, Світлани Йовенко, – це ще одна засторога людству.

Прозових творів на історичну тематику в Миколи Малахути немає. Однак минуле присутнє в багатьох оповіданнях в підтексті, ремінісценціях, алюзіях. Відчутно це і з твору "Озеро Турчине" (1991). Реальне, ледве не фізично відчутне з авторського опису, озеро, що знаходиться, майже посеред України, за Пслом, недалеко від Дніпра, у лузі під лісом" [2, 7], стає предметом внутрішніх роздумів безіменного героя оповідання, в якому легко вгадується сам автор, до того ж, події відбуваються поблизу його рідного села Рашівки, що є ще однією вказівкою на автобіографічність героя.

Його внутрішні роздуми обертаються, здавалося б, навколо суто філологічної проблеми: чому озеро названо Турчиним? Набагато логічніше було б найменувати його Козацьким, адже розташоване воно в козацькому краї. Герой твору висуває власну гіпотезу, яка, на його погляд, пояснює назву озера: "Спочатку Петро Перший і Катерина Друга так порозганяли запорозьких козаків і так познущалися над ними, що деякі зі сплюндрованої Хортиці втекли аж до того озера під Рашівським лісом і, тихо, по-хліборобськи заснувавши на березі Псла своє поселення, наче родинне гніздо, сховавшись там од царських посіпак, які у страшній злобі переслідували сам козацький дух, – так утікачі вже й самого слова "козак" стали згодом остерігатися.

Тож для якогось прикриття навіть озеро те назвали не Козацьким, а Турчиним.

Мовляв, хай уже краще буде те, а не перше, аби тільки нас не чіпали, аби лише зоставили в покої" [2, 8].

Так філологічні роздуми героя з ономастики виводять читача на болючі сторінки національної історії, спонукають до відновлення фонових знань, здобутих у школі, інституті тощо, примушують задуматися над майбутнім. Імена реальних історичних осіб – царів і цариць Петра Першого, Катерини Другої, Павла, Єлизавети, Микол і Олександрів, радянських діячів Троцького, Сталіна, Кагановича, Брежнева, Суслова, до того ж ужиті в формі множини, що сприяє узагальненню, типізації, ставлять події навколо назви звичайного українського озера, одного з тисяч подібних озер, у контекст вітчизняної історії.

З історією, але вже не такою далекою, пов'язане оповідання Миколи Малахути "Невідгасаюча сльоза" (1991). У ньому йдеться про вручення сорока старим людям посвідчень репресованого, а потім реабілітованого.

Автор не називає імен цих людей, не згадує навіть тих можновладців, що вручали посвідчення. Виняток становить лише одна людина, яка нічим не відрізнялася від інших. І те, що письменник називає її повним ім'ям – Василь Васильович Чередниченко – робить долю цієї людини типовою: працював на заводі, був репресований, пройшов гулаги, Півночі та Сибіри, отримав реабілітацію. Однак слово цього героя на врученні не є типовим, він говорив від себе, але виходило, що від цілого покоління: "Одбарабанив я не круглу дату, звісно… – помовчав, а тоді сказав: – Я вірш тут недавно склав собі. Напам'ять ще не вивчив, бо писав навпомацки. І бачу не дуже… Так що, якщо зіб'юся – вибачайте. – І почав читати:

Відійду од того ще не скоро,
Пережив, чого там… І не злюсь,
Я до того натерпівся горя,
Що тепер і радості боюсь [2, 11].

Ряд творів письменника, що увійшли до книжки "Що таке щастя?" – це невеликі новели, образки, етюди, що уславлюють розумне начало в природі. Так, у новелі "Помилуй і збережи" (1991) автор розповідає один епізод, свідком якого він став випадково, коли, рятуючи пташенят від гадюки, на допомогу синицям прийшли мурахи та їжак і мала це зробити також і людина, а в образку "Політ на рятунок" (1991), автор розповідає дивовижну історію, як якась маленька пташка, котру герою не вдалося розглянути, сховалася від кібця, що полював на неї, в капюшоні головного персонажа, а потім, коли небезпека минула, злетіла в небо.

І хоча Микола Малахута визначає жанр цього твору як образок, насправді ж це класична новела з динамічним сюжетом і несподіваною стрімкою розв'язкою.

Схожим твором є і новела "Царівна" (1986), цікавий твір з дещо містичною, однак світлою розв'язкою. Почувши лемент сполоханих сорок, герой побачив звіра, що так перелякав сорочине царство. Автор докладно описує його: "Звір стояв зовсім недалеко, повернувши в мій бік морду, гостру, темну, з двома сивуватими смужками на підщелеп'ї. Вуха завмерли сторч і підголово-чорні їхні раковини, привиділося, ворухнулися, очі, здавалося, втомлені, ледь розкосо-продовгуваті, спалахнули на мить так зелено, мов дві сосонки, між яких він стояв, хлюпнули в них із ляку своє осіннє світло – зіниці гордо вбрали його, згодом перевтілилися у два жовтих

жевріючих ліхтарика…” [2, 28]. Це був вовк.

Недалеко від місця несподіваної зустрічі з хижаком біля кринички герой побачив дівчинку:

– Ти хто?

– Царівна, – лукавенько зирнула на мене знизу вгору дівчинка – по сонечку в карих оченятах.

– А звідки ти взялася тут?

Вона щиро усміхнулася – на щічках дві малинові ямочки, ніби дві зіроньки вродилося.

– Вовк-сіроманець на собі привіз.

Я оглянувся:

– А де ж він?

– Та яром же в степ оно побіг! – махнула вона в той бік ручкою” [29].

Ця сцена набуває дещо містичних, казкових рис, хоча розв’язка є звичайною, проте й досить несподіваною для читача: “Вона (дівчинка. – *О.Г.*) присіла, підставила під воду долоньки, а тоді звелась і простягнула пригорщу мені:

– Ох і смачна ж у нашому джерелі вода та ще й цілюща! Ось покуштуйте, дядьку!” [2, 30].

Образок, за авторським жанровим визначенням, “Шипшина” (1972) насправді є майстерною замальовкою із життя братів наших менших. Героєм твору є заєць, молодий, гарячкуватий, без належного досвіду. Наляканий криком сича, він ховається в кущі шипшини, але переляк не минає, бо прямо над собою тварина бачить “червоні і колючі краплі зірок” [36], які насправді виявилися, як це засвідчив ранок, кущем перезрілої шипшини.

Героїнею іншого образка “Рука” (1972) є білочка, яка їсть насіння з руки шахтаря Кирила Бороданя, з яким познайомився в будинку відпочинку безіменний герой, від імені якого ведеться розповідь у творі. Микола Малахута майже нічого не говорить про нього. Проте Кирило Бородань змальований докладніше. Автор не скупиться на його портретну характеристику, яка набуває психологічних рис: “Він присадкуватий, плечистий, неквапливий у розмові, розсудливий. Обличчя у нього вилицювате, ніс хвацько кирпатий, брови кущуваті, надбрів’я круті, чуб уже помітно обсіявся сивиною і весь час спадає на чоло, і з-під нього виглядає клинцюватий, вузький темно-зелено-синій рубець” [2, 36]. Про походження цього шраму він говорить герою коротко, ніби неохоче: “Породою колись черконуло” [2, 36]. Безіменний герой помічає й особливості мови Бороданя. Всі історії, які він залюбки й охоче розповідав, починалися однаково: “А зараз у нас у лаві…” [2, 36].

Білочка, яку Кирило чомусь назвав Зоєю, є тією зачіпкою, яка дозволила зазирнули в минуле цього персонажа. На запитання, чому він назвав саме таким ім’ям тваринку, Бородань відповів: “А хтозна, як її? – стенув плечима. – Дівчина у мене колись була. З армії мене не діждалася. Вийшла заміж за другого. Зойкою звали. Руда була, як ота білочка. Гарна була, одне слово!..” [2, 38].

Новела “На сонечку” (1991) продовжує цикл творів про тварин. На цей раз її героєм є кіт на кличку Кузьма. Спостережливий погляд письменника дарує читачеві яскраві пластичні портретні характеристики домашньої тварини: “Із-за будинку, з тіні вийшов кіт. Поволеньки, поважно, важко, товстий, кудлай. Він весь

у сіро-жовтуватих смугах, вицвілих, скуйовджених, хвіст розпушений, мало не торкається землі, і здається: кіт не несе його, а той ліниво повзе за ним. А вуса вбоки так химерно – як два віники” [2, 52].

Микола Малахута дотепно описує розваги кота зі спійманим на даху будинку мишеням. Кузьма “ліг на бік, спершу потягнувся, розчепіривши задні лапи й оголивши білуваті кігті, гострі, як шило, йому хотілося позіхнути, одначе він згадав, що в зубах, завмерши, чомусь не ворушиться і не лоскоче йому вуса мишеня: а йому страх як було до вподоби, коли мишеня хвостиком лоскотало його шовковисті вуса, він подумав ще трохи і мишеня випустив, а потім смачно позіхнув і ще хотів так же смачно позіхнути… Він широко роззявив пащеку, показав білі, наче щойно начищені найліпшою пастою зуби, від задоволення приплющив очі й повів на сонце поважно головою… Мишеня ж тим часом з переляку від такої волі, в якій зненацька опинилося, сторопіло і в’яленько, ніби враз оп’яніле від свободи, почеберяло не від кота геть, а раптом йому під живіт, тикнулося туди – коту лоскітнуло, стало приємно, мишеня ж тоді побігло вбік, але там лежав важучий хвіст кота. Кіт хвостом недбало підсунув мишеня до своїх зубів, однак не вхопив його, не взяв, а наклав на нього подушечки лапи. Мишеня під нею затріпоталося, залоскотіло подушечки лапи. Котові це теж сподобалося. І він поклав на мишеня другу лапу, знявши з нього першу, і йому знову сподобалося, як мишеня лоскоче і її…” [2, 52-53].

Героїнею іншого твору є курча (“Курча”, 1991). Автор порівнює його з квіткою кульбаби. Описуючи пізнання світу маленькою свійською пташкою, Микола Малахута демонструє власну спостережливість і вміння незначним дрібницям надавати краси та образності: “Курча смішно, якось боком задирало дзьобика і позиркувало на сонце. І мені мріялося, що йому хотілося не дзьобнути сонце, а лише полоскотати його в гарячу від щедрого дня щоку” [2, 55].

Кілька ліричних мініатюр (“Зірки подзвонюють”, 1964; “Довге чекання”, 1972) автор назвав образками, що далеко не повністю характеризує жанр кожного такого твору. Ніжними романтиками постають герої цих творів: першого – Тимко Клен, який, переповнений щастям, волає в темряву ночі: “Ей! Чуєш! Ти думаєш, я до тебе не прийду! Я до тебе обов’язково прийду! Прилечу, пак?” [2, 43], – що безіменному героєві-авторові здається, “що там, угорі на якійсь зорі-планеті, розставивши ноги, склавши рупором долоні, охоче, щодуху” хтось відповість хлопцеві: “Приїжджай! Чуєш! Неодмінно приїжджай!” [2, 44], чи другого – безіменний шофер, що, обминувши берізку, яка випадково виросла на лісовій дорозі, сказав: “До когось так поспішала, що ледве під колеса не потрапила…Ох, ці мені дівчата вже!..” [2, 45].

Оповідання “Красуня” (1987) – це твір про різні моральні збочення, що яскраво виявилися в суспільстві останніх радянських років, зокрема й у коханні. Героїня твору Раїса виходить заміж за Івана Яковича, полковника, на 22 роки старшого за неї, який заради миттєвого кохання до неї кинув місто, у якому жив, дружину, дітей, військову службу: “У них тепер двокімнатна квартира. А за містом – дача” [2, 47]. Але невдовзі Іван Якович переніс тяжку хворобу серця, потім настав параліч. І життя стало іншим: “Він лежить в одній кімнаті. Вона молодиться своїм життям у другій. Приносить йому сяк-так наготовану їжу. Неприбрані тарілки, блюдечка, чашки, ложки обсідають пилом на столику біля його ліжка іноді цілими місяцями” [2, 47].

Хворий чоловік мало турбує Раїсу. До неї майже щодня приходить коханець Славик: “Низькорослий, худий як хамсина, старанно відпрасований костюм у широку смужку, в таку ж саму смужку сорочка і зав’язаний величезним вузлом галстук” [2, 47]. Іван Якович уже звик до музики, дзенькання склянок, брязкоту виделок у кімнаті дружини, і все ж найбільше він полюбляє, “коли за вікном шумить дощ. Тоді йому бачаться навколо дачі троянди, на пелюстках погойдуються великі, мов горошини, краплі, чисті, наче сльоза: наскрізь увесь світ видно, й Іванові Яковичу чути, як довкруг нього витає запах давніх-прадавніх дешевих духів…” [2, 48]. Тих духів, якими була напахчена його Раїса Дмитрівна в день їхнього знайомства на вокзалі, заради цього запаху він осиротив власних дітей, покинув дружину, роботу. І щем від втраченого десь у підтексті проглядається з роздумів цього героя, для якого, як і для його молодої дружини, суспільна мораль не існують.

Написане 1987 року оповідання “Уночі” передає стан душі людини, мабуть письменника чи журналіста (автор ніде прямо не говорить про фах героя), який, закінчивши чергову працю, мучиться безсонням: “Робота, ще в тобі живе, мовби бунтує, не хоче вивільнятися, тому що ти ж тоді станеш без неї наче непотрібним і сам собі, байдужим до своєї душі, спустошеним, тебе починає долати безсоння. Ти виморений так, що в тебе болить усе тіло, очі щемлять, голова важка, і ти молиш свою долю, щоб до тебе прийшов сон. Але – даремно. Ти все неспокійніше ворочаєшся в постелі, тебе діймають різні думки, не вирішені ще, виявляється, і гостріші одна за другу, вони напливають зусібіч на тебе у цій блаженній тиші, і тобі вже згодом починає ввижатися, що вони тебе таки штурмують, і нікуди від них не подітися, і нічим захиститися, хіба що хоча б на часину міцним сном, так – безсоння ж, бач” [2, 49].

Микола Малахута психологічно точно, зі знанням справи окреслює стан душі свого героя, віддушиною для якого в боротьбі з безсонням стає порятунок від лютого морозу синички.

Дивовижну, але правдиву історію, про те, як хлопчика виховувала собака, розповідає Микола Малахута в новелі “Сука” (1991). Мати – головна героїня твору, п’яниця, розпусниця, аморальна людина, поселила свою дитину в собачій будці, ще коли хлопець “умів вимовляти лише троє слів: мама, моня і цюця” [2, 66]. Живучи собачим існуванням, а сука про нього турбувалася, як про власну дитину, з пам’яті малюка зникли перші – “мама” і “моня”, а потім і “цюця”, бо “собака не вміла вимовляти слово “цюця”, а тільки скавуліла, гавкала та зрідка ще вила. Навчила того й хлопчика” [2, 66].

П’яні оргії в будинку призводили до того, що собака часом гарчала, а то й нападала на нетверезих відвідувачів, за це її жорстоко били, у результаті – вона починала страшно вити, а разом з нею вив і хлопчик. Оскільки будинок стояв осторонь від інших, то люди там бували нечасто і лише випадково хтось почув виття собаки й дитини, одразу ж “викликали міліцію, а слідом – і швидку медичну допомогу: хлопчик був хворий” [2, 67]. Тварина помчала вслід за автомобілем, але не могла наздогнати його і впала від розриву серця. Микола Малахута психологічно умотивовує той факт, що сука так полюбили дитину, що, мабуть, вважала її за власну.

Новела має своєрідний постскриптум, те, що в літературознавстві називається

німецьким терміном Nachgeschichte, який підтверджує її fiction: “Люди, я нічого не вигадав у цій новелі. Торік, перед вереснем з дитячого будинку, що в селищі Лотиковому Слов’яносербського району на Луганщині, виховательки й няні проводжали до школи-інтернату симпатичного, чорнявенького хлопчика. Потім у школі-інтернаті його посвячували в першокласники.

Він же всім у відповідь на подарунки, які йому піднесли, як годиться в такий день, зі сцени чітко, бравенько прочитав вірша про матір.

Того вірша його навчила ще в дитячому будинку няня” [2, 67-68].

Життєва історія, покладена в основу новели, була наскільки неймовірною, фантастичною, що автор, порушивши будь-які жанрові канони, наприкінці твору додав наведений фрагмент, який засвідчив документальну основу розповіді.

Проблема духовної деградації в суспільстві порушена в оповіданні “Хрести” (1991). Герой твору Іван Бойко зі столиці приїздить на канікулах до бабусі, в село десь за Сіверським Дінцем. Він учився в музичному училищі по класу гобоя. В селі швидко потоваришував з місцевими хлопцями, ганяв з ними м’яч, а вечори проводив у клубі біля старої радіоли.

“Випало в тому селі Іванові Бойку справляти і свій день народження” [2, 68]. Чаркували з хлопцями за клубом, а потім опинилися на сільському кладовищі: “Вони вибрали місце біля бузкових кущів. А що трава на могилах між ними була вже в росі і сісти, таким чином, було ніде, то тут же вивернули старий хрест, усілися на нього, і іменини тривали далеко за північ. Випивали, курили, розказували анекдоти. Потім Іванові Бойку хотілося заспівати, але на нього зацитькали. Тоді він почав показувати, як грати на гобої. Демонстрував це на порожній пляшці. Це всім сподобалося. І вони випили за гру на гобої” [2, 69].

Микола Малахута переконливо показує п’яну нічну оргію молодиків. Головний герой сидів на хресті й відчував, що йому муляє табличка, він її відірвав, потім прочитав ім’я небіжчика – Іван Іванович Бойко.

– Попав у свого!.. – кинув хтось жартома.

І всі навколо Івана Бойка зареготали.

Він теж засміявся, кинув ту жерстяну табличку в буз і сказав:

– Мої предки, хлопці, у столиці!” [2, 69].

Приплентавшись ранком додому, від бабусі дізнався, що Іван Іванович Бойко його дід. Однак жодних мук сумління в хлопця не виявилося. Він випив глек молока і ліг спати: “І снився йому химерний гобой. Там, уві сні, Іван Бойко дув у порожню пляшку, а вона гула, як гобой…” [2, 70].

Відгомін війни бринить з оповідання Миколи Малахути “Ім’я на обеліску” (1991). Його герой – Федот Кириченко – геть скалічений війною фронтовик вирішує провідати сина в Луганську. У поїзді йому чомусь пригадується війна, тяжке поранення.

У гостях, звиклий до постійної нелегкої праці, Федот уже на третій день заскучав: син і невістка цілий день працюють, онук служить. Однак якесь невловиме бажання штовхнуло героя відвідати місця боїв, де він отримав тяжке поранення. Місцевість ця була недалеко від обласного центру, одразу за Сіверським Дінцем.

Поблизу зупинки автобуса колишній солдат побачив цілий ряд обелісків. Микола Малахута прагне якомога повніше розкрити стан душі героя, у якого від

спогадів і побаченого защемило в серці, адже він якось несподівано для себе на одному з обелісків прочитав: “Рядовий Кириченко Ф.О. 1923 – 1943” [2, 73]. Письменник переконливо показує сум’яття в душі фронтовика, який від несподіванки пішов далі і “щось раптом, як отой осколок, штовхнуло його в груди назад, він ледве не поточився… І він повернувся назад і прочитав оте ще раз… І з нього мимоволі вирвалося:

– Ти що, Федоте?” [2, 73-74].

Тільки тоді герой зрозумів, що він стоїть біля власної могили. Микола Малахута написав оповідання про випадок хоч і не типовий, але про можливий, про подібні історії час від часу й досі з’являються повідомлення в пресі, електронних засобах масової комунікації.

Проблема сталінських злочинів проти людства порушена в новелі “Вірші” (1991). Героєм цього невеликого за обсягом твору є дядько Тимофій, “трудяга-хлібороб, що бачив своє щастя тільки в роботі до сьомого поту на рідному полі” [2, 75], якого за брехливим доносом сусіда в далекому й страшному 1937 році засудили до розстрілу, а потім смертну кару замінили на двадцять п’ять років каторги в Сибіру.

Після повернення додому в колгоспі дядьку Тимофію не знайшлося роботи, і він з дружиною, яка чекала на нього довгі роки, подався на Донбас.

Ховали дядька восени, під час проводів у свідомості безіменного героя, від імені якого ведеться розповідь, виринають вірші:

За тобою я скучив,
Моя дорога,
А кругом тільки й бачу:
Все тайга і тайга… [2, 75].

Це були вірші небіжчика, який ніколи до каторги, ні пізніше – в Донбасі віршів не писав, вони народжувалися лише в тайзі, в найтяжчу пору життя героя, “і вони допомагали витримати все і вижити” [2, 76].

Героєм твору “Забуте оповідання” (1961) є письменник. Він згадує, як колись у студентські роки він написав оповідання, темою якого була батьківщина. В його уяві постало “село, шлях у шлях, який веде до нього, ластівок, що кружляють у небі над ним, .. дух землі, яка вже почала осеніти…” [2, 77]. Оповідання було написано й віддане викладачці, й автор про нього забув.

Однак, “коли другого літа поїхав у відпустку до рідного села і раптом побачив, що того шляху нема – і квит. Його переорали. І ніякого сліду не зісталося” [2, 78], то після цього письменнику захотілося знайти те оповідання, але в інституті воно не збереглося. Микола Малахута, порушуючи в творі проблему пам’яті, наголошує, що те, що минуло, минуло назавжди, його неможливо відновити навіть вербально, єдине, що залишається: берегти минуле в свідомості, в пам’яті: “Багато літ з тих пір минуло. І я все бачу: бачу перед собою те оповідання. А ось згадати, відновити – до слова – не можу. І знаю, що ніколи вже не зумію. Воно відрізано од мене назавжди, як отой шлях – од села – і поховано в чорноземі” [2, 78].

Про цілющі, до кінця незрозумілі сили природи, що двічі рятують безіменного героя, йдеться в новелі Миколи Малахути “Дихання” (1991). Автор, використовуючи реальні факти з власного життя, передає неповторне й цілюще дихання природи,

змальовує її дивосвіт. Цвіт абрикоси, ластівки щебет, гул трудяги-бджоли – все це помічає чітке око майстра слова, а тому ледь помітна містика в новелі сприймається, як органічна складова буття природи.

Певне містичне начало, що розкриває незримий зв'язок між людьми та дельфінами має також і новела "Дитина-дельфіня" (1991).

Герой цього твору Миколи Малахути – письменник, який колись на березі моря знайшов умираючого дельфіня. Він пробував його порятувати, проте було вже пізно і з того часу його мучить один і той же сон: "Наче я берегом моря несу на руках, як свою дитину маленьке поранене дельфіня і відчуваю, як між пальцями поволі стіка на мокрий пісок його кров… А я все несу й несу його… Несу я його до сонця, бо знаю, що тільки воно своїм цілющщям може вилікувати моє дельфіня" [2, 80]. І уві сні герой відчуває, що не встигне це зробити і його охоплює біль: "Той біль, саме такий великий, такенної сили, може бути тільки уві сні. А в житті – ні: такого болю наяву не буває" [80].

Новела "Про любов" (1991) розпочинається із зав'язки: "На вісімдесят третьому році життя бабі Дарині приснилася любов" [2, 85]. А далі письменник, розвиваючи дію, уточнює обставини, за яких героїні приснилася любов: "Вона привиділася їй у селі, у старій хаті, що стояла в густому садку, серед літа, коли вже доспіли яблуні білого наливу і, падаючи ногами на тверду стежку, натоптану за довгий вік од порогу, дуже гупали" [2, 85]. Гупання яблук довго не давало бабі спати. Письменник правдиво відтворює картину, коли лише на світання, зморена довгим віком, стара Дарина засинає. І ось одного разу бабі приснився сон, що до неї, старої прийшов молодий, якого вона вночі й розгледіти в темряві не зуміла, "але він так її солодко по-молодому любив, так ніжно, так сонячно, так лагідно, так гаряче, так нестямно, так багато, так добре, так зворушливо, так слухняно, так терпляче, так наповнено світлом, що вона од того трепетного сяйва, яке, мов розлите по її тілу пестливе проміння, огортало і закутувало тугенько і страх як приємно її геть усю – од п'ят і до самої маківки голови, що вона там, уві сні, від того всього ледве не зомліла" [2, 85-86]. Наступного дня баба весь час думала, щоб їй знову приснився такий сон.

Новела "Безсніжжя" (1986) композиційно складається з двох частин. Перша – це докладний, спостережливий опис зимової природи, що робиться від лиця, як це буває часто в Миколи Малахути, безіменного героя. Цей персонаж помічає, здавалося, все – яскраве сонце, чорно-сірий колір землі, "чорні, скопані восени грядки, чорне гілля, чорна дорога і чорна стежка [2, 87-88]. Однак і в безсніжну погоду взимку герой бачить різнобарв'я кольорів у лісі: "Кора в старої верби бура. В осокора стовбур білуватий. В осики – світло-зеленуватий. А в берези і зовсім світиться, як перший сніг, і на тому тлі її галуззя, що довге, незрушно висить обабіч, коричневе. Під ногами шарудить листя – всуціль сіре…" [2, 88]. На тлі домінування чорно-сірих кольорів герой помічає дятла, що має яскраве вбрання – "біле, червоне й оксамитово-кремове" [2, 88].

Проте чіпке око героя відзначило, що "все одно для цілковитої повноти краси йому (дятлові. – *О.Г.*) в цій зимі не вистачило снігу" [2, 88].

Друга частина твору є повним контрастом до першої. Героєві згадалося повоєнне дитинство в селі і сніжні зими, що панували тоді: "Прокинемося, було, вранці і відчуваємо, наче ми разом з хатою опустилися кудись на дно – за вікнами

непроглядна товща снігу. Мати затопить піч заготовленими звечора сосновими шпильками і хмизом та дровами, а дим напочатку йде на хату, бо димар, виходить забило снігом – жди, поки він там розтане від теплого духу… Мати відчиняла двері в сіни, а в сіни з порогу коли спробувала відхилити, то там стояла стіна снігу… “ [2, 88].

Реальний герой новели в цій другій частині все більше набував біографічних рис самого письменника, що виявляло себе в цілій низці деталей: село, мати, брат. Таких же реальних, майже фізично зримих рис під пером Миколи Малахути набували картини, як мати прорубувала в стіну хідники до хліва, воріт, на вулицю, а далі спільно з сусідками до колодязя: “Ми з братом бігали в тих хідниках, каталися на саморобних лижах, галалакали веселими голосами, і луна зразу гасла, наче ми кричали ото з-під землі, бо борти снігу пообабіч були такі високі, що ми й витягнутими руками до входу не діставали…” [2, 89]. А колір того снігу дитинства був зовсім не білий, а “весь якийсь химерно голубувато-білий” [2, 89].

І героєві в безсніжну сучасну зиму чомусь не вистачає саме того чарівного снігу дитинства, що, не дивлячись на матеріальну скруту тих літ, створював певний романтичний ореол і надію на краще.

Навпіл поділене життя й у героїні новели “День і ніч” (1966) старої згорбленої Устини. Для неї день настає вночі, коли уві сні “до неї приходить її єдиний син. Він приходить крихіткою, маленьким-маленьким у білій, довгій, до колін, полотняній сорочечці, дивиться зачудовано на неї і вимовляє:

– Ма-ма… [2, 89].

І так триває десятиліття, з того часу, як Устина вирядила його на війну, з якої він не повернувся.

Схожа за проблематикою й наступна новела Миколи Малахути “Прощання” (1991), що має виразні автобіографічні елементи. Її героєві (безіменному як і в значній частині творів) все частіше сниться сон, ніби до нього приходить батько, якого він майже не пам’ятає, оскільки той не повернувся з війни, коли хлопець був зовсім малий. Уві сні батько завжди виходить з дивного кам’яного лісу, “молодий, чорнявий, стрункий, у військовій формі, у гімнастерці з петлицями, у портупеї” [2, 90].

Письменник змальовує героя удвічі старшим за батька, якому завжди ніяково, що батько в нього ще зовсім молодий: “Здрастуй, сину! – простягає він до мене руки. – Як довго ми з тобою не бачилися!..” [2, 90].

Звертаючись до народних вірувань, Микола Малахута показує, що син готовий нестямно кинутися в обійми батька, але хтось ніби підказує йому народну прикмету, суть якої полягає в тому, що, коли він потисне руку й обійме батька, то неодмінно помре. Батько, почувши про це від сина, “застигає з простягнутими руками не дійшовши до нього і сумно говорить:

– Тоді, сину, будемо прощатися. Бо сьогодні мені вже пора. А завтра знову прийду до тебе” [2, 91].

Книжка Миколи Малахути має назву “Що таке щастя?”. Новела з такою назвою є останньою в ній. Написана в 1991 році, вона є спробою дати свою відповідь на це, можливо, й риторичне запитання. Герої десятків оповідань, новел, образків прагнуть у книжці знайти власну відповідь на запитання. Герой останньої новели

(постать хоча й безіменна, але автобіографічна) знаходить своє щастя в тиші материнського обійстя, куди герой потрапляє з гомінкої столиці, рятуючись "від гулу, гамору, шуму, гармидеру, веремії, товкотнечі, товчища, велелюддя, черг, невдоволень, гуркання двигунів міського транспорту, брязкоту, вищання гальм і знову безкінечної штовханини, тіснотняви, безперервного витрачання часу на все те, а ще більше на непотрібні дрібниці, які порівняно з життям – ніщо" [92].

Щастям для героя виявилося зняти міський одяг й одягнутися в сільське й копати материн город, а коли увечері він стомився, то згадав як колись у молодості закінчив першу свою зміну в шахті і майже до наступної проспав у гуртожитку і приснилась йому дівчина, що "не відпускала від себе цілих дванадцять годин" [2, 93], а він навіть забув запитати уві сні, як її звали.

Стомлений герой дивиться на місяць на небі, який, здається, знає якусь таємницю, про яку мовчить на небі і в героя знову виникає чи не риторичне питання: "Так що таке є щастя?" [2, 93]. І чи можна колись отримати вичерпну відповідь на це. Автор залишає це питання відкритим.

Таким чином, мала проза Миколи Малахути порушує різні животрепетні проблеми буття українського народу. В поле зору письменника потрапляють сільські трудівники, ветерани війни та праці, люди різних професій. Автор сторожко тримає руку на пульсі часу. Жанри новели та оповідання не дають можливості автору докладно викласти життєві долі своїх героїв, а тому він на короткому часовому проміжку висвітлює найсуттєвіші епізоди їхнього життя. Важливою складовою образів Миколи Малахути є розкриття їх внутрішнього світу.

Найулюбленішими малими епічними жанрами письменника є новела та оповідання, хоча в окремих випадках він користується неканонічними назвами образки, етюди, що є авторськими визначеннями, які мають право на існування.

Дана стаття є скороченим фрагментом великого монографічного дослідження творчості Миколи Даниловича Малахути, що має на меті поповнити історію вітчизняної літератури кінця XX – початку XXI століття.

Література

1. **Жулинський** Микола. Відкрився птахом, людям і рослинам… Десять років без Євгена Гуцала // Слово і час. – 2005. – № 8. 2. **Малахута** Микола. Що таке щастя. – Луганськ, 2001. 3. **Українське** слово. Хрестоматія української літератури та критики XX ст. / Упор. В. Яременко, Є.Федоренко: В 3 т. – К., 1994. – Т.3.

The prose creative work of the contemporary ukrainian writer Mykola Malakhuta is reviewed in the article. The main attention is devoted to the problem
atic, genre and style peculiarities.

УДК 821.161.2.09

В.Т.Гасанова,
Н.Є. Левицька

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ Д. ДОНЦОВА ТА Ю. ЛИПИ

Головним представником націоналістичної літературної групи письменників цього ж спрямування був Дмитро Донцов, який висловив свої погляди у численних есе, опублікованих протягом двадцятих років. Проте перед тим, як взятися за дослідження поглядів Д. Донцова на сучасну українську літературу, необхідно зробити дві побічні зауваги: перша стосується місячника ЛНВ, друга – діяльності Донцова- публіциста. З цих двох питань може допомогти у розумінні тих умов, серед яких розвивалася літературна група Вісника.

Далі в короткому нарисі-спогаді про Дмитра Донцова з піднесенням і захопленням ідеться про відновлене видання львівського «Літературно-наукового вісника», що дав відповіді на всі запитання: «І ось раптом 1922 року з'явилося перше число відновленого «Літературно-наукового вісника», й ім'я головного редактора було Дмитро Донцов. І в цьому найпершому числі вже була запорука відповіді. Це було – як зламана облога, як повернення здатності рухатись після довгого паралічу» [3, 374].

Стосунки Ю. Липи й Д. Донцова – тема, що потребує окремого й неупередженого дослідження. Тут зазначимо тільки, що конфлікт із редактором ЛНВ допомагає зрозуміти ідеологічні й естетичні підвалини прозової творчості Ю. Липи. Зокрема, прикметно, що Д. Донцов настійно рекомендував йому зосередитися лише на поезії, відмовившись од спроб знайти себе у прозових жанрах.

Конфлікт між Ю. Липою і Д. Донцовим мав не приватний, а ідеологічний характер. Як відомо, героїчна концепція Донцова розчленовувала націю на героїв і плебс. Ідеолог інтегрального (чинного) націоналізму пропагував ідею «роздору в рідній хаті», яка «була фактично програмою громадянської війни серед українців, покликаною відділити «вірних» від «невірних», «революціонерів» від «опортуністів», «патріотів» від «ренегатів», «елітну касту» від «свинопасів» [5, 521]. Як слушно зазначає Олександр Гриценко, «пізніше, з кінця 1930-х, саме ця ідея стала підставою для кривавих «розбірок» між двома ворогуючими фракціями розколотої ОУН – бандерівцями та мельниківцями» [1, 140].

То були часи перегляду традиційних оцінок Шевченкової особистості і творчості. Д. Донцов активно використовував Шевченкове слово як підставу для своєї політичної міфології, а Є. Маланюк намагався переконати читацький загал в елітарності (на противагу народності) Шевченка. Зокрема, він заявляв: «Людину, що ціле життя шукала дороги до «прадідів козацьких», до побіди й потуги, поета, що в його творах образ «вміти панувати» звучить як ляйтмотив від юнацьких коломийкових поем почавши й на пізнішій ямбічній ліриці скінчивши, – таку людину й такого поета не треба без устанку називати «мужицьким бунтарем», чи там «співцем кріпацької недолі». Не годиться, як казали у нас в старовину. Був-бо він

паном, та ще й он яким. Був він ним і в нашій літературі, що мала титульованих і нобілітованих, і в нашій історії» [4, 46].

Неважко помітити, що Є. Маланюк перевертає з ніг на голову не лише творчу спадщину Шевченка, а й закорінені й далеко не безпідставні в українській культурі уявлення про «національне зрадництво еліт», що їх, ці уявлення, О. Гриценко чомусь називає «народницькою міфологемою» [1, 141]. У національних бідах, зокрема, поразці УНР, за Є. Маланюком, винен «плебс», отже, народ, а найбільше – селянство, яке у своїй масі не сприймало донцовський культ «прямого чину». Цей культ, зазначає О. Гриценко, «також претендував на пряме походження від шевченківської опозиції між «справжнім життям», яке ототожнюється у поета з одухотвореною активною дією, та простим животінням (яке він називає «сном») [1, 141].

Іншу ідейно-естетичну позицію стосовно селянства займає і палко відстоює Ю. Липа. Чи ж треба дивуватися, що Д. Донцову була не до вподоби Липина стаття «Селянський король», присвячена Шевченкові, що редактор ЛНВ не сприймав і прозу Ю. Липи, в якій український селянин, як побачимо далі, поставав нескореним героєм-велетом, котрий ніколи не змириться з поразкою, рано чи пізно здобуде вільне життя й побудує власну державу.

Ю. Липа формально був «виведений зі складу групи» через те, що він виступив з критикою Вісника. Його вихід з Вісника й наступне наближення було лише справою часу Протягом його чотирнадцятилітньої співпраці з ЛНВ та Вісников він розвинув власну, незалежну концепцію призначення українського митця.

Безсумнівно погляди Ю.Липи на мистецтво такі ж, як і в націоналістів. На його погляд, література створюється для «суспільності», вона повинна виконати особливо важливу роль у формуванні політичного мислення суспільства, і митці поневоленої нації не мають створювати космополітичні твори мистецтва Ю. Липа розглядав Україну як – побоєвище для чужоземних господарів та ідеологів, які воювали між собою за володіння українськими територіями й українською душею.

Цю кнцепцію української раси – духовної спільноти всіх українців, синтезу всіх українських традицій, що розвивалися в руслі спільної історії, звичаїв та клімату – Ю. Липа протиставляє Донцовській концепції еліти, обмеженої групи, що складається з динамічних особистостей.

Маючи перед собою так поставлену проблему, ми мусимо в першій мірі з'ясувати собі, що собою являє весь цей комплекс ідей, повним запереченням яких мала б бути націоналістична ідеологія Донцова. У своїх творах Донцов дуже багато уваги присвятив аналізі і критиці доби відродження XIX і початку XX ст.

В українському житті тоді існувала ситуація, яка потребувала «лікаря» з психологією й талантом Донцова. Поява Донцова була історичною закономірністю. У той час треба було когось, хто міг би гостро й широко поставити питання українського національного характеру й духовного обличчя української нації, що претендувала на незалежність і суверенність. Ситуація на Україні в 20–х рр., що розвинулася після падіння української держави, могла мати справді трагічні наслідки для майбутнього українського народу.

Ю. Липа назвав «Націоналізм» Донцова «блискучою ліричною реакцією на пасивність українців, без глибшої синтетичної думки. Це – властиво інтернаціональний націоналізм, дуже подібний у своїй концепції (головний двигун –

ненависть і руїна внутрі раси) Донцов був одним із тих, хто своєчасно збагнув силу й тенденції українського національного відродження й хотів спрямувати їх у річище українського націоналізму. У цих намаганнях Донцов сам, як сказав один з дослідників того періоду, «підляг… силі стихійного росту української нації», що вирішально заважало на характері його ідеології. Донцов взяв «напругу, отже кількісний момент емоцій, за їх зміст, отже якість» і через те схопив тільки силу переживань своєї генерації, а не їх зміст, який при зродженій стихії, що визначається «головною напругою збірних акцій на зовнішні поразки» – звичайно затирається, губиться.

Це й зумовило те, що Донцов, шукаючи за змістом для своєї ідеології, почав шукати його в зовнішньому світі, серед чужих ідеологій і концепцій. Це робив він навіть тоді, коли говорив про власні традиції і коли закликав вертатися до «духа прадідів великих». Це, правдоподібно, дало привід Ю. Липі написати, що «чинний націоналізм» Донцова, це – «властиво інтернаціональний націоналізм, дуже подібний у своїй концепції.

Беручи і в цьому випадку «напругу, отже кількісний момент емоцій, за їх зміст, отже якість» (А. Княжинський), Донцов не міг навіть серйозно зглибити духа такої чи іншої історичної доби. Через це, у його писаннях на тему «духа нашої давнини» ми зустрічаємося з картинами минулого, які, як відзначав Ю. Липа, є радше творами поета, який, користуючись правом «поетичної свободи», мітологізує минуле, а не політичного мислителя, який робить висновки на основі аналізи фактів.

Ю. Липа, пишучи про концепції й політичні доктрини Донцова, наводив думки Т. Манна, який в одному інтерв'ю, відповідаючи на запит, кого він вважає найбільшим поетом Німеччини, сказав: «Освальда Шпенглера». Ю. Липа зробив висновок: «Не дивуймося відповіді Манна. Жар, пекло правдивої поезії віє від історіософічних книжок Шпенглера. Такою самою гарячччю віє навіть від чисто особистих полемік Донцова. Перед його статтями бліднуть вірші і поеми. Ця заввага мимохіть приходить на думку, коли читати писання Донцова 50-х і 60- х років. Коли б Ю. Липа зміг прочитати ці твори, то відповідь на поставлені ним питання не була б умовною. «Незримі скрижалі Кобзаря», як і «Дух нашої давнини» кидають цікаве світло на шлях духовної еволюції Донцова. У цих творах виразно бачимо його як своєрідного «поета-мистця» з власним «абсолютним динамізмом», який всі проблеми, факти, людей, історію бачив виключно крізь призму власних переживань, свого світосприймання, достосовував до власної уяви буквально все, відкидаючи будьякі інші елементи чи чинники. Проте, треба повторити за Липою, що отой «власний абсолютний динамізм» Донцова – «це не вісь України. Україна є більша від окремих поетів" [6, 24]

Ю. Липа пропонував ввести таке поняття, як «українська епоха», період пошуку, що його провадять українці й сам Ю. Липа. Того, що є «найбільш українським, що дає найбільшу підставу життєздатності націїї»

Таким чином, Ю. Липа наближався у своїх переконаннях до ранніх поглядів Є. Маланюка. Однак, якщо Є. Маланюк наближався до того, щоб поділяти погляди Д. Донцова, Ю. Липа поступово відходив від Вісника, який почав означати для нього «динамізм без цілі в ім'я лишень інстинкту" [6, 247] Його остаточний відхід був для Вісника важким ударом і дещо потьмарив вісниківський блиск. 1937- 1939 роки

показали поступове згасання групи. Наступні агресивні удари (переважно з боку лідера вісниківців Д. Донцова) закінчилися цілковитою ізоляцією групи не тільки від інших тогочасних груп, а й від старшої генерації й поетів [6, 255]

Незважаючи на це, група, яка поборювала домінуючу позицію Вісника не здобула того, чого очікувала або на що сподівалася в результаті бунту Ю. Липи. Щоправда, позиції журналу після цього значно зміцнилися; полемісти журналу при будь–якій нагоді могли показати, що тенденційна література, як її розглядав редактор Вісника та його прибічники, не мала місця в новій українській епосі й не викликала жодного відгуку в серцях нової генерації. Покоління й послідовники охоче прийняли ідею Ю, Липи стосовно тисячолітньої історії українського народу і його концепцію української долі.

Можливо, такий же агресивний, як і в Д. Донцова тон, що його взяли на озброєння редакція , відсторонював Ю. Липу від квартальника й штовхав до тіснішої співпраці з католицьким журналом Дзвони [6, 321]

Особливу тенденцію у творчості Донцова останніх десятиліть та його намагання звести всі складні питання буття народів і людства, всю міжнародну ситуацію, українську проблему -–до спільного знаменика специфічних питань духовного чи духовно-релігійного порядку з думкою, що там лише криється єдина відповідь і єдина та правильна розв'язка.

Треба дуже сумніватися, чи з таких позицій можна було, як цього надіявся Донцов, вказати на "джерело духовної сили" та встановити мету, яку мала б досягнути "традиційна Україна", та визначити її місце та її ролю у цій боротьбі, яка відбувається у світі від висліду якої залежить доля українського народу. Відповідь на всі ці питання лежить у цілком іншій площині, але про неї немає мов у творчості Донцова повоєнного періоду. Саме Дмитро Донцов, емігрант зі Східної України, був тим, хто виконав головну роль у створенні форуму для письменників, схильних до націоналізму, пізніші у підведенні теоретичного фундаменту націоналістичної групи письменників. Він був журналістом високої проби. Д. Донцов став головним редактором Літературно–Наукового Вісника і через цей журнал впливав на своїх сучасників такою мірою, що в українській історії майже не мала собі рівних. Він усвідомлював кризу української літератури, закликав до відродження, що ототожнювалося зі значними змінами в основних позиціях як українськиї письменників, так і читачів.

У першому випуску Літературно–Науковому Віснику Д. Донцов визначав мету журналу так: "Вирвати нашу національну ідею з хаосу, в якім вона грозить згинути, очистити її від сміття й болота, дати їй яскравий, виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація – ось завдання.." [6, с.372-373]

Література

1.**Гриценко О.** Своя мудрість. Національні міфології та громадянська релігія в Україні. – К.: – Український центр культурних досліджень. – 1998. 2. **Липа Ю.** Нотатник. – К. – «Український Світ». – 2000. 3. **Маланюк Є.** Книга спостережень. – Торонто. – 1966. – Т. 2. 4. **Маланюк Є.** Книга спостережень. Фрагменти. – К. – Наукове товариство ім. П. Могили. – 1995. 5. **Прокоп М.** Дмитро Донцов. Напередодні незалежності України. – Нью-Йорк. – НТШ. – 1993. 6.**М. Сосновський**

“Дмитро Донцов політичний портрет” 1974 р. Торонто. С. 24, 247, 255, 321, 372-373.

The authors at the article describes the main aspeets of the national idea at the Citerary works of D.Dontsow an J.Lupa.

УДК 821.161.2.02 «1924/1928»

В.І. ДМИТРЕНКО

МИТЦІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ „ЛАНКА” – МАРС У РЕЦЕПЦІЇ Ю.А.ЛАВРІНЕНКА

Одним з найважливіших завдань сучасного українського літературознавства є вироблення концепції української літератури як складової частини світового літературного процесу. Здійснення його повинно відбутися не лише при врахуванні досягнень філологічної думки загальновідомих авторитетів, а й при ретельному аналізі зробленого в цій галузі українськими науковцями. Серед українських літературознавців слід віддати належне й тим, що були живими свідками, а дехто й безпосередніми учасниками періоду народження нової української літератури. У рік ювілейний для Ю.Лавріненка варто ще раз звернутися до його літературознавчої спадщини й поцінувати її вже з позицій XXI століття.

З відомих причин Ю.Лавріненко був змушений з 1944 року перебувати за межами України. На еміграції літературознавець проводив величезну роботу щодо повернення й популяризації за кордоном творчості українських письменників, чиї імена унітарна радянська історіографія безпідставно вилучила з хроносу української культури. Крім загальновідомих „Розстріляного Відродження” й „Зруб і парости” він автор ряду публікацій у періодичних виданнях, а також понад 70 радіовиступів (досить довгий час під псевдонімом Ю.Гайдар Ю.Лавріненко разом з Й.Гірняком вів передачу на радіо Свобода, присвячену забутим і напівзабутим на той час українським письменникам).

Завдяки Ю.Лавріненку в 1959 році фаховий читач вперше дістав неупереджений, багатоаспектний, цілісний і докладний аналіз літератури 20 – 30-х років минулого століття. Саме тоді побачила світ книга Ю.Лавріненка „Розстріляне Відродження. Антологія 1917 – 1933”. Вона була видана в Парижі, а невдовзі вийшла польською мовою в „Інституті літерацкім”. Це видання нелегально потрапило в Україну, явивши десятки імен, які ніколи не згадувались, або згадувались лише в негативному контексті в тодішньому культурному обігові. Поява книги стала подією в житті українців, хоч більшість з них прочитати змогли її значно пізніше. На жаль, в українському видавництві ця книга побачила світ лише у 2002 році.

Мета даної статті – зупинись лише на одному аспекті „Розстріляного Відродження” Ю.Лавріненка: конкретизувати оцінку літературознавцем творчих здобутків київської літературної організації „Ланка” – МАРС.

Завдання дослідження в концентрації уваги на рецепції Ю.Лавріненка творчих особистостей київської літературної організації „Ланка” – МАРС, визначення місця й ролі окремих її членів, на думку дослідника, у творенні історії української літератури 20 – 30-х років минулого століття.

Стосовно літератури, що пов’язана з даною проблемою, то слід зазначити, що є окремі оцінки дослідниками значення „Розстріляного Відродження” Ю.Лавріненка в історії нашої літератури. Можна назвати публікації Ю.Шереха (Шевельова), Г.Костюка, І.Качуровського, В.Поліщука та інших у яких визначається своєчасність і вагомість „Розстріляного Відродження” Ю.Лавріненка. Проте проблема, зазначена в назві статті, ще не була об’єктом дослідження науковців. Хоча дослідники творчості окремих представників „Ланки” – МАРСу не обминули увагою оцінку їхнього творчого доробку відомим літературознавцем. Проте на сьогодні в науковій літературі ще не було конкретного звернення до оцінки подання літературної групи „Ланка” – МАРС в антології Ю.Лавріненка. Тому наукову новизну статті вбачаємо саме у зверненні до питання визначення Ю.Лавріненком місця й ролі цієї київської літературної організації в творчому контексті 20 – 30 років минулого століття.

Після виходу у світ антології з’явилась значна кількість рецензій на неї в періодичних виданнях. Зокрема в одній з них М.Шлемкевич писав: ”Ця велика книга потрібна нам усім. І тим, що вже колись читали друковані в ній твори, недоступні для них сьогодні. І ще більш потрібна ця книга для молодших, які не мали нагоди читати й пережити ті славні моменти українського духа. Вкінці ця книга конечна для познайомлення світу з духовним розцвітом України, пробудженої революцією й державністю, розцвітом, що його криваво розгромила Москва... Юрій Лавріненко глибоко пережив і передумав щастя й трагедію тих років, тож його світоглядові й естетичні аналізи уникливі, тонкі й цінні” [7, 15].

Ю.Лавріненко сам належав до того покоління про яке писав, з багатьма був знайомий і товаришував. І.Кошелівець у передмові до останньої книги споминів Ю.Лавріненка „Чорна пурга та інші спомини” зазначив „Юрій Лавріненко був не рядовим цього покоління, а рівно другу половину досі прожитих вісімдесятьох років стояв у числі тих кількох провідних його постатей, що каталізували літературне життя й надали йому тих форм, яких воно й досі триває” [4, 5-6].

„Розстріляне Відродження” з’явилось через чотири роки після виходу в світ „Розстріляної музи” Яра Славутича і „Обірваних струн” Б.Кравцева. Обидва автора підібрали матеріал об’єктивно, за історико-пізнавальним принципом, проте обмежились самими поетами, які загинули або були репресовані. У Б.Кравцева ілюстративна частина представлена досить широко, але відомості про поетів мають дещо довідково-енциклопедичний характер. Яр Славутич навпаки подає докладну характеристику кожного автора, а творчість представляє двома-трьома поезіями. Цих недоліків уникнув у своїй праці Ю.Лавріненко. Щоправда І.Качуровський дорікає Ю.Лавріненку за суб’єктивність у доборі й розташуванні матеріалу та „бомбастику суперлятивних характеристик”, представлених у дослідженні письменників. Зазначаючи при цьому, що „патетична декламація промовляла до серця українського читача і тому хрестоматія Лавріненка мала значно більший успіх ніж науково-документальні книжки Славутича й Кравцева” [2, 154].

Робота Ю.Лавріненка над антологією вимагала твердої документальної основи, тобто якнайповнішого вивчення архівних матеріалів, віднайдення текстів. Кожен літературний факт розглядався в широкому літературному контексті. З властивою авторові докладністю, ґрунтовністю, документальною виваженістю працював літературознавець над створенням „Розстріляного Відродження". Ерудованість дослідника природно диктувала потребу синтезу літературних явищ. Розташування письменників Ю. Лавріненко пояснює у передмові, зазначаючи, що автори розміщені за датою появи їх першої після 1917 року книжки „з огляданням і дати народження", а твори добирались лише ті, що друкувалися, або зрідка існували в рукописному варіанті й після 1933 року були заборонені в Україні, а письменники в антології представлені ті, що зазнали репресій, і, мабуть, ті, матеріали про яких могли були на той час доступні автору.

Багато років свого життя літературознавець присвятив пошуку відомостей про видатних українських діячів літератури, культури, науки, мистецтва, знищених у страшні роки сталінських репресій. У передмові автор зазначає, що книга створювалась завдяки допомозі багатьох свідомих українців серед яких Г.Костюк, Ю. Шерех (Шевельов), Леонід Лимар, що скоротив „Смерть" Б.Антоненка-Давидовича й „Редактора Карка" М.Хвильового та багато інших. Між іншим, сам Ю.Шерех відмовився буди укладачем цієї книги, розуміючи наскільки складною буде ця робота.

У загальному огляді літературного процесу, поданого Ю.Лавріненком у кінці антології, зазначено: „Швидко росли новими книгами також письменники із групи неокласиків та „Ланки" – останні йшли здебільша у духовно-стильовому фарвареті клярнетизму" [3, 952 – 953]. Зазначення про наявність „зерен клярнетизму" є найвищою похвалою дослідника, який, як відомо, багато років свого життя, ще з часу навчання в київській аспірантурі, присвятив дослідженню творчості П.Тичини, вважаючи його одним з найталановитіших українських митців. Особливим здобутком П.Тичини Ю.Лавріненко вважав „клярнетизм". Називає його основним напрямом літератури 1917 – 1933 років, вважаючи, що саме він визначає її високий рівень. „Клярнетизм Тичини став зв'язком власної української поетичної синтези, власного поетичного образу світу" [3, 942]. На думку дослідника, українська література „розвивала далі лінію „Сонячних кларнетів", лінію духовної суверенності... Українська література в її кращих виявах, у клярнетизмі насамперед, лишилась вірна здоровим, історично сформованим первням свого народу" [3, 937].

Щодо „Ланки" ми знаходимо високу оцінку творчості як окремих її представників, так й усієї організації. При загальній оцінці літературної ситуації в Україні 20-х років читаємо: „Підмога прийшла. Україна не цілком піддалася на нову принаду „затишку" НЕП-у. Цю принаду не прийняли найталановитіші з революційних романтиків на чолі з чуйним спонтанним ліриком Сосюрою і Дніпровським та Йогансеном, що прислухались до Хвильового. З'явилась нова група письменників, що пізніше (1924) утворила „Ланку" – Осьмачка, Косинка, Підмогильний, Антонечко-Давидович, а пізніше і Плужник. Вони несли з собою національний Шевченків дух неупокореного села, загостреність нової непідкупної інтелігенції, і кожен із них мав зерна клярнетизму, взяті не тільки із клярнетичних творів Тичини, а й з досвіду своєї активности в українській революції" [3, 948].

Серед представників цієї літературної організації не виокремлюється лише творчість Марії Галич, яка не була репресованою, проте ім'я її згадується у сильветах, як представниці цієї організації. Загальновідомо, що „Ланка" у 1926 році перетворилась на МАРС. Про це йде мова у сильветі В.Підмогильного: „У Києві Підмогильний став одною з провідних фігур літературного життя, утворивши в 1924 році літературну групу „Ланка" (він, Євген Плужник, Тодосій Осьмачка, Григорій Косинка, Антоненко-Давидович, Марія Галич), яка (після виходу з неї Осьмачки і вступу Фальківського, Тенети, Багряного) перетворилась 1926 року на „Марс" (Майстерня Революційного Слова) [3, 444]. Тут варто підкреслити ще й той факт, що питання про склад „Ланки" – МАРСу до цього часу залишається дискусійним. Так, наприклад Т.Осьмачку й Б.Тенету багато дослідників вважає членами і „Ланки", і МАРСу, хоча Ю.Лавріненко вже давно поставив крапку в цьому питанні, як бачимо з попереднього матеріалу. Щоправда ним не названі такі члени МАРСу як Г.Брасюк, Я.Качура й В.Ярошенко. Взагалі їхні імена не згадуються в антології. Можливо дослідник не вважав їх настільки яскравими творчими особистостями в літературному процесі 20 – 30-х років.

Зрозуміло, що є ще певні неточності в „Розстріляному Відродженні". Так, у сильветі Д.Фальківського, жодного слова немає про приналежність його до МАРСу. Можливо це пов'язано з різним значенням для літературного життя цих двох на перший погляд однакових організацій. Хоча у сильветі Плужника Ю.Лавріненко пише: „Марс" вважали за київську неофіційну філію Харківської Вапліте, обидві організації були і громлені і ліквідовані одночасно (1928)" [3, 273]. Там же він називає „неупокореними" Б.Антоненка-Давидовича, В.Підмогильного і Г. Косинку. Проте є певні неточності в поданні матеріалу. Так, наприклад у сильветі Б.Антоненка-Давидовича зазначено, що він „разом із В.Підмогильним очолив і утворив літературну організацію „Ланка"(1924-25) та її наслідницю „Марс"(1926-28)" [3,480]. Проте в сильветі В.Підмогильного, як зазначалось, визначено, що він один організатор та лідер „Ланки". Хоча з інших джерел нам відомо про певні змагання в лідерстві між ним і Б.Антоненком-Давидовичем. Хоча в спогадах сам Б.Антоненко-Давидович пише про лідерство в „Ланці" саме В.Підмогильного.

Не можна також обійти такого факту, що Б.Антоненко-Давидович, доля якого склалася найбільш щасливо, тобто він вижив після репресій, у листі до П.Кравчука від 11 серпня 1969 року, дізнавшись із статті про еволюцію Ю.Лавріненка від плужанина до лідера „Слова" й зауваживши, що „такі метаморфози траплялися не з одним моїм критиком", Борис Дмитрович зіронізував: „Як цікаво обертається доля: комуніст Кравчук захищає Антоненка-Давидовича від обвинувачень у „націоналістичних" збоченнях, що їх старанно сипали давнішні й теперішні Лавриненки!.. Шкода, що ви не процитували слова про мене Ю.Лавріненка, коли він був плужанським критиком у Харкові... Цікаво, як реагуватимуть Лавріненко і його кола на Вашу статтю?" що вони можуть Вам закинути, це перебільшення значення мого літературного доробку, коли Ви називаєте мене „видатним письменником" [1, 616 - 617]. На сучасному етапі, мабуть, не варто суворо судити Б.Антоненка-Давидовича за сувору безапеляційність, і Ю.Лавріненка за негативну рецензію після виходу нарисів Б.Антоненка-Давидовича „Землею українською", де він наголошував на відірваності автора від сучасного життя України, зазначаючи, що його нариси

„просякнуті дрібнобуржуазною ідеологією”. Адже в „Розстріляному Відродженні”, коли Ю.Лавріненко мав змогу писати без огляду на радянську цензуру, він зовсім інакше пише про „Землею українською”: „книжка прегарних зв’язків мистецького репортажу з його подорожей по Україні... Гостре око і мисль спостережника, аналітичний перетин від деталі і злоби дня – до глибин історії, людей і пейзажів низового Дніпра, Полісся, шахт Донбасу, західнього прикордоння, міст, містечок, сіл – усе крізь призму злободенності і вічності змагу України за свій власний, а не накидуваний русифікацією шлях розвитку. Це наче огляд аванпостів і глибоких тилів незримого фронту українського відродження 20-их років і його наступальної самооборони супроти колоніяльно-русифікаторських сил” [3, 481 - 482]. Сьогодні, знаючи досить багато правди про ті роки, ми вже з вершин XXI століття оцінюємо тогочасну ситуацію. При цьому безапеляційно можна визначити працю Ю. Лавріненка як подвижницьку, а його роль в історії української літератури є вагомою й має досить мало подібних зразків. Протягом двох десятиліть антологія Ю.Лавріненка була єдиним правдивим довідником з історії української літератури 20 – 30-х років XX століття.

Для підтвердження вагомості праці науковця варто навести висловлювання В.Поліщука в дослідженні, присвяченому 90-річчю з дня народження Ю.Лавріненка: „У критичних рецензіях чи проблемних розвідках Ю.Лавріненка 20 – 30-х років помітне домінування „марксівської естетики” з її відповідними атрибутами... Хтозна, скільки в таких позиціях літературознавця було щирої заблудності, а скільки свідомого підігрівання моментові, неминучої данини режимові. Річ у тім, що і Ю.Шерех і Г.Костюк, пишучи про тогочасного Лавріненка, суголосно зазначали, що останній розумів, „де в літературі – література, а де кон’юктурне шумовиння”. Більше того, Лавріненкові погляди на шляхи розвитку української літератури „покривалися з концепцією Хвильового”. Такі твердження авторитетних людей видаються доволі слушними, і дальший розвиток подій певним чином свідчить про це” [4, 53].

У зв’язку з такою оцінкою видатних літературознавців ще ціннішими видаються оцінки Ю.Лавріненком творчих досягнень „Ланки”. Важливою є оцінка літературознавцем стилю Т.Осьмачки: „Стиль його поезій вражає цілковитою оригінальністю і незалежністю. Це модернізм, але базований не на революційному розриві з попередниками, а навпаки, - він виходить з найглибших основ української поетичної традиції – народної пісні і казки, „Слова о полку Ігоревім, козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка, якого Осьмачка ставить вище всіх поетів світу” [3, 221]. Ці слова стосуються всіх „ланчан”, бо неодноразово зазначалося, що всі вони увійшли в літературу починаючи свій творчий розвиток не стільки прагненням новизни, скільки вдумливим удосконаленням попереднього, орієнтацією на високу класику української та й не лише української літератури. У сильветі Г.Косинки знаходимо цьому свідчення: Ю.Лавріненко зазначає, що він „старанно плекав свою літературну культуру; улюбленою його лектурою були Бодлер, Екклізіяст, Байрон, Гайне, перша частина „Фауста” Гете тощо. Косинка досконало знав дотогочасну українську літературу, в якій його учителями були Коцюбинський, Васильченко, ранній Стефаник; їхню високу клясу імпресіоністичної новелі він блискуче засвоїв, щоб зробити свій власний внесок у цю лінію стилю та намітити перехід до нового

щабля української прози” [2, 459]. У цих словах майже викладена вся програма „ланчан”, які й назву своїй організації дали, щоб підкреслити, що їхня творчість ні в якому разі не буде відкидати здобутки попередників, а ґрунтуватиметься на них, творчо засвоївши все найкраще.

Сильвета В.Підмогильного визначає високий рівень як митця, так і людини: „Людина, що мала силу протистояти тискові окупаційного режиму і скинути з плеч тягар провінціалізму забутої Богом країни та вийти на простори європейського духу” [3, 445]. Враховуючи, що В.Підмогильний був одним із лідерів „Ланки” – МАРСу, то зрозуміло, що його однодумці не могли бути іншими, що чітко доведено в їхніх біографіях і при визначенні рівня творчого обдарування й місця в історії української літератури.

У сильветі про Є.Плужника Ю.Лавріненко фактично пише про екзистенціальний характер Плужникової філософської думки, відзначаючи, що поет увиразнює протиріччя „між справжнім сенсом людського життя і його нікчемним зовнішнім виявом”, крім того зазначаючи, що „остання збірка поезій Плужника „Рівновага” – це є документ перемоги духу людини”, що серед какофоній доби знайшла собі „тишу”, душевну рівновагу, певність своєї правди...” [3, 276]. Цікаві висновки щодо песимізму знаходимо в дослідженні про Т.Осьмачку: „Це правда, що в поезії і прозі Осьмачки – відчувається темний і до хаосу розбурханий океан відчаю і ненависти. Але в основі її лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу”[3, 223]. Ці слова безперечно стосуються оцінки творчості й інших членів літературної організації.

Отже, „Розстріляне Відродження” Ю.Лавріненко стало репрезентативним здобутком української культури перед світом. Праці Ю.Лавріненка притаманні оригінальність спостережень, обґрунтованість висновків, ознаки глибокої проробки теми. „Кожен твір, кожну постать у літературі вчений розглядає різнобічно як явище культурно-історичне, філософське, естетичне та психологічне”[5, 8]. Науковець визначив хронологічні межі доби „Розстріляного Відродження”, зазначаючи, що „за п’ятнадцять років уже можна було писати історію короткочасної, але великої своїм змістом і напругою, цілком закінченої доби” [3, 937]. Він визначив роль і значення цієї доби для подальшого розвитку нашої літератури й культури взагалі, повернув із забуття десятки достойних імен, українських письменників, що творили українську культуру 20-х років XX століття. Літературознавець високо оцінив творчі здобутки київської літературної групи „Ланка” - МАРС, як організації в цілому, яка на сучасному етапі ще залишається належно не поцінованою, так і окремих її представників, визначивши високий рівень їхньої творчості.

Література

1. Антоненко-Давидович Б. Нащадки прадідів. К., 1998. **2. Качуровський І.** Огляд „Розстріляної музи” Яра Славутича // Сучасність. – 1996. – № 6. – С.154 – 155. **3. Лавріненко Ю.** Розстріляне Відродження. Антологія 1917 – 1933. – Paris, 1959. **4. Лавріненко Ю.** Чорна пурга та інші спомини // Сучасність. – 1985. – С. 5 – 6. **5. Лущій С.** Юрій Лавріненко – дослідник „Розстріляного Відродження” // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 3 − 9. **6. Поліщук В.** Літописець „Розстріляного Відродження” (До 90-річчя Юрія Лавріненка) // Розбудова держави. – 1996. – № 6. – С. 52 – 54. **7.**

Шлемкевич М. Юрій Лавріненко (Дивнич). Розстріляне Відродження // Листи до Приятелів. – 1959. – Ч.10.

At this article the reception of Y.Lavrinenko is setting up at the anthology “Rozstrilene Vidrodzenna” of artists of Kyiv literary group “Lanka” – “MARS”

УДК 821.161.2 - 31.09 + 929 Самчук

В.В. КИЗИЛОВА

ПИСЬМЕННИК, РОЗІП’ЯТИЙ НА ХРЕСТІ ПОЛІТИКИ (МИСТЕЦТВО СЛОВА Й ПОЛІТИКА ЯК СКЛАДОВІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ УЛАСА САМЧУКА)

Доля Уласа Самчука – письменника, публіциста, громадського й політичного діяча, зрештою, просто людини – видається нам дещо парадоксальною. Куди б не закидала його доля, - майже завжди він почувався іншим, чужим. У родині – «босяком-ледащо», у Польщі – «дзіччю гайдамацькою», у Львові – волиняком, серед католиків – православним, у політичному середовищі – «зміновіховцем», у МУРі – «генералом», з вихідцями із підрадянської України – націоналістом-емігрантом, з колегами по літературному цехові – тим, хто визначає вартість письменника обсягом і кількістю написаних ним книжок. До українського читача, а отже, і літературознавства та критики, художній доробок У. Самчука повернувся близько п’ятнадцяти років потому. Поцінувально-критичне ставлення до творчості письменника не було однозначним. Від апріорно схвальних перших відгуків (В. Шевчук, С. Пінчук, А. Жив’юк, М. Гон та ін.) до вкрай стриманих (Ю. Шерех, Г. Штонь) і науково виважених. Усі вони заслуговують на увагу й почесне місце в царині самчукознавства, оскільки намагаються оцінити мистецьку вартість прози Уласа Самчука й визначити її місце та значення в історії української літератури ХХ ст.

Інтеграція в материковий літературний пантеон мистецької репутації письменника повинна відбуватися, на наш погляд, не стільки згідно з ідейними настановами та перевагами, скільки із загальнотеоретичними критеріями художньої класичності, талановитості, історичної та життєвої правдивості художнього письма. На цьому наголошує зокрема В. Шевчук, зазначаючи, що «Мистецтво й політика, хоч як часто переплітаються, перебувають насправді одне до одного в антагонізмі. Там, де до мистецтва домішується політика, починається його поступовий занепад…Справжнє мистецтво завжди мусить витримувати щодо політики певну дистанцію, не повинно її підпускати надто близько» [1, 54]. Однак сам Улас Самчук неодноразово підкреслював, що головним його покликанням є усвідомлення основних питань народного життя й бажання шукати їх розв’язки.

Метою даної розвідки є з’ясування міри впливу ідейних переконань Уласа Самчука на його художню творчість (зокрема на трилогію «Ост»).

У другій половині 40-х рр.. минулого століття У. Самчук запропонував розглядати його прозове письмо з урахуванням «почуття міри, почуття тривалої, узасадненої моральної дисципліни» [2, 194] . Пріоритетними для письменника, отже, є вихідні засади художнього мислення, серед яких на перше місце висунуто міру, чинник не тільки формуючий, а й стримуючий уяву, а головне – феномен т.зв. «самописання» твору, коли герой чи героїня чинять щось абсолютно непередбачуване, а сам роман починає рухатись убік тематичних площин, для автора не лише несподіваних, а й незвіданих. На цілковиту неможливість саме такого розвитку подій вказує погляд У.Самчука на призначення своєї праці, яка, на думку письменника, є насамперед народорозбудовною і здійснюється від імені «духовних провідників такого порядку, що обіймали б суть справи в її цілому, а не обмежились на одній ділянці. Коли маємо, — недвозначно уточнює хід і спрямування своєї думки У.Самчук, – на увазі політичний провід, і коли бачимо при тому яловість думки, це тільки доказ, що такого роду людина не в стані дати раду з цілим комплексом понять і визначень і на допомогу їй має прийти людина творчого заложення. І такою людиною є мистець. Поет, письменник, художник, артист, філософ» [2, 194].

Така підміна політиків митцями у процесі «третього і остаточного оформлення свого національного лиця» (У.С.) виявилась для письменника і в змістовому, і в суто естетичному плані усесущою, що досить виразно прочитується в афористично оформленому каскаді його настановчих переконань: «Сума мистецтва, це сума почувань. Сума почувань, це сума думки. Сума думки, це сума діла» [2, 194]. Зауважимо, саме діла, а не, наприклад, читацьких любові, захоплень або вселітературної слави, яка цим «ділом», безперечно, передбачалася, але не мислилася як головна й найбільш бажана мета. Остання якщо не цілком вичерпувала себе, то істотно залежала від успіху чи неуспіху боротьби за здобуття Україною державності, підвалинними передумовами повноцінного існування якої Улас Самчук висуває тезу, яку цілком можна вважати належною і до творчого кредо письменника.

«Ми йшли, — нотує він, — до українства, йшли до політичного вислову, тепер наближаємось до людини. Маю на увазі трохи відмінне поняття людини, ніж те, що його свого часу висловлювали гуманісти. У зміст людини вкладається більше, ніж сама гуманність. Передовсім, це певний стиль життя — стиль того рівня, коли людина в своїй етиці та моралі творить засадничу дистанцію між собою і рештою світу, що її оточує, залишаючись незалежним і повновартним складником цілості» [2, 194]. Тут варто звернути увагу на домінування «певного стилю» людського життя, що в царині творчості означає свідомий стильовий відрив від т.зв. «реальності», до якої, окрім гуманізму й гуманності, належать також історичні й соціальні обставини, національні й власне літературні традиції, зрештою, сам наявний людський «матеріал», де всього того, що прагне в цьому матеріалі бачити письменник, може не бути.

Гадаємо, що саме прагненням наголошену альтернативу в художньому слові якнайшвидше явити й було продиктоване твердження У. Самчука як одного із ідеологів та засновників МУРу, що «головною проблемою...творчости» для учасників цієї мистецької групи є «стосунки української людини з добою, з сучасним світом та її самоствердження» [2, 292]. Є підстави вважати, що художня творчість чи й не дзеркально відбивала ті ж внутрішні настанови й переконання, що скеровували

вчинки й поведінку Самчука-громадського діяча та політика. Підтвердженням цього може слугувати ще одна доволі промовиста теза письменника: «Катаклізми епохальних розмірів, неймовірні пристрасті трагедії, зударення дивовижних протиставлень і несамовитих утопійних ідей – все це просто вимагає від нас думки, мислі, аналізу, вияснень…Метою цього роду творчості є шукати відповіді… Засобами аналізу… Супоставленням питань і контрпитань, дискусією…» [3, 66].

Намагався «дати відповіді» на болючі питання часу У. Самчук у своїй літературній роботі, зокрема в трилогії «Ост», про яку після виходу її першої частини писав, що, цілком можливо, вона «не знайде відповідного зрозуміння в крузі нашого думання, бо література нашої мови ще не ставила проблем геополітичного сенсу, чим порушено традицію споглядально-зобразливого відображення справи, започату вже у «Волині» і поглиблену у «Морозовому хуторі». Це «Волинь» перенесена до центру географії і збагачена у вимірах діяння» [2, 340-341].

Зважаючи на не водноpаз декларoване тяжіння до поєднання художньої дисципліни з дисципліною інтелектуальною, можна твердити про превалювання у романному письмі та мисленні автора насамперед ідеї, концепції, думки. При тому думки, що передбачала її «збалансованість» як з пошукованим нею майбутнім устроєм України, так і з тими тенденціями суспільно-історичного розвитку сучасної Самчуку доби, в яких вбачалися симптоми неминучого краху СРСР. Для Самчука-мислителя це передбачало й оригінал духовно-національний, яким перейнятий «Морозів хутір».

Ведучи мову про мистецькі засади втілення первісного задуму трилогії «Ост» – кинути «визов безкрилій сучасності» – наведемо ще одну думку письменника: «Провінція, в яку запроторено нас віками, невідступно, як тінь, переслідує нас, куди б ми не йшли. Замало сили, замало динаміки, розбито незалежність власної уяви, змушено вдаватись до чужих джерел форми, нашу мову затиснуто в лещата кастрації, нашій думці забрано обрії плянети і втиснуто її в межі губернії й воєвідства. Ці «пропорції» мусимо пам’ятати завжди... І не тільки, щоб «зрівнятися» зі світом, але й виправдати самих себе, перед своїм сумлінням, як гідну вартість світу» [2, 300].

Як на наш погляд, художньо повновартісне вирішення цих проблем можливе лише в тому випадку, коли митець і його мистецтво мають, по-перше, відповідно підготовленого сприймача. При тому підготовленого не лише літературою, а й життям, де процеси, що їх автор хоче мати чи бачити в статусі дійсних, є для цього сприймача також фактом його внутрішнього досвіду. По-друге, прокламована У.Самчуком «незалежність власної уяви» не робить цю уяву незалежною від письменницького фаху, а з тим і від літератури, де гіпотетичним може бути все, окрім мови. Це містить у собі ту внутрілюдську «субстанцію», без якої текст твору інформує читача лише про те, що бачать його очі, але чого не бачить і не чує душа, яка теж має свій погляд на світ.

Міркуючи над питанням, де, на яких художніх шляхах і при якій художній стратегії і тактиці гарантовано успіх процесу інтеграції наших поезії, драматургії, прози в світове мистецьке товариство, сам письменник у серпні 1948 р. гірко констатував: «Ми є в світі, але нас нема в світі, ми величні в малому, але малі у величному. Зміряти глибину нашої трагіки нам ще поки що не дано. Ми ще все

знаходимось у кліматі «Наталки Полтавки», а не «Леді Макбет». Єдиний наш здобуток, що ми вже це знаємо» [2, 337].

Варто зауважити, що попри неспростовну щирість цього щоденникового запису У.Самчук усе ж з собою лукавить, оскільки закінчений і виданий на той час «Морозів хутір», на його думку, вже був не тільки вищенаголошеним знанням, а й продуктом цього знання. «Після «Ост»-а хоч з моста» [2, 342], — нотує він того ж року у вересні, збираючись до Канади з відчуттям вичерпаності роботи, яка /а це стосувалося й МУРу/ хід подальших усіх подій як на терені приватно-творчому, так і на терені громадському неминуче поміняє на краще. «Минає ось літо, – пише він, — і, мабуть, останнє моєї Європи. Надій на краще завершення цієї епопеї — ніяких, залишається океан, заокеан, друга півкуля. Врешті, ми на це рішені. Нема вибору. Теперішня Європа формується не для нас, більша її частина в тіні Маркса-Сталіна, а ця решта нею загрожена. Для нас такий клімат шкідливий для здоров'я. Не почуваємо себе безсилими, або тими, що все стратили, наша стратегія вимагає лиш відходу на «зарання приготовані позиції». Бій йде далі. Остаточна перемога за нами» [2, 343].

М Жулинський свого часу назвав В. Винниченка письменником, розіп'ятим на хресті політики. Ці слова повною мірою можна віднести й до У. Самчука. Його феномен полягав у тому, що Самчук-письменник вперто намагався за допомогою мистецьких засобів досягти певних політичних цілей, а Самчук-політик широко використовував у політичній боротьбі свій мистецький інструментарій. Немовби даючи відповідь на винесене в нашій роботі запитання, сам письменник у доповіді «Ідейні мотиви моєї творчості» (1971) зазначав: «Мені хотілося не лишень писати, але також бачити, торкатися, розуміти, казати. А також робити особисті висновки і спостереження самого життя, його законів, його процесів, його вимог і його завдань» [3, 67].

Питання власне мистецької якості трилогії «Ост» (як і загалом художньої творчості У. Самчука), отже, органічно пов'язане з питанням її вписаності чи невписаності в генотипну структуру української історії, яка, нагадаємо, не тільки «рухалась» літературою /Шевченко/, а й з нею — в силу бездержавного статусу тої і тої — переплелась.

Література

1. Пивоварська Агнешка. Дім на горі: розмова з Валерієм Шевчуком // Сучасність. – 1992. – Ч. 3. **2. Самчук У.** Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979. **3. Самчук У.** Ідейні мотиви моєї творчості // Самчук У. Роздуми про літературу. Зб. літературно-критичних статей / Упор. М. Гон. – Рівне, 2005.

This article analyses the influence of Ulas Samtchuk's ideological principles on his amateur arts. The main attention is paid to trilogy «Ost», in particular to the correlation between its artistic quality and realization in the text of author's primary.

УДК 821.161.2.02 "1925/1928"

О.Л. КРАВЧЕНКО

"ЛАНКА" – МАРС У ЛІТЕРАТУРНІЙ ДИСКУСІЇ 1925 – 1928 рр.

Учасники мистецького угруповання "Ланка" – МАРС становили частину тієї мистецької молоді, що намагалася творити пореволюційну літературу, засновану на нових ідейно-художніх принципах. У своїх творах вони досліджували актуальні національні проблеми, зокрема, психологію особистості під час докорінних соціальних змін, утілюючи це у формах кращих світових зразків. Тож з'ясування ролі і місця організації в літературній дискусії 1925 – 1928 рр. носить принциповий характер. Актуальність статті полягає у необхідності заповнення численних прогалин у розвитку літератури "розстріляного відродження".

Головний ініціатор дискусії, визначаючи шляхи розвитку української пореволюційної літератури, сам розмежував позиції сил у ній. З одного боку, ВАПЛІТЕ і "кращі київські літератори" МАРСу (додамо сюди й М.Зерова, якому М.Хвильовий був готовий подати руку), що провадять свою діяльність у напрямку "консолідації письменницьких сил для відповідальної творчої роботи з втягненням до неї талановитішої, вдумливої молоді [...] з вимогою глибшої учоби й письменницької кваліфікації" [1, 668]; з іншого – "ліворевoлюційний", об'єктивно реакційний шлях "Молодняка" і ВУСППу, що "вплинути на історичний розвиток української пролетарської літератури не зможе" [1, 668]. Сучасний літературознавець В.Івашко вносить поправку в цей розподіл: "...коли ми говорили про необхідні корективи до запропонованої схеми розташування полемізуючих сил, то малась на думці насамперед позиція "ланківців" і тих, що слідом за ними воліли триматися нейтральної смуги в найпринциповіших питаннях (найперш щодо проблеми "культурних орієнтирів")" [2, 71]. Тобто дослідник не відносить "Ланку" – МАРС до жодної із сторін, хоча й зазначає, що позиція "ланківців" ще потребує детальнішого аналізу, оскільки в низці моментів вона наближається до тез М.Зерова, М.Могилянського, П.Филиповича. Справді, активної участі в дискусії члени "Ланки" не брали. Тому скласти уявлення про їхні погляди можна лише з виступів В.Підмогильного й Б.Антоненка-Давидовича на одному з перших публічних диспутів, організованому культкомісією Академії наук у Всенародній бібліотеці України 24 травня 1925 р. Його було проведено на початковій стадії дискусії, тому в промовах доповідачів не з'ясовано низку питань, які пізніше підняв М.Хвильовий. Джерелом для їх пояснення правитиме діяльність "ланківців".

На диспуті обидва доповідачі відверто засудили "ідеологічно витримані" твори, вважаючи, що будь-яка ідеологія не надає їм художньої довершеності й не зацікавлює читачів. Ситуація в українській літературі склалася таким чином, що "всякий твір, коли він абсолютно й категорично не відповідає вимогам офіційної ідеології, засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний" [3, 37-38]. Книжковий ринок переповнений бездарними одноденками, "макулатурою". Література опинилася під загрозою масовізму, бо до неї, як до

жодного з мистецтв, кожний іде "пробувати себе", аби вмів писати й вивчив ідеологічні настанови. Тому обов'язковою вимогою до кожного твору має бути його художність. Замість того, щоб шукати конкретні шляхи виходу з цієї ситуації, виголосив В.Підмогильний, "ми маємо тільки загальні фрази: будуть боротися пролетарська й буржуазна література, будуть відбуватися процеси полівіння, диференціації, але це нічого не дає, щоб зрозуміти суть проблеми, що перед нами стоїть" [3, 36]. На думку письменника, справа полягала не стільки в тезі М.Хвильового "Європа чи просвіта", скільки в тому, що в літературі з'явився "небезпечний тип "ура-комуніста", названий Хвильовим "сатаною в бочці", який "продовжує давні гопаківські традиції, орієнтуючись за всяких обставин виключно на примітивність свого мислення" [3, 36]. Він і зводить мистецтво слова до рівня ілюстрації ідеологічних настанов партії, у чому полягає основна причина гальмування її розвою. Наприкінці промови В.Підмогильний зробив висновок: "Підвищити рівень художніх вимог у нашій літературі – це є перший крок на шляху її розвитку" [3, 38].

Б.Антоненко-Давидович підтримав короткий (через стан здоров'я) виступ свого товариша. Крім питання тенденційності української літератури, він торкнувся проблеми "попутництва" як однієї з її вад, оскільки це визначення не можна застосувати до "українських умов", зокрема, до учасників "Ланки". "Для нас, – зазначив промовець, – національний момент зовсім не те важить, що для російських подорожників Радянської влади, які бачать у СРСР "единую, неделимую" [3, 67]. Принцип використання фахівців у галузі літератури, який став одним із напрямків роботи з "попутниками", призводить до нівелювання особистості людини, а це аж ніяк не сприяє розвитку мистецтва слова. Другою вадою є уніфікаторський підхід до творів. На думку доповідача, "від письменника треба вимагати, щоб він був оригінальний і цікавий, щоб він давав нові думки і т. інше. [...] Не можна не вимагати своєрідності, оригінальності" [3, 65].

Дещо дивним, з огляду на особистість Б.Антоненка-Давидовича, видається його твердження щодо державної політики в Україні: "Ми прекрасно розуміємо, що не тільки для земель, об'єднаних кордонами УСРР, але і взагалі для всіх земель соборної України єдиний шлях, єдиний вихід – це є УСРР, і тому ми працюємо для УСРР і вітаємо кожний крок Радянської влади в напрямкові розв'язання заплутаних в силу певних історичних причин національних та соціальних моментів" [3, 67]. Виходить, що письменник вірив у справедливе вирішення долі українського народу в складі СРСР, хоч не забув при цьому наголосити на соборності України. Його твердження про радянську владу як про "єдину можливу нині на Вкраїні" можна пояснити або небажанням розпалювати пристрасті навколо і без того напруженої ситуації (не забуваймо про позицію "невтручання" "ланківців" у політику держави), або вірою в те, що існуюча влада найбільше відповідає українським умовам. Останнє припущення не витримує перевірки фактами. Відомо, що Б.Антоненко-Давидович більше року був членом КП(б)У. Його вихід з УКП спричинило прагнення зорієнтувати більшовицьку партію в українському визвольному русі. Згодом він зрозумів свою помилку. За словами Ю.Самброса – одного з найкращих охтирських друзів письменника, – "Борис був глибоко розчарований з того, що побачив у

КП(б)У; він переконався, що свою ідею правильно зорієнтувати більшовиків в українському питанні – в умовах обмеженості провінційних партійців, пануючої серед них партійно-чиновницької атмосфери та їхнього підсвідомо-міцного великодержавницького шовінізму – йому не здійснити" [Цит. за: 4, 12]. У Києві він повернувся до лав УКП. Подальша діяльність Б.Антоненка-Давидовича свідчить, що, доживши до похилого віку, він не змінив своїх переконань щодо комуністичної партії.

Виходячи з тодішніх обставин, гасло "Європа чи просвіта" Б.Антоненко-Давидович переформулював на "Диктатура просвітянства чи російські умови, умови радянської Росії в галузі літератури" [3, 67], надаючи перевагу другому компоненту. І наприкінці доповідач звернув увагу на вимогу створення відповідних умов для розвитку української літератури, закликав до рішучої боротьби "з халтурою, з цим просвітянством, з відсутністю мінімальної етики звичайної людини, бо немислимо вести диспут, коли перекручуються факти, підтасовуються слова..." [3, 68].

Тож не можна зарахувати до "нейтральної смуги" позиції "ланківців" у визначенні їхньої культурної орієнтації. У своїх промовах вони не акцентували увагу на цьому питанні, проте окреслити їхні погляди можна, розглянувши творчий спадок кожного.

Під тезою "психологічна Європа" М.Хвильовий розумів фаустівський дух допитливості й постійного творчого шукання, неспокою. Орієнтація на класичний тип громадської людини, вироблений європейцями, на думку полеміста, сприяв би подоланню в українській культурі комплексу провінційності. Неокласик М.Зеров, "озброєний вищою математикою мистецтва", за висловом Хвильового, окреслив конкретні шляхи реалізації ідей останнього. У статті "Євразійський ренесанс чи пошехонські сосни" він писав: "Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Засвоєння величезного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта і вперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої класики і переоцінка нашого літературного надбання [...]. 3. Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог початкуючих письменників" [5, 580].

Розглянемо ці принципи щодо "ланківців". Усі вони приділяли багато уваги студіюванню творів української та європейської класики, про що залишилися згадки як самих "ланківців", так і їхніх сучасників. Спеціальних доповідей чи семінарів із проблем літературознавства в "Ланці" не проводилося, але дискусії з питань теорії та історії літератури виникали під час обговорення художнього твору. Щоправда, В.Підмогильний на кожному зібранні розповідав про улюблених письменників Анатоля Франса, Жюля Ромена, П’єра Ампа, принагідно характеризуючи течії французької літератури (сюрреалізм, дадаїзм, унанімізм тощо), повідомляв про літературні новини. Найбільше "ланківців" цікавило міжнародне об’єднання письменників і діячів культури "Клярте", засноване Анрі Барбюсом, тому з творчістю Ромена Роллана, Рабіндраната Тагора, Герберта Уеллса, Генріха Манна, Ептона Сінклера та інших "ланківці" були знайомі.

Погляди щодо надбань рідної літератури члени "Ланки" чітко сформулювали у своїй платформі. У ній підкреслювалося, що вони не відкидають "літературної спадщини старої літератури української, вважаючи, що жовтнева революція й її література становить собою органічний стан у історичному розвиткові України" [6,

104]. Усі учасники угруповання перекладали, особливо наприкінці 20-х – першій половині 30-х років, коли писати й видавати власні художні твори в умовах постійного цькування і звинувачень було неможливо. Зрозуміло, що перед у перекладацькій справі вів В.Підмогильний.

Бачимо, що культурні орієнтири "ланківців" були чітко визначеними. Це кращі здобутки української та європейської (у тому числі й російської) літератури. В.Підмогильний і Б.Антоненко-Давидович не порушували цього питання у своїх виступах, бо для них воно було остаточно з'ясованим. Письменників більше хвилювала проблема змісту й форми нової української літератури, те, що М.Зеров окреслив третім принципом. "Ланківці" визнавали, "що письменство життьове ніколи не може бути абстрактне й коріння свої в економічних процесах доби має" [6, 103]. Тобто сюжети для творів слід брати з сучасності. В основу творчості вони покладали актуальні національні проблеми, намагаючись з'ясувати місце людини в нових суспільних умовах. Шлях до розуміння особистості письменники вбачали в пізнанні сфери підсвідомості, у глибинах психіки.

Отже, під час літературної дискусії 1925 – 1928 рр. "ланківці" підтримали ідею М.Хвильового про відродження національного мистецтва і разом із ним виступили проти масовізму в літературі, спрощеного розуміння її завдань як художнього ілюстратора програм партії. Особливе занепокоєння викликала в письменників поява в літературі позбавленого естетичного смаку чиновника, діяльність якого веде до безперешкодної політизації мистецтва.

Література

1. Хвильовий М.Г. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.. **2. Івашко В.** Микола Зеров і літературна дискусія (1925 – 1928) / 20-і роки: Літературні дискусії, полеміки. – К., 1991. – С. 69-89. **3**. **Шляхи розвитку** сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925. – К., 1925. 4. **Бойко Л.** Борис Антоненко-Давидович: З когорти одержимих / Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: В 2 т. – К., 1999. – Т. І. – С. 5 – 46. **4. Зеров М.К.** Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2. **5. Наші** літературні угруповання // Життя і революція. – 1925. – № 1 – 2. – С. 103-104. **6**. **Білецький О.** Проза взагалі та наша проза 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 2. – С. 121-129.

The article deals with important role of the organization "Lanka-MARS" in the literary discussion of the 1925 – 1928. Special attention is spared to the appearance of V.Pidmoghilny and B.Antonenko-Davidovich on dispute on the 24 of May in the 1925.

УДК 821.161.2 – 3. 09+929 Черняавський

О.О. Кулініч

ІСТОРІОСОФСЬКА ПОЗИЦІЯ АВТОРА НЕІСТОРИЧНИХ ТВОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО)

Одним із перспективних напрямків сучасної науки є дослідження художньої історіософії. Підвищена увага до антропологічного аспекту історії є характерною рисою наукової думки другої половини XX сторіччя. Після того, як спрощений підхід до історії як до перебігу подій, детермінованих винятково економічними чинниками, продемонстрував свою неспроможність, вчені приділяють належну увагу ролі людини в історичному розвитку. Наслідком такого підходу стало дослідження таких понять, як ментальність, національна картина світу, націософія, історіософія.

Власне історіософія або філософія історії не є принципово новою наукою або науковою галуззю, що породжена новим століттям. Фактично існування її розпочинається у працях Платона та Аристотеля, а прийнята назва зафіксована у творах Гердера [1] та Гегеля [2].

Філософія історії являє собою синтез філософського та історичного знання і ставить за мету не опис історичних фактів, а розкриття їх внутрішнього змісту, інтерпретацію загального історичного плану, визначення головних тенденцій і напрямків історичного розвитку [3, 5]. Сучасний філософський словник визначає історіософію як „концепцію філософії історії, створену як цілісне осягнення варіативності і наступності конкретних історичних форм з точки зору їх універсального закону чи метаісторичного змісту” [4, 240].

Особливе значення має саме художня історіософія, оскільки „література скрупульозно дослідила галузь, недоступну для філософської теорії історичного процесу, вивчила найтонші причинно-наслідкові залежності, що пронизують культурно-етичну тканину суспільства, розкрила опосередкованість індивіда моральними нормами суспільства” [4, 227].

Стосовно художньої історіософії спостерігаємо тенденцію говорити про неї в межах історичної творчості, тобто такої, де відбиваються факти із реального перебігу історичних подій. Історична творчість може включати в себе як драматичні і прозові твори, так і поетичні, бо для дослідника представляє інтерес не самий перебіг подій чи опис вчинків історичної особи, а інтерпретація або оцінка цих фактів автором. Пропущені крізь призму авторської суб’єктивності, висвітлені відповідно до авторського уявлення про їх історичну роль, події та персонажі художнього твору будуть відрізнятися від своїх реальних прототипів. Ця письменницька „обробка” і є полем реалізації історіософських переконань.

Ступінь відповідності історичній правді, наявність художнього домислу, висвітлення вчинків персонажів під тим чи іншим кутом зору дозволяє зробити висновок про вподобання, переконання і світоглядні засади автора. Таким чином, історіософська позиція авторі історичного твору – це „призма”, через яку заломлюється дійсність. Історіософська позиція автора історичного роману постає перед дослідником у порівнянні „того, що було” та „того, що написане”.

Проте певні висновки про історіософські погляди письменника можна зробити і на основі неісторичних творів. Підвалиною для цього висновку є думка про те, що побудова автором художнього світу своїх творів відбувається у відповідності до уявлень самого автора про основні закони розвитку світу, держави, нації, про роль народу і держави, про наслідки серйозних соціальних зрушень, про ідеальну модель суспільства тощо. Носієм авторської суб'єктивності щодо перерахованих понять виступає хронотоп – пропущені через авторську свідомість часові та просторові координату художньої реальності. Елементи хронотопу або специфічну структуру його, що містить пряму чи непряму авторську історіософську позицію, пропонуємо називати *історіософським хронотопом*.

Творчість відомого луганського поета й письменника Микити Чернявського представляє досліднику надзвичайно придатний матеріал для спостереження над історіософським хронотопом. По-перше, у творчому доробку митця достатньо представлені і прозові и поетичні твори, що дає можливість порівнювати, знаходити спільні образи, часові та просторові елементи. По-друге, зручною для аналізу є структура тетралогії „Людям важче" – відносно замкнений простір, представлений читачеві протягом трьох поколінь та в умовах переломного моменту.

У поетичному доробку Микити Чернявського виразно домінують дві теми: перша – війна, її роль в історії суспільства та вплив на долю людини; друга – любов як основа гармонійного існування людини та розвитку суспільства. Ці дві теми нерозривно поєднані, представляючи в найширшому розумінні гармонію та дисгармонію.

Поняття гармонії є одним із основних історіософських понять в авторській системі цінностей. Гармонійний розвиток духовної та матеріальної сторін суспільства – так уявляє автор ідеальне майбутнє людства. Втіленням цього уявлення в тексті є хронотоп „голуба далечінь" та його модифікації.

Важливою думкою в авторському сприйнятті війни є твердження про те, що вона не минає безслідно, впливаючи на життя наступних поколінь. Художнє втілення цієї ідеї відбувається за допомогою хронотопа дороги, чия функція змінюється у залежності від хронологічного складнику: вечірня дорога, зимова дорога тощо. Також часопросторові координати допомагають увиразнити важливі для поета протиставлення: війни і любові як хаосу і порядку та війни і миру як статичності та поступу.

Мотив любові розкривається у поезії Микити Чернявського у декількох аспектах: любов – це сила, що переборює, долає і певним чином організовує стихію, хаос, твердження ілюструється циклічною організацією часопросторових координат; другим аспектом є протиставлення любові як життя і війни як смерті, що втілюється в побудові часопросторових координат у вигляді спіралі; нарешті, любов убирає в себе досвід всіх попередніх поколінь і водночас відчувається вперше кожним серцем як одкровення, що супроводжується прийомом поєднання безкінечно великих та безкінечно малих відрізків часу в одній площині.

Любов та мрія є необхідними складниками гармонійного розвитку людини. Їх поет вважає рушійними силами поступу людини і запорукою щасливого мирного майбутнього. Часопросторовий аспект цієї ідеї відображується у прийомі розкриття поетичного хронотопу у перспективу.

Мотив розлуки, руйнування любові, зради почуттів знаходить свою оригінальну реалізацію. Часопросторова структура поезій цієї тематики найчастіше будується на протиставленні безкінечного або цілісного простору та часткового, фрагментарного.

Значне місце також посідає тема призначення людини і митця, вибору життєвого і творчого шляху, а також тема соборності України.

Оригінального тлумачення в контексті питання життєвого вибору та поетичного кредо набуває хронотоп дороги у такому варіанті як „бездоріжжя". Його символічний зміст: необхідність кожному митцеві прокладати свою стежку в мистецтві, відмовляючись від стереотипів та епігонства. Вічно нове сприйняття дійсності, переживання кожної події немовби вперше – ось невід'ємна риса поета, яка дозволяє йому творити.

Особливим значенням наповнюється протиставлення „зима" – „весна". Оригінально зіставляючи часопросторові виміри цих понять, автор наповнює образ весни символічним змістом, що втілює сумління, надію, щирість. Його протилежність „зима" – символ байдужості.

Принциповим питанням для митця є питання про духовну єдність України. Він розв'язує його шляхом введення в образну систему своєї поезії образів пісні-душі та ватри.

Виразною грою з часом та простором відмічені вірші, у яких Чернявський звертається до своїх літературних вчителів: Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Сосюри. Підкреслена уповільненість часу акцентує увагу читача на важливих елементах поезії, довільне обмеження та розкриття простору дозволяє унаочнити духовну близькість розведених у часі героїв.

Важливу роль грає часопросторова структура віршів, де автор розробляє питання сенсу життя, смерті й безсмертя. Використовуючи протиставлення хаотичного та упорядкованого, замкненого та розімкненого хронотопів, він утверджує вічність людської праці, цінність її плодів, що і є безсмертям людини.

Що стосується прозового доробку Микити Чернявського, то в першу чергу звертає на себе увагу особлива структура хронотопу творів, де зображуються події воєнної доби (роман "Людям важче" і повість "Материне серце"). Хронотоп чітко поділяється на дві протиставлені системи: просторові координати мирного (довоєнного та повоєнного відповідно) та воєнного часу. Зображення часопрострового виміру найповніше реалізується через описи природи та окремі елементи традиційного селянського життя. Якщо в мирний період всі складові системи "людина – природа" знаходяться у підкресленій гармонії, то при описі перебігу подій воєнного часу людина і оточуюче середовище виразно протиставляються. Це протиставлення здійснюється кількома шляхами: через зображення реакції довкілля, протилежної очікуваній (невідповідність погодних умов сезону, посилений опір середовища тощо); через функціонування звичних елементів у незвичній, ворожій ситуації (образи корови та собаки); переміна місцями емоційності людини і байдужості природи; виключення людини із симбіотичного співіснування інших природних елементів. Всі ці риси в сукупності дають підстави говорити про функціонування хронотопу воєнних подій як антипростору. В композиції творів наявні дві точки перетину простору та антипростору: початок

воєнних дій, який характеризується різкою втратою гармонії, та припинення їх, що відзначається поєднанням в одну систему знову людини і природи, проте не простим поверненням колишнього суголосся, а на новому, складнішому рівні. Спільний для героїв та оточуючого простору стан характеризується непевністю, подвійністю, поєднанням радісного і сумного. У цьому простежуємо думку про неможливість завершення воєнних дій безслідно. Часопросторовий вимір творів воєнної тематики стає полем реалізації історіософського задуму автора.

Аналіз хронотопу тетралогії „Людям важче" дає можливість зробити важливий висновок про те, що світогляд автора базується на традиційній українській ментальності. Використовуючи протиставлення топосів „міста" і „села", Чернявський утверджує вищу цінність збереження звичаїв, народної моралі, досвіду предків. Одним із основних конфліктів роману є проблема навколишнього середовища. Споживацьке ставлення до природи розкривається за допомогою використання прийомів, подібних до прийомів створення антипростору. Таким чином проводиться аналогія між нерозумним використанням природних ресурсів, знищенням природного багатства та війною.

Аналіз хронотопу прозового та поетичного доробку Микити Чернявського доводить можливість дослідити історіософську позицію автора на матеріалі неісторичних творів. Ця можливість відкриває перспективи для дослідників української класики та сучасної літератури, суттєво розширює коло творів, на основі яких можна досліджувати літературну історіософію, а відтак – духовну атмосферу різних періодів української історії, фактори, що допомагають виявити подальший історичний розвиток, особливо у його моральному аспекті.

Література

1. **Гердер И.** Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. 2. **Гегель Г.В.Ф.** Эстетика. В 4-х т. Т. 1. – М., 1968. 3. **Литвиненко Т.М.** Історіософська концепція пенталогії Б.Лепкого "Мазепа" та її художня реалізація. — Суми, 2001. 4. **Современный** философский словарь / Под ред. В.Е. Кемерова. – М., 1996. 5. **Юсуфов Р.** Историософия и литературный процесс: средние века и новое время. – М., 1996.

The author pay attention to the problems of Tame and Space at the poetry of the Mikhita Tchernjavsky.

УДК 821.161.2-1.09 + 929Осьмачка

О.А. Лапко

ВІДЧУТТЯ САМОТНОСТІ ЯК ПСИХОЛОГІЧНА КОНСТАНТА ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Лірична система Т.Осьмачки, досліджувана в діахронному аспекті, характеризується певною динамікою суб'єктних форм вираження авторської свідомості: роль центрального типу носія мовлення поступово перебирає на себе, витісняючи інші суб'єктні форми, ліричний герой – наділений індивідуально-психологічним складом і біографічною (або сюжетною) оформленістю суб'єкт мовлення, який одночасно є об'єктом ліричного зображення, співвідноситься з автором біографічним та фігурує у певному масиві ліричного доробку митця [див.: 1–5]. Якщо в ранніх збірках Т.Осьмачки – "Круча" (1922), "Скитські вогні" (1925), "Клекіт" (1929) – спостерігається відносна перевага поезій з ліричним "я" та ліричним оповідачем [про специфіку цих суб'єктних форм див.: 1, 2, 5, 6] у ролі суб'єктів вислову, то в поетичному доробку 30-40-х років домінує ліричний герой ("Присвята" ("Коли я їхав у простір"), "Байдужість", "На зрубаній акації", "Спокій", "Утома", "Вигран", "Пашпорт", "Під Київ старий", "Сучасне місто лжеязиче", "Шкура" та інші твори зі збірки "Сучасникам"; "Кривда", "Хустка", "Весняна елегія", "Реакція", "Сум", "Незмінність", "Неминучість", "Останній арешт", "До Лемківського бору", "Марево Есхілового орла" та багато інших – зі збірки "Китиці часу"; а також поезії поза збірками: "Фіякр", "Туга", "Ніч", "Ведмідь"), тоді як інші типи суб'єктів вислову видаються, швидше, винятками на тлі загальної тенденції. Автори розвідок, присвячених питанням художньої специфіки збірок "Сучасникам" і "Китиці часу", розглядають у тому чи іншому ракурсі поезії із суб'єктної сфери ліричного героя [див.: 7, 8, 9 та ін.]. Однак власне ліричний герой як суб'єктна форма, що інтегрує значну частину поетичного доробку Т.Осьмачки, виокремлює не обмежений однією збіркою чи тематичним колом масив творів, поки що залишається поза увагою науковців. Дослідження суб'єктних форм репрезентації авторської свідомості (у тому числі й ліричного героя), тобто з'ясування специфіки внутрішньотекстового "буття" автора, сприятиме осмисленню ліричної поезії Т.Осьмачки як єдиної художньої системи – об'єкта, який "складається з багатьох взаємопов'язаних компонентів" [10, 15], – уможливить формування цілісного уявлення про неї.

Розглядаючи ліричного героя Т.Осьмачки передусім як об'єкт психологічного зображення, окреслюючи його настроєвий діапазон, дослідники в основному обмежуються матеріалом однієї зі збірок – "Сучасникам" або "Китиці часу". Н.Зборовська, як і Ю.Шерех [7, 272–273] – автор одного з перших відгуків на збірку "Китиці часу", вважає емоційною домінантою ліричного героя Т.Осьмачки відчуття самотності. За висловом дослідниці, "Китиці часу" – "молитва перед ідолом немилосердного божества Самоти" [11, 21]. Ця думка дістає підтвердження у розвідках Г.Токмань [8, 44–46], де поезії зі збірки "Китиці часу" вивчаються в контексті філософської системи екзистенціалізму, і В.Барчан [9, 178], яка досліджує збірку "Сучасникам" в аспекті експресіоністичної поетики. В.Барчан виявляє окремі

риси ліричної особистості, репрезентованої цим типом суб'єкта мовлення, розглядаючи мотив "митець-емігрант і Батьківщина" [12, 62–64], а також розкриває перебіг емоційного стану ліричного героя у віршах, об'єднаних образом черниці [13]. Спираючись на досвід, набутий авторами згаданих розвідок, спробуємо розглянути суб'єктну сферу ліричного героя як єдиний масив ліричної поезії Т.Осьмачки, з'ясувати настроєві домінанти, навколо яких розбудовується емоційний спектр носія ліричного переживання, тобто виявити властиву ліричному героєві "єдність свідомості", що надає усій суб'єктній сфері певної монолітності.

Художній простір ліричного героя Т.Осьмачки дуже часто членується за принципом протиставлення "близького" й "далекого", а семантизація цієї антитези відбувається відповідно до однієї з типових схем, указаних Ю.Лотманом: перший компонент ототожнюється зі своїм, зрозумілим, тоді як другий – з чужим, незрозумілим [14, 267]. Варіантами просторової опозиції "своє – чуже" в ліриці Т.Осьмачки виступають протиставлення, які набувають соціального, соціально-політичного або національного змісту: "село – місто", "батьківщина – чужина" (з різновидами цієї антитези "Україна – Росія", "Україна – простір еміграції"). У поезіях "My soul is dark", "Шкура", "Сучасне місто лжеязиче" відношення між компонентами опозиції "село – місто" осмислюються ліричним героєм здебільшого як експансія ворожих, агресивних сил, розширення "чужого" простору й руйнація "свого", що супроводжується відповідним емоційним комплексом (стривоженість, відчай, гнів, відчуття безсилля, відчуженості, самотності, душевного дискомфорту). Просторова опозиція "Україна – Росія" в уявленні ліричного героя "Пісні з півночі" до певної міри тотожна антитезі "село – місто", оскільки її компонент, що корелює з "чужим" простором, так само наділений ворожістю й агресивністю, а на рівні індивідуально-особистісних почувань наголошується відчайдушне прагнення досягти бажаного "свого" простору й відчуття внутрішнього дискомфорту, спричинене перебуванням у "чужому". Ліричний герой Т.Осьмачки настільки інтегрований у "свій" світ, що, за висловом Н.Зборовської, "не може омісцевитись у будь-якому іншому не-українському просторі" [11, 21]. Звідси бере витоки опозиція "Україна – простір еміграції", властива хронотопу поезій "Весняна елегія", "Неминучість", "Сум", "Перепелиця", "Майн лібер" зі збірки "Китиці часу". Емоційні реакції, пов'язані з нею, – загальна внутрішня дискомфортність, туга самоти й відчуженості, – спричинені не стільки властивостями "чужого" простору, скільки самим фактом відірваності від "свого". Емоційна домінанта ліричного суб'єкта згаданих поезій визначається перебуванням у "чужому" просторі, усвідомленням недосяжності "свого" (або його дегармонізації, руйнування), тотальним неприйняттям "чужого" світу, а отже, неможливістю адаптуватися в ньому, що породжує в усіх випадках схожі настроєві комплекси. Таким чином, у ліриці Т.Осьмачки будь-який варіант просторової опозиції "своє – чуже" опосередковує трагедію втрати (або руйнації) "свого" простору, яку переживає ліричний суб'єкт.

Вибудовуючи модель просторово-часового континууму, суб'єкт мовлення Осьмаччиної лірики акцентує гетерогенність простору. Однак відмінності між "своїм" і "чужим" (зокрема між компонентами опозиції "Україна – простір еміграції"), актуальні для ліричного героя Т.Осьмачки, іноді нівелюються. Так, у

поезіях "До Лемківського бору" й "У таборі" український і "не-український" простори зливаються в єдиний, однаково чужий ліричному герою:

Я дома був, мов раб у Сиракузах,
і Відень був мені не друг… ("У таборі") [15, 175].
…сердечні луни
мої не гомонять ніде:
на сході батьківськії труни,
на заході ж моя десь жде ("До Лемківського бору") [16, 35].

Розв'язка ліричного сюжету у вірші "Незмінність" так само усуває антитетичність "свого" і "чужого", оскільки ліричний герой усвідомлює гомогенність світового простору, знаком якої стає відчуття самотності ("і тільки на тлі безконечного світу / та сама й незмінна моя самота" [15, 183]). Отже, трагедія втрати "свого" світу переживається ліричним суб'єктом як тотальна відчуженість і самотність, однаково властиві йому і в "чужому" просторі, і в тому, що мав би бути "своїм".

Переживання самотності створює те силове поле, у якому рухається ліричний сюжет більшості Осьмаччиних поезій, що належать до суб'єктної сфери ліричного героя. Емоційний спектр ліричного суб'єкта охоплює не лише відчуття самотності серед "чужих" (селянина в урбаністичному або українця в інонаціональному просторі), але й стан, не детермінований соціальною чи національною іпостассю носія ліричного переживання, – самотність людини серед "інших". На наш погляд, емоційний досвід ліричного героя, пов'язаний зі сферою міжособистісної комунікації, репрезентується передусім драмою самотності, яка розгортається в любовній ліриці Т.Осьмачки. Емоційні реакції ліричного героя, вмотивовані опозиційністю українського й інонаціонального простору, можуть сполучатися з переживанням самотності, витоком якої, за висловом Н.Зборовської, є "роз'єднаність чоловічого і жіночого начал", "неможливість зустрічності" [11, 22]. Так, для ліричного героя вірша "Перепелиця" спогад про недосяжний український світ невіддільний від думки про можливу, але не реалізовану перспективу подолання цієї роз'єднаності. У любовній ліриці Т.Осьмачки загострене переживання самотності, зумовлене фатальною неможливістю зустрічі ("Чекання", "Казка" ("Як купала мене мати"), "Подорожній", "Камінь", "Вдовиця"), сполучається з відчуттям образи, розчарування, якими щоразу завершується спроба подолати роз'єднаність ("На зрубаній акації", "Весна", "Кон'юнктивіт", "Жорстокість"). Увесь емоційний спектр, зумовлений любовними переживаннями ліричного героя, репрезентовано в низці віршів Т.Осьмачки, що об'єднуються образом черниці ("Присвята" ("Крики дальні, крики птиці"), "Предше", "Кривда", "Хустка", "Помста", "Молитва" ("Мій Боже, ти любиш з блакитної арки…"), "Сліпе", "Фіякр"). За словами В.Барчан, настроєвий діапазон цих поезій "неширокий, обмежений, в основному, відтворенням страждань самотнього чоловіка" [13, 47]. Слід наголосити, що це зауваження видається цілком слушним і для тих творів, які перебувають поза межами "циклу про черницю". Динаміку психологічної сфери ліричного героя в любовній ліриці Т.Осьмачки, на нашу думку, доцільно схарактеризувати як повторюваний рух по колу, де вихідною і конечною точкою є відчай, породжений самотністю. Емоційний спектр ліричного суб'єкта, який розбудовується навколо двох домінант: переживання фатальної роз'єднаності й

драми скривдженого кохання, – становлять розпач, туга, відчуття образи й розчарованість, що мають витоки в усеосяжному й неподоланному стражданні людини, приреченої на самотність.

Відчуття самотності серед "інших" не слід пов'язувати лише зі сферою любовних переживань ліричного героя. Драма нерозділеного кохання виступає тим епізодом емоційного досвіду, що у найбільш загостреній формі виявляє відмежованість і суцільну відчуженість, які переживає ліричний герой Т.Осьмачки в оточенні "інших". У поезіях "Під Київ старий...", "Присвята", "В Альпах", "Мандрівка" його емоційний стан відбиває бажання вирватися з кола самотності – знайти як не любов, то прихильність і співчуття ("Благаю хоч крихітку – серця" [15, 144]), бути хоча б згаданим або почутим. Подібно до поезій "Станси" ("Ріка несе по кам'янім річищі"), "Камінь", "Сліпе" та ін., у вірші "В Альпах" динаміка психологічної сфери ліричного суб'єкта моделюється ситуацією очікуваної зустрічі, що не сталася: туга самоти (серце "ниє, гіркне і болить, / когось чекаючи з учора" [15, 176]) змінюється радісними сподіваннями ("І я побачу крізь стихію в чужині / ...ті радощі, що предчуваються мені, / і друга до грудей притисну" [15, 176]), які залишаються у площині бажаної, але не реалізованої перспективи. Перебіг емоцій ліричного героя завершується відчуттям покинутості, вираженого за допомогою метафоричного самоототожнення з непрочитаною книгою: "А я між небом зоряним... / і між землею сам надворі, / мов здавлений, у палітурках двох лежу / нігде не читаних історій..." [15, 177]. Зауважимо, що мікрообраз аналогічної семантики, обрамлюючи одну з частин твору, виступає засобом психологічного зображення у поезії "Кон'юнктивіт": "...і серце знов, мов нерозкрита книга / без читача, темніло із долин. / ...і серце, мов загубленая книга, / пропало тихо в темряві долин" [15, 207–208].

Прагнення ліричного суб'єкта Осьмаччиної поезії, які стосуються сфери міжособистісної комунікації, цілком підпорядковані одній меті – подолати роз'єднаність між власним "я" та "іншими", тобто відшукати розуміння, співчуття, заспокоєння, угамувати душевний біль. Зокрема, у поезії "В Альпах" перспектива подолання самотності накреслюється двічі, розгортаючись у буквальному й метафоричному плані зображення, що засвідчує її надзвичайну значущість в індивідуально-особистісному вимірі носія ліричного переживання. Ліричний герой Т.Осьмачки, "безмірно егоїстичний у своєму трагізмі" [7, 273], лише єдиний раз утримується від виборювання права на увагу "іншого". Всупереч численним скаргам на самотність і благанням про співчуття, у поезії "Молитва" ("Царице неба, і землі, і вод") він не бажає бути навіть згаданим, тобто відмовляється розділити власний біль з героїнею твору заради її душевного спокою ("Молюся я, щоб щастя мала / і щоб мене не пам'ятала" [15, 163]).

Окрім розглянутих настроєвих домінант, емоційний спектр ліричного суб'єкта Осьмаччиної поезії, детермінований сферою міжособистісної комунікації, формують відчуття незатишності, дискомфорту, зацькованості, причому основним засобом їх вираження є узагальнений образ "інших", які створюють навколо носія ліричного переживання атмосферу відчуженості ("Пашпорт") або агресії, підступності й відвертого глузування ("Останній арешт", "Мандрівка"). Так, ліричний герой вірша "Останній арешт" (у збірці "Із-під світу" – "Собака"), де має місце метафоричне

ототожнення смерті з останнім арештом, вбачає неприховану ворожість у поводженні "інших" – адресатів ліричного монологу: "...мене в домовині зимою / спровадите радо в останній арешт" [15, 185]. У поезії "Мандрівка" ліричний суб'єкт, чия біографія корелює з історичним часом і відбиває конкретні факти реальної біографії Т.Осьмачки, переконує в тому, що своєю підступністю люди уподібнюються здичавілим собакам. Наприкінці твору це зіставлення трансформується в метафору, яка недвозначно вказує на відверту агресивність оточення: "…по днесь стрічаю гавкання й гарчання, / аби у мене торбу вихопити з рук" [15, 228]. Проте згадана образна паралель у поезії "Мандрівка" тяжіє і до іншого семантичного полюсу – до антитези: ліричний герой вважає себе більш захищеним серед бездомних псів, ніж в оточенні "інших". Розгортання цієї антитези у вірші "Останній арешт", виступаючи засобом характеристики "інших", має акцентувати відчуженість і самотність носія ліричного переживання в людській спільноті:

І пес тільки дикий, ідучи на лови,
мене не цурався й підходив до рук,
коли я до нього тихесенько мовив:
чи ти мені ворог, чи ти мені друг? [15, 185].

Ліричний герой поезії "Ведмідь", де інтроспективне зображення реалізується як "ТИ-форма", тобто нарація від другої особи [див.: 17, 135], ототожнює себе із ведмедем, якого водять цигани. У силовому полі стрижневої метафори цього твору постають образи зацькованого звіра і мисливців, що загострюють опозиційність ліричного суб'єкта ворожому оточенню: "Коли вже ти, серце, за звіра тепер, / То в пущу ховатися треба, / Бо люди собаками гей, зацькують, / А то ще простіше: підстрелять…" [18, 5].

Закономірний фінал наполегливих, але безрезультатних спроб ліричного героя вирватися з кола самотності позначається специфічним емоційним комплексом, який становлять відчуття приреченості, знесилення, душевного виснаження. У поезіях Т.Осьмачки "Останній арешт" і "Романс" носій ліричного переживання уявляє подальше життя як очікування самотньої, ніким не оплакуваної смерті (подібна перспектива відкривається і ліричному герою поезій "Кривда", "Перепелиця", "Жорстокість" та ін.). Ліричний суб'єкт вірша "Останній арешт", акцентуючи власну приреченість, зіставляє свій жереб з долею скаліченого орла, який "розпачливо клекотом б'є у простір" [15, 185]: "І дух мій, … / обнявши каліку на скелі орла, / там з ним погибатиме в бурях негоди, / як родич і серця його і крила!" [15, 186]. У поезії "Романс" властивий носію ліричного переживання стан приреченості увиразнюється за допомогою мікрообразів, що моделюють умовний часопростір твору. Зокрема, образ степу актуалізує типовий для фольклорних (передусім, козацьких або чумацьких) пісень мотив самотньої смерті в чужому просторі. Деталі пейзажу – акцентовані ознаки вечірньої пори ("Поволі звіває тумани / вечірня зоря з висоти"; "Поволі темнішає поле / й до місяця сяє в росі" [15, 141]) – поєднуються за принципом паралелізму з елементами інтроспективного зображення, причому образну паралель "наближення ночі – наближення смерті" підсилює анафора:

Поволі з вечірніх туманів
земля, засинаючи, п'є,
поволі до зір, океанів

життя відпливає моє…" [15, 141].

Відчуття приреченості домінує і у вірші "Самота", у якому досвід міжособистісних стосунків виступає предметом рефлективних роздумів ліричного суб'єкта. Носій ліричного переживання усвідомлює фатальний характер людської роз'єднаності ("однаково людина буде й серед друзів, / мов кожная сніжинка в завірюсі…" [15, 188]), що забарвлює ліричний монолог нотами відчаю. Неподоланна відчуженість ліричного героя Т.Осьмачки в людській спільноті спричинює максимальне звуження "свого" простору, більше того, фактичну втрату "комфортного" середовища:

Стихія небесна, стихія земна
Злилися в гармонію дивну,
Та місця між ними мені вже нема
Так само, як в людському плину… ("Під Київ старий") [15, 144].

Як бачимо, драма самотності серед "інших" набирає масштабності, гіперболізується, а отже, екзистенція ліричного героя розгортається в опозиції до всього світу. Таким чином, настроєвий діапазон ліричного суб'єкта в розглянутих поезіях Т.Осьмачки – відчай, туга, розчарування, образа, відчуття зацькованості й приреченості – обумовлений нереалізованими прагненнями у сфері міжособистісних стосунків. Змагання з самотністю набуває характеру трагічного протистояння, у якому ліричний герой заздалегідь приречений на поразку.

У значному масиві поетичного доробку Т.Осьмачки ("Байдужість", "Утома", "Мрія", "Неминучість", "Реакція", "У таборі", "Ранок", "Дзвоник", "Совість" та ін.) носій ліричного переживання зосереджується на рефлексії творчого процесу або мистецької комунікації. Ліричний герой Т.Осьмачки, осмислюючи власне буття з погляду екзистенції поета, пов'язує творчу реалізацію передусім із продуктивною взаємодією між автором і реципієнтом. У поезії "Митець" носій ліричного переживання, моделюючи здійснення мистецької комунікації, акцентує особливе єднання суб'єктів цього процесу, яке постає внаслідок резонансу, що має високе мистецтво в духовній сфері реципієнта: "І через те все, що ти тільки намалюєш, / загляне в душу нам, немов / дитина, а душа наша йому відповість, / як мати..." [15, 221]. Ліричний суб'єкт, набуваючи граматичного вираження у формі займенника "ми" (до речі, винятковий випадок у поезії Т.Осьмачки), витворює ефект існування "бодай найменшого соціуму, здатного визнати дійсно вартісний твір", що, як зауважує С.Чернюк, "різко виокремлює" поезію "Митець" "з-посеред художнього доробку Осьмачки, де завжди справжній митець – концептуально самотній" [19, 139]. Однак ситуація взаємодії митця й суб'єктів рецепції в цьому творі розгортається, швидше за все, у площині бажаного, ідеального.

Емоційний спектр ліричного героя Т.Осьмачки, зумовлений рефлексією власного буття в мистецькому вимірі, в основному становлять загострено драматичні переживання самотності й відчуженості у світі, де цінність творчості не визнається, а отже, взаємодія між суб'єктами художньої комунікації є принципово нездійсненною. Проте найменша надія на таку взаємодію породжує емоційний сплеск, радісно-піднесений настрій, який контрастує з переважно депресивними переживаннями ліричного суб'єкта. Так, ліричний герой вірша "Вигран" переступає через тілесні й душевні страждання і сповнюється наснагою, усвідомлюючи можливість творчої

реалізації: "Радісно над кучурганом / Я чекаю добрий люд, / Що ридає за вигранoм, / і шанує творчий труд, / І шанує творчий труд!" [15, 139]. Як бачимо, мотивація емоційного стану ліричного героя, увиразнена завдяки повтору, є досить прозорою. Наведені рядки становлять один із небагатьох випадків словесної презентації позитивних емоцій в усій ліричній системі Т.Осьмачки, а в досліджуваному масиві творів подібний епізод емоційного досвіду ліричного суб'єкта є винятковим. Носій ліричного переживання здебільшого фігурує як "поет забутий", "вигнанець бідний" – саме такий образ з'являється в поезії "Присвята" ("Коли я їхав у простір"), яка відкриває збірку "Сучасникам". Виступаючи в ролі своєрідної передмови, цей твір формує певний ракурс презентації ліричного героя в усій збірці. Відзначимо, що й у збірці "Китиці часу", за словами Н.Зборовської, "самотність мислиться і як доля митця" [11, 23].

Наголошуючи на своїй опозиційності середовищу, яке не відчуває потреби в мистецькому слові, ліричний герой Т.Осьмачки уявляє його надто прозаїчним, приземленим, прагматичним. У поезії "Спокій" діалог, що не відбувся (і не міг відбутися через абсолютно різні ціннісні орієнтації його потенційних учасників), зумовлюючи справжній вибух обурення, повертає носія ліричного переживання до його звичного стану – самотності і спонукає в усій повноті усвідомити неподоланну опозиційність іншим. Ліричний герой поезії "Байдужість" так само гостро переживає несумісність високого мистецтва і прагматичних прагнень власного оточення. Емоційна домінанта ліричного суб'єкта тут вербалізується передусім у сповненому гіркоти зверненні до персонажів, які в мистецькій традиції асоціюються з поетичним натхненням та естетичною довершеністю, – до Музи і Харити. Квітка-поезія (стрижнева метафора твору) є приналежністю лише ідеально гармонійного світу, що ліричний герой ототожнює з античністю:

Ох, не шукай, Харіто, квітки,
Серед егейських чистих лон,
Що в келисі купав нерідко,
Жартуючи, Анакреон! [15, 128].

У силовому полі центральної метафори цього твору розгортається гротескно-саркастична характеристика поетового оточення, не здатного належно поцінувати високе мистецтво – відчути пах квітки-поезії. Емоційний стан ліричного героя поезії "Байдужість", таким чином, характеризується поєднанням гіркоти й обурення – переживань поета, який усвідомлює неспроможність оточення до мистецького діалогу, відтак – неможливість творчої реалізації.

У віршах "Совість" і "Реакція" монологи ліричного героя, що прагне бути почутим, тобто подолати самотність у мистецькому вимірі, звучать на найвищих регістрах розпачу. Емоційний стан ліричного героя поезії "Реакція" визначається усвідомленням деструктивного впливу кожної невдалої спроби знайти контакт з "іншими" через посередництво художнього слова, яка неодмінно провокує напад відчаю і посилює муки самотності ("...потім в муках порожнечі / мною водить довго темна самота" [15, 171]). Відчуваючи неминучість поразки у сфері мистецької комунікації, носій ліричного переживання насичує свій монолог розпачливо-благальними інтонаціями: "Сило Божа, дай душі моїй простору / і єдиного з душею слухача!" [15, 172].

Мистецький діалог так само нездійсненний, як і бажання ліричного героя здобути прихильність, увагу або співчуття "інших", а отже, не дає жаданого визволення з кола самотності. Більше того, драма "непочутого" поета поглиблює переживання ліричного суб'єкта, зумовлені його нереалізованими прагненнями у сфері міжособистісних стосунків. Ліричний герой Т.Осьмачки – самотній "подвійно", як людина серед байдужих "інших" і, власне, як поет у прагматичному світі, що не потребує поезії, – усвідомлює фатальний характер своєї відчуженості. Саме в цьому – джерела загострено трагічного уявлення про буття митця, відтворене у поезії "Ніч": "...йдуть самотники серед людських отар, / Несучи біль страшний у серці і тягар / Розпуки невгасимої і безнадії..." [20, 3]. Роз'єднаність між "я" ліричного суб'єкта та "іншими" не лише не усувається в просторі мистецької комунікації, але й набуває характеру неподоланної опозиції. Як бачимо, силове поле переживання самотності – емоційної константи ліричного героя Т.Осьмачки – організує ліричний сюжет і тоді, коли першорядною у структурі ліричного суб'єкта виявляється іпостась митця.

Усі іпостасі ліричного героя – людини, відкинутої чужим (соціальним або національним) середовищем, людини, фатально позбавленої надії подолати роз'єднаність між власним "я" та "іншими", й нарешті, "непочутого" поета – об'єктивують трагедію людської самотності й відчуженості в онтологічному вимірі. Отже, "тягар самоти" стає основним емоційним тоном переважної більшості поезій Т.Осьмачки із суб'єктної сфери ліричного героя, інтегрує їх, позначаючи своєрідний центр тяжіння, навколо якого розбудовується настроєвий діапазон, репрезентований цією суб'єктною формою.

Обраний ракурс аналізу видається продуктивним для подальших студій ліричної поезії Т.Осьмачки. Вивчення суб'єктних форм репрезентації авторської свідомості (зокрема, в аспекті психологічного зображення) дозволяє з'ясувати структуру і співвідношення суб'єктних сфер, що відкриває перспективу цілісного розуміння ліричного доробку митця.

Література

1. **Бройтман С.Н.** Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2000. 2. **Введение** в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2004. 3. **Гинзбург Л.Я.** О лирике. – Л., 1974. 4. **Корман Б.О.** Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. 5. **Смілянська В.** "Святим огненним словом…" Тарас Шевченко: Поетика. – К., 1990. 6. **Корман Б.О.** Лирика Н.А.Некрасова. – Воронеж, 1964. 7. **Шерех Ю.** Незустрічанний друг ("Китиці часу" – Осьмаччина лірика) // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. У 3 т. – Т. 1. – Х., 1998. 8. **Токмань Г.** Урок – філософське дослідження // Дивослово. – 2002. – № 5. 9. **Барчан В.** Експресіонізм у збірці Тодося Осьмачки "Сучасникам" // Південний архів. Філолог. науки. – Херсон, 2001. – Вип. IX. 10. **Клочек Г.** До питання про методологію аналізу літературного твору // Наукові записки. – Вип. 56. – Серія: Філол. науки (літературознавство). – Кіровоград, 2004. 11. **Зборовська Н.** "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки. - К., 1996. 12. **Барчан В.** Тема України в ліриці Т.Осьмачки // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологічна. – Ужгород, 1998. – Вип. 3. 13. **Барчан В.** Драма одинокого серця

(Черниця в житті і творчості Т.Осьмачки) // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологічна. – Ужгород, 2000. – Вип. 5. 14. **Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. – М., 1970. 15. **Осьмачка Т.** Поезії. – К., 1991. 16. **Осьмачка Т.** Китиці часу (1943–1948). – Новий Ульм, 1953. 17. **Ткачук О.** Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002. 18. **Осьмачка Т.** Ведмідь // Наші дні. – 1942. – № 11. 19. **Чернюк С.** Образна символіка у творах Т.Осьмачки. Дис. … канд. філол. наук. – К., 2003. 20. **Осьмачка Т.** Ніч // Наші дні. – 1942. – № 13.

T.Osmachka's lyric poetry is considered in light of subject's organization. The lyric hero as a form of poet's consciousness expression in T.Osmachka's lyric poetry is researched in the article. The author analyzes elements of introspective representation in T.Osmachka's poems and tries to define psychological constant of the lyric hero.

УДК 821.161.2.09 Тютюнник

О.І. Неживий

ПЕРША КНИГА „ЗАВ'ЯЗЬ" ГРИГОРА ТЮТЮННИКА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 60-х РОКІВ

Із самого початку творчого шляху Григора Тютюнника все написане ним було в центрі уваги українського літературознавства. Його творчість стала своєрідним віддзеркаленням усіх деформацій, ідеологічних утисків, яких зазвала літературна критика і вся літературознавча наука в ті часи, що супроводжувались насильницьким насаджуванням соціалістичного реалізму.

До з'ясування проблеми осмислення творчості Григора Тютюнника в українському літературознавстві зверталися науковці Лариса Мороз (З любові й доброти (Григір Тютюнник): Літ.-крит. нарис. − К.: Рад. письм., 1984. − 182 с.), Анатолій Шевченко (Талант любові: Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника // Тютюнник Г. Твори. Кн.. 2. − К.: Молодь, 1985. − С. 314 − 327), Тарас Аврахов (Художня спадщина Григора Тютюнника: спроби наукового осмислення й оцінки // УМЛШ. − 1990. − № 3. − С. 13 − 17), Володимир Панченко (Меч Щербицького проти „меча Арея" // Дивослово. − 2004. − № 9. − С. 53 − 60), Наталія Тульчинська (Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника. Дис. канд. філ наук. − Дніпропетровськ, 2002. − 217 с.) та інші.

Однак наша мета полягає в систематизації, аналізі та узагальненні літературно-критичного доробку 60-х років, тобто тих джерел у яких розглядаються перша книга митця – „Зав'язь" (Молодь, 1966).

Український письменник Григір Тютюнник дебютував новелою „В сумерки", яка була опублікована в журналі „Крестьянка" (1961,№5). Тодішній студент філологічного факультету Харківського державного університету, коли отримав лист із редакції журналу про ймовірність майбутньої публікації, звісно ж поділився цією новиною із друзями по навчанню та односельцем і родичем Федором Тютюнником,

який тоді теж мешкав у Харкові й мріяв про літературні успіхи. Тоді й виникла потреба у псевдонімі. Щоб відрізнятися від старшого брата – письменника Григорія Тютюнника, молодший вирішив підписати свій літературний твір – Григорій Тютюнник-Ташанський, де друга частина походить від назви річки Ташань у рідному селі Шилівці на Полтавщині.

Удруге й назавжди літературне ім'я – Григір Тютюнник – письменник обере 1 жовтня 1963 року, коли в газеті „Літературна Україна" друкуватиметься його оповідання „Дивак". Потім у цьому ж виданні будуть опубліковані твори „Рожевий морок" (21 січня 1964 року), „Кленовий пагін" (25 вересня 1964 року), „Сито, сито..." (15 грудня 1964 року), в журналі „Дніпро" (1964, №5) – „Завязь", „На згарищі", „У сутінки", „Чудасія", у журналі „Зміна" – вперше оприлюднено оповідання „Місячної ночі" (1964, №3) та „Смерть кавалера" (1965, №5), а в „Дніпрі" (1965, №5) – „Печена картопля", „Тайна вечеря", „Обмарило". Ці публікації ще до появи першої книги прозаїка привернули увагу критиків. Так, Маргарита Малиновська в статті „Пороги по життю чи конструювання героя. (Нотатки про прозу молодих). (Дніпро, 1965, №7-8) називає Гигора Тютюнника, „ще зовсім „раннього" прозаїка", поряд з іменами Володимира Дрозда, Євгена Гуцала, Віктора Кави, серед тих, хто написав яскраві сторінки в „книзі дитинства". Її найбільше привабило оповідання „Тайна вечеря" „своєрідним трактуванням психології хлопця, ...прагнення його утвердити своє законне місце не тільки у виробничих стосунках поміж дорослими, з якими він працює, а й у більш ширшому житейському побуті".[1, 140]. Автор правомірно зазначає, що в оповіданні „дитинство проносить через усі складності життя свою чистоту, незайманість душі", однак поза увагою чомусь залишилося найголовніше: вимушена рання дорослість нерідко приводить до трагедії, адже в людському житті, як і в природі все має відбуватися вчасно, тобто гармонійно, інакше образ-символ дому залишиться для хлопчика недосяжним... До речі, дещо пізніше критик Анатолій Шевченко в рецензії на книгу „Зав'язь" писав, що це оповідання, а також „Проти місяця", „Печена картопля" залишили його байдужим. Хоча загалом його рецензія „Запахи життя" – це щире захоплення талантом митця, а назва її пояснюється тим, що рецензент визначає численні описи запахів, як один із засобів художнього відтворення дійсності. Для нього „епіцентром збірки" стало оповідання „Смерть кавалера". Тому про цей твір говориться найбільше, а завершується роздумами про те, що громадську мужність, яка не буває ні вродженою ні спадковою, слід виховувати, адже „це запорука усіх малих і великих перемог, здобутих, як окремою людиною, так і всім народом" [2, 154]. Серед важливих аспектів оцінних суджень називається гуманізм Тютюнникових творів, мовна самобутність, недвозначність авторської позиції, а в підсумку: „Книжка Гр. Тютюнника талановита по великому рахунку".

У рецензії „ Друзі, знайомі, однолітки" („Прапор", 1967, №2) Віктор Косяченко головну увагу зосередив увагу над дослідженням поетики творів „В сутінки", „Смерть кавалера", „Кленовий пагін", але зробив це досить поверхово. Підтвердженням цього може бути судження про перший твір, як нескладну історію, з якої постає „суворо реалістичний образ матері". Також не зрозумів рецензент того, що мова персонажів є теж одним із засобів змалювання образів.

Мовну, художню самобутність збірки Григора Тютюнника зміг розпізнати досвідчений літературознавець Григорій Майфет (Сувора ніжність // Літературна Україна. − 26 серпня 1966 року), який сказав про це просто і водночас переконливо: „Народність властива не тільки мові персонажів, а й власній, авторовій... Завдячуючи цій чудовій мові од збірки не можеш одірватися, її сприймаєш, як музику. І так од першої до останньої сторінки” [3]. Серед особливостей творчої манери письменника виділяються образи дітей, як носії моральних цінностей. наголошується на художній силі промовистих деталей. „Піснею кохання” називає критик психологічні новели „Зав’язь”, „Проти місяця”, і підсумовує сказане, що в цьому складному „мажорі” − весь письменник з його ніжною любов’ю до рідної землі, до материної мови, до людей − мертвих, і живих, і ще не народжених. У заключному символічному вислові, що без сумніву нагадує Шевченкові слова, бачиться розуміння того, що хронотоп у творах Григора Тютюнника не має чітко визначених часових меж, а в його літературних образах відтворено національних характер із давніх-давен, який сягає вічності людського буття українців.

Тема дитинства, як пролог життя людини, тому й книга „Зав’язь” бачиться Маргариті Малиновській в рецензії „Серйозний вік прози „ як зав’язь глибокого почуття, надзвичайного душевного стану, пробудження людини і природи. Однак дещо звуженими в естетичному плані є сентенції на кшталт: „його бентежать роздуми про долю цілого післявоєнного покоління, „безхлібне і босе дитинство війни” [4, 204].

Говориться й про гумор, як важливий складник в структурі народного характеру, що найбільш переконливо проступає в образі діда Лавріна з оповідання „Зав’язь”.

Досить своєрідний відгук під назвою „Зав’язь” („Ранок”, 1966, № 7), де переважно цитуються літературні твори Григора Тютюнника надрукував письменник Анатолій Таран. Інколи цитування та ліричні відступи супроводжуються роздумами: „В кометі” хлопчик відмовиться ловити далі рибу з дядьком, який позбавив колись іншу людину найдорожчого. Не можна встановити благо для всіх, нехтуючи душевними інтересами бодай одного” [5, 11].

Також про першу книгу Григора Тютюнника говорилося і в значних за обсягом аналітичних статтях, як наприклад теоретико-літературному дослідженні Івана Денисюка „Новела чи оповідання?” („Жовтень”, 1966, № 4.) Досвідчений літературознавець, дослідник жанру новели в українській літературі, цілком справедливо не пошкодував для молодого прозаїка високих, але не завищених оцінок, зумівши побачити в на перший погляд незначному, побутовому описі („Обмарило”) величезний потенціал теплоти, ніжності, людяності. Саме талановитий новеліст Григір Тютюнник „уміє в найдрібнішому побачити велике, по-стефаниківськи заглянути в душу людини, відкрити нову сторінку нашого життя, сутності людини” [6, 97]. Розпізнав талант молодого прозаїка і літературознавець Василь Фащенко, який у газеті „Літературна Україна” („Проба на новелу”, 21 жовтня 1966 року), а потім і в монографії „Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917 − 1967 рр.” (К.: Рад. письменник, 1968) зосередив свою увагу на новелі „Смерть кавалера”, де, на його думку, головний герой Їгорко зміг зненавидіти природу і філософію покори, бо в нього інший душевний потенціал − народний. „Точність

мислення і мови скромного і глибокого в своїй вдачі сільського хлопця, підпорядкування всіх подробиць буття одній проблемі, бачення реальних контрастів очима Їгорка, що згущує образний лад новели, − такі визначальні риси цього твору, які загалом властиві аналітичному почерку Г.Тютюнника" [7, 211].

Про те, як Григір Тютюнник майстерно створює психологічний портрет розмірковувала Галина Гримич у статті „Портрет зовнішній і психологічний" („Дніпро", 1968, № 9). Головну увагу вона зосередила над трактуванням понять: психологічна деталь, психологічний малюнок, психологічний портрет, обравши об'єктом спостереження переважно новели „Зав'язь", „На згарищі" та показавши на численних прикладах, що тут художня деталь є найбільш уживаний засіб творення психологічного портрета.

Авторське проникнення в душу героїв, вміння не просто показати людину, але й зріднити її з читачем, заразити читача почуттями героя, зацікавити його гіркою і щасливою долею − такі ознаки творчої манери Григора Тютюнника зміг побачити білоруський письменник Янка Бриль, який також у передньому слові до публікації українського письменника „ Із першої книги" в журналі „Дружба народов" (1967, № 10) акцентував увагу на тому, що у „велику літературу цілком впевнено йде справжній письменник" [8, 145].

Найбільш ґрунтовним та вагомим дослідженням книги „Зав'язь" стала стаття Григорія Аврахова (тоді доцента Ніжинського педагогічного інституту) „Перші радощі першого відкриття" („Дукля" (Пряшів), 1967, № 3). Взявши за мету показати масштабність і не буденність зображуваних подій та характерів літературознавець переконливо довів, що за незначною подією в творах Григора Тютюнника бачиться художнє відтворення самого життя народу в усій його повноті й багатогранності, коли в сучасному проглядається споконвічне та кристалізується майбутнє: „Григір Тютюнник засвідчує неабияку вмілість різьбити характери крупно, зримо, ощадливо. Правдолюб, оскаржник кривди і фальші, письменник являє в „Зав'язі" дозрілля аналітичності мислі, що не спиняється на пів путі, не криється в оглядких недомовках, не припускається ні сентиментальної сльозливості і безпорадності, ні зароматизованої необачливості, байдужості до реально існуючих конфліктів і протиріч" [9, 57]. Поєднання ключових понять народ і характер, які, на наш погляд, є провідними для з'ясування творчого методу Григора Тютюнника теж уперше застосував в літературних студія Григорій Аврахов: „Турботні, щиросердні авторські роздуми над суттєвими явищами народного життя, його видимими нескладностями і драматизмом постали в книзі барвистим суцвіттям запам'ятливих характерів чи, принаймі їх рельєфних контурів" [9, 58].

Цілком закономірною бачиться тепер посутня увага літературної критики до першої книги Григора Тютюнника „Зав'язь". До того ж більшість авторів, не послуговуючись постулатами теорії соціалістичного реалізму, змогли відчути і зрозуміти не тільки її зв'язок з новелістичною традицією в українській літературі, але й самобутність, новаторство, насамперед в зображенні народного характеру, який притаманний літературним героям, що наділені національним світовідчуттям, етикою та естетикою. Все це дало змогу для більш повного і конкретного узагальнення, яке дещо пізніше сформулював літературознавець Віталій Дончик: „Теми", які пропонує сьогодні, наприклад, Григір Тютюнник, − це народний характер у багатьох і багатьох

своїх неповторно індивідуальних виявах, це складності, зосібна для Г.Тютюнника, висвічення сьогочасних рис народного характеру. Це увага і до певних не кращих явищ вікового духовного досвіду, до деяких негативних рис національного характеру...” [10, 308].

Література

1. Малиновська М. Подорож по життю чи конструювання героя. (Нотатки про прозу молодих) // Дніпро. − 1965. − №7-8. − С. 138-150; 2. **Шевченко А**. Запахи життя // Дніпро. − 1966. − №4. − С. 152-155; 3. **Майфет Г**. Сувора ніжність // Літературна Україна. − 1966. − 26 серпня; 4. **Малиновська М**. Серйозний вік прози // Вітчизна. − 1966. − № 11. − С. 204 −205; 5. **Таран А.** Зав’язь // Ранок. − 1966. − № 7. −С. 11; 6. **Денисюк І.** Новела чи оповідання? // Жовтень. − 1966. − № 4. − С. 92 − 97; 7. **Фащенко В.** Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917 − 1967 рр. − К., 1968. 8. **Бриль Янка.** Із першої книги // Дружба народов. − 1967. − № 10. −145; 9**. Аврахов Г.** Перші радощі першого відкриття // Дукля, (Пряшів). − 1967. − № 3. − С. 56 − 60; 10. **Дончик В. Грані** сучасної прози. − К., 1970.

The author pay attention to the first book of 6 rigor Tjutjunnik and it's important role at the literary prosess of the 60-th of the XX century.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Мотрич

А.А. Нехаєнко

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ РОМАНУ К. МОТРИЧ «НІЧ ПІСЛЯ СХОДУ СОНЦЯ» ІЗ БІБЛІЄЮ

Вплив Біблії на життя та творчість людей є різноманітним та загальновизнаним. Біблія – це книга, яку читали й брали собі в душу мільйони людей із різних кінців світу. Біблія є непересічним джерелом натхнення для письменників, літературознавців від давнини до сьогодення (Г.Сковорода, П.Куліш, Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, О. Кобилянська тощо). Із сучасних літературознавців до вивчення біблійних мотивів та образів в українській літературі ХХ століття звертаються В.Антофійчук, А. Нямцу, Вал. Шевчук, М.Сулима, В.Сулима, І.Бетко, С. Кирилюк та інші.

Актуальною проблемою сучасного порівняльного літературознавства є функціонування біблійних інтерпретацій в українській та світовій літературі. Як пише В. І. Антофійчук, “Загальновідомість Біблії забезпечує в структурі літературного твору впізнаваність, тому зображуване в художньому контексті

вимагає зіставлення, порівняння конкретного, звичайного з універсальним, сакральним”[1, 13].

Тема нашого дослідження є одним із аспектів вивчення інтертекстуальних зв’язків роману К. Мотрич «Ніч після сходу сонця» із Біблією. Об’єктом нашого дослідження є вищезазначений роман. Предметом аналізу ми обрали проблеми інтертекстуальної взаємодії твору зі Святим Письмом, принципи й засоби, за допомогою яких письменниця втілює біблійні мотиви та образи у своєму романі.

Сучасний етап розвитку наук характеризується інтеграцією та створенням інтертеорії, яка розглядається як світобачення XXI століття. З’явившись наприкінці 60-х років XX століття, поняття “інтертекстуальність” розповсюджується і стає одним із термінологічних символів сучасної філології. Інтерес до нього викликаний тим, що перед нами відкриваються нові можливості в області інтерпретації художнього тексту. При цьому під інтертекстуальністю розуміється взаємодія текстів один з одним усередині одного твору, що виступає стосовно цих текстів як ціле до частини. Сама категорія інтертекстуальності розглядається як глобальна текстова категорія, властива споконвічно всякому усвідомленому буттю, тому що воно припускає наявність як мінімум двох свідомостей, двох текстів, що вступають у діалог один з одним. Цілком очевидно, що форми прояву категорії інтертекстуальності в художніх текстах можуть бути всілякими. Це, наприклад, цитати, алюзії, афоризми, іностильові скупчення тощо. Таким чином, «біблійний інтертекст» - це єдиний інформаційний текстовий простір (свідомість), що існує об'єктивно, поза текстом-джерелом (Біблії) у літературних творах.

Метою даної статті є спроба продемонструвати на прикладах інтертекстуальну взаємодію роману К.Мотрич «Ніч після сходу сонця» із Біблією.

Залежно від того як інтертекст проявляється у тексті – опосередковано чи неопосередковано, фіксовано чи динамічно – інтертекстуальні зв’язки можуть розрізнятись. Н. Корабльова виділяє три основні типи інтертекстуальних відношень: текстуальні, контекстуальні та метатекстуальні. Текстуальні зв’язки («асоціації»): цитати (явна чи неявна присутність), ремінісценції (явне чи неявне посилання), алюзії (натяк); контекстуальні зв’язки: («впливи»): наслідування, запозичення (творча залежність); варіації, інтерференція, палімпсест (сотворчість); пародія (творче заперечення); метатекстуальні зв’язки («повторення»): стереотипи (системні співвіднесення), архетипи (структурні співвіднесення), кенотипи (творчі співвіднесення)[2]. Нас, в першу чергу, цікавлять текстуальні зв’язки.

Текст Біблії має неперехідне значення, перевірений часом, він не залежить від соціально-економічних та політичних передумов. Такі тексти Н. Кузьміна [3,53] називає «ядерними» (текст, який складає ядро національної культури, енергічні якості якої постійні з моменту їх появи).

Біблія кожним своїм рядком сприймається людьми, вихованими у християнських традиціях, як справжня істина. Тому цитування певного речення, або, навіть, словосполучення з Біблії допускає свою власну інтерпретацію без звернення до широкого контексту. Майже кожну частину письменниця супроводжує епіграфом зі Святого Письма. Епіграф, на думку Н. Кузьміної, є «потужним енергетичним знаком і виступає для читача імпульсом, який примушує діяти широкі області індивідуальних асоціацій»[3,147]. Якщо читач володіє значною енергією, він

прочитує епіграф як знак прототексту, який маркирує його найсуттєвіші змістові та формальні особливості. Якщо ж власна енергія читача невелика, він розуміє епіграф як самостійний текст – повідомлення, тобто сприймає лише його імпліцитну енергію.

«Усі вони сповнилися Духом Святим і почали говорити іншими мовами, як їм Дух промовляти давав» (Дії Святих Апостолів 1,2); «…усякий гріх, навіть богозневага, проститься людям, але богозневага на Духа не проститься! …не проститься те йому ані в цьому віці, ні в майбутньому!» (Євангеліє від Св. Матвія 12) Такими епіграфами розпочинається роман «Ніч після сходу сонця». Перший слід сприймати майже буквально, бо авторка навіть у тексті нагадує про події, які мали місце в Біблії: «У цій мові так багато світла, так багато неба. Вона як джерельце, що витікає з чистого й глибокого річища, - подумав Апостол. – Де ж це я її чув?» І раптом аж отерп, пригадавши. Та ж у день Святої П'ятидесятниці, коли Святий Дух зійшов на тих. Кого зібрала Мати Божа. Чув цю мову із власних вуст. Тоді ж усі вони заговорили різними мовами, здійнявши тим цілий бунт. На них дивилися, як на п'яних, а вони говорили один до одного мовами, яких ніколи не чули. Навіть не здогадувалися про їхнє існування»[4,7]. Другий епіграф, ніби попереджує читачів про майбутні події, які будуть розгортатись на тлі історичних та вигаданих подій.

Роман «Ніч після сходу сонця» сповідує християнські цінності. Навіть назва роману символічна: схід сонця — це охрещення, ніч — повернення до темряви, з якої ми вийшли. За деякими переказами після охрещення у Києві був великий бунт волхвів, які повертали охрещених у язичництво. А 988 року вони відійшли у чорнобильські ліси і там на тисячу літ прокляли Русь-Україну. І, за словами самої К. Мотрич, далі усі трагічні віхи відбувалися неначе з біблійною точністю і за магією певних чисел. Тобто, відразу ж це прокляття наших предків-волхвів і почало збуватися — аж до чорнобильської ночі.

«Шукайте ж найперш Царства Божого і правди Його, а все це додасться вам», сказано в Євангелії (Матв.,6,33). Саме цим шляхом і йдуть Святненки з роману К.Мотрич. Вони – антиподи Забродам, які обрали інший шлях, шлях страждань та болю, шлях демонічної ненависті до рідної землі. Їх рід бере початок від волхва-чаклуна Мелетія, який разом зі своїм братом Левом, з'явилися із половецького «чужинського та ненависного деревця» [4,21]. Братів називали Цур та Пек. Успадкувавши дар чаклунства, вони «тримали киян у страхові й покорі, наводили інколи жах і на княжий терем»[4,22]. Волхви поклялися ніколи не зраджувати своїх богів, вони прокляли Київ: «Будь проклятий Києве, що продався Розіп'ятому…Проклята будь, земле руська!..Нехай же розтерзають тебе орди! Нехай поглине тебе неволя!..А бодай твій рід охрещений переродився на полову та бур'яни! Щоб ти спокою, Києве, віднині не знав! Щоб на тебе сунули вороги з чотирьох кінців світу, щоб палили тебе, нищили, сікли мечами й стрілами, виловлювали арканами і ярмами!..»[4,23-24] і накликали страшну біду на весь край. Алюзія «Розіп'ятий» одразу відсилає нас до Біблії і пророкує страждання та муки, які протягом тисячоліть переслідуватимуть рідну неньку Україну.

Христос сказав, що «царство моє не від світу цього». Це є царство моральне, духовне і воно всередині нас. Воно «не їжа, не життя, але праведність та мир, і радість у святому Духові» (Ап. Павло, Римл. 14, 17-18). Саме це царство наслідували нащадки княгині Ольги, яких прозвали Святненками. «Княжий рід розрісся.

Розпорошився. З нього виріс велетенський сад. І були в тому саду різні дерева. Були Каїнового коріння, а були й Авелевого. Ті, що стояли праворуч, і ті, що стояли ліворуч. Було ж тут і нетлінне дерево життя, що із роду в рід народжувало плоди спасенні…Кожного століття у тому роду з'являвся великий провидець, духовний пастух, що випасав земні душі на безмежних просторах Христового лугу. Звали їх люди Святненками» [4,46]. І лексика, і манера написання нагадують Святе Письмо.

Коли ми молимося, ми кажемо : «нехай прийде Царство Твоє як на небі, так і на землі». Таким чином, Царство Боже приходить і розвивається, але не дається одразу. Так не можна було й одразу врятувати Україну від прокльонів злих демонів. Зняти закляття повинен «народжений од княжої крові і крові великого Майстра»[4,24], але попереду на Україну ще чекають страждання.

Різними є форми включення текстів Біблії в текст твору «Ніч після сходу сонця». Розповсюджена форма – цитата, однак форми цитування, включення цитати в текст й функції цитат дуже різні.

Святомисл сказав одного разу Луці: «Прочитав у Святому Письмі притчу про багатого юнака, що запитував у Спасителя, як здобути Царство Небесне. А той порадив усе роздати бідним…а ще він вчив творити скарби на небі, а не на землі, де міль їх та іржа не візьмуть і куди злодії не залізуть…Я теж готовий зректися своєї частини багатства. Дуже хочу спасти свою душу. Понад усе на світі!»[4,30] і сталося: «Зголив «оселедця» над вухом – знак княжого роду і подався до Печерської лаври та й став монахом -затворником. Його найпотаємніша мрія збулася…»[4,34]

Творчі здібності людини, її розум, любов до істини та краси – це високий дар Божий, яким наділені усі люди, але не всі можуть правильно розпоряджатися ним. Так, деякі мають дар од Бога, а деякі од Диявола. Хлопчик, який народився після Купалівської ночі, від Мелетія та мавки «Творив чудеса ще в ранньому дитинстві…Кров зупиняв, хижаків ловив, змії до його рук йшли. Коли ж підріс, то ті дива перевершили усі ті чудеса, які будь-коли бачили дерев'яни…» [4,26] Люди йшли до нього, але він навчав, «що те, що огидне християнському Богові, любе їхнім»[4,27].

Лука Святненко ж, навпаки, був «воістину Божий чоловік». Невипадково К. Мотрич назвала його саме Лукою, бо й він, як і Апостоли, робив всіляки дива й повертав загублені душі Богові. Наводить на роздуми і цитата, якою розпочинається ця частина: «Немає доброго дерева, що родило б злий плід, ані дерева злого, що родило б плід добрий. Кожне ж дерево по плоду своєму пізнається» (Євангеліє від Св. Луки 6).

У тексті є й немаркировані , тобто невиділені цитати, наприклад, «І був день, і був вечір, і була ніч…[4,13]», «Кров за кров, око за око!»[4,62], «Просієш вітер – пожнеш бурю»[4,75,128], «Пути Господни неисповедимы»[4,106], «вижне і твою ниву…[4,646]», «…такий мій хрест»[4,688]. Такі цитати включаються, як правило, в структуру складного речення або до питально-відповідної єдності у якості відповіді. Основна функція таких включень – підвищення образної виразності мови героїв, а також непряма характеризація інтелектуального рівня та соціального статусу людини, яка це говорить.

«Лука відчув полегкість – рука потяглася до Євангелія. Розгорнув її і прочитав те, що належало Апостолу, ім'я якого носив: «Я прийшов огонь кинути на землю, і як

Я прагну, щоб він уже запалав. Я ж маю христитися хрещенням, - і як Я мучуся, поки те сповниться»[4,84]. Ця цитата включена як елемент опису стану героя. Її дія підсилюється завдяки виникаючим асоціаціям зі схожою сценою у Біблії, коли Ісус повчав своїх учнів (Євангеліє від Св. Луки 12, 49-50).

Посилання на Святу Книгу Книг робляться інколи прямо у тексті: «А щедроти Господні вічні. Бо ж сказано у Святому Письмі: «Яка ж користь людині, що здобуде весь світ, але душу свою занапастить?»[4,44]; «Не п'яній, Ничипоре, од помсти. Як сказано в Посланні святого Апостола Павла до Єфесян: «Гнівайтеся, та не грішить, – сонце нехай не заходить у вашому гніві»[4,58]; «Бо ж сказано «що розв'яжете на землі, те розв'язане буде на Небі»[4,85]; «Чи ж забули ви, отче, у який період увійшла Христова церква. Пригадайте «Одкровення святого Івана Богослова» – «Послання до Сардійської церкви»: «Я знаю діяння твої, що маєш ім'я, ніби живий, а ти мертвий»[4,97] тощо.

Імена біблійних героїв, як Каїн, Авель, Понтій Пілат та інші набули надзвичайної змістовності, символічного значення у романі : «Каїнова лють», «Каїн ходить по селу, душі наші ловить…», «обрали каїнітів», «…долю України вирішували понтії пілати», «…були Каїнового коріння, а були й Авелевого» тощо.

У романі чітко виведено історію родів. Вони, ніби по спіралі, із дохристиянських часів піднімаються через століття аж до сьогодення. Письменниця слідувала за сказаним у Святому Письмі, що добре дерево добрий плід родить, а погане — поганий. Саме від живучого почуття ненависті, яке «погані плоди» успадкували від своїх предків, йде горе поневолення. Закінчується роман сороковим роком по проголошенню незалежності. Це 2039 рік. Сорок літ по проголошенню незалежності — рік покаяльного молебню «Такий у Всевишнього аршин. Сорок днів постував Христос перед тим, як стати Спасителем. Сорок днів душа проходить митарства... Сорок днів триває піст. На сорок літ Господь віддавав грішні народи в рабство. Сорок літ блукає грішна невідмолена душа…»[4,92]. У романі висловлюється думка, що національна свідомість українців дозріє лише через сорок літ після 1991 року, бо свідомість найтяжче піддається корекції. Незалежність України треба ще, за словами К. Мотрич, проголосити у свідомості кожного.

Таким чином, між романом «Ніч після сходу сонця» та Біблією є інтертекстуальний зв'язок на текстуальному рівні (цитати, алюзії, ремінісценції). Письменниця широко використовує текст Біблії у формах маркированої та немаркированої цитатності, а також посилань до певних персонажів та сцен Святого Письма. Усі названі вище форми реалізуються у мові героїв, їх думках.

Література

1**. Антофійчук В.І.** Євангельські образи в українськ ій літературі ХХ століття. – Чернівці, 2000. 2. **Кораблева Н. В.** Интертекстуальность литературного произведения. Учебное пособие. – Донецк, 1999. 3. **Кузьмина Н. А.** Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. − Екатеринбург, Омск, 1999. 4. **Мотрич К.** В. Ніч після сходу сонця. Роман / Післяслово Л. І. Андрієвського. – К., 2001.

The article deals with the influence of the Bible to the novel «The Night After the Sunrise» by K.Motrych. The author concentrates his attention on the specific character of intertextuality, he is engaged in research on composition of a text.

УДК 821. 161.2 – 1.09+929 Українка

Л.В. Філатова

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Розглядаючи питання щодо використання Лесею Українкою у літературно–критичних та публіцистичних статтях документальних, реальних фактів, одразу впадає в очі багатоплановість, широкий діапазон використаних літературних і критичних джерел. Більш того, поетеса неодноразово звертається до них у творчості.

Взагалі, творчість являє собою вид діяльності, результатом якої є поява якісно нових художніх духовних цінностей суспільного значення. Це результат спілкування митця з навколишнім середовищем, що відбивається, в цьому випадку, у словесній формі.

На думку М. Н. Бахтіна, естетичний конфлікт автора з буттям – антологічний конфлікт, що стосується форми буття протилежної ідеологічному конфлікту, виражає суперництво 2-х форм існування. Автор - суб'єкт поетичного чи перетворено словесного буття. Саме він перетворює себе у сукупність власних героїв і образів.

За антологічною нормою людина є субє'ктом словесного буття, вона, на думку символістів, стоїть перед вибором – чи здійснювати це перетворення взагалі. Але для здійснення цього вибору потрібні реальні умови. Людина, як органічна істота, що живе у так званій "тілесній дійсності", наділена можливістю цілком усвідомлено висловлювати свої думки. Але тільки вміння говорити і мислити для цього недостатньо. У своєму перетворено словесному бутті автор реалізує себе як митець. В цьому бутті виражається увесь життєвий, психічний, літературний досвід автора, який, в свою чергу, складається із накопичених знань та інформації. Цей запас постійно оновлюється. Автор також є читачем, який може фахово, обґрунтовано висловити свою позицію що до прочитаного ним твору, написаного його попередниками або сучасниками. Деякі твори йому подобаються, інші – ні, одних авторів він цитує, думки інших окреслює як опозицію.

Розглядаючи літературно – критичні статті Лесі Українки і враховуючи її високо освіченість, глибоку, різнобічну зацікавленість літературним процесом, слід зазначити різноманітність джерел, явищ, фактів, які її найбільш цікавили і засвідчують ставлення поетеси до сучасного їй літературного процесу.

Естетичний виднокруг Лесі Українки досить широкий, адже вона посилається не тільки на українських, а й на зарубіжних авторів. Також поетеса звертається і до

первісних літературних джерел та творів прадавніх авторів, творів російських письменників.

Розглянемо використання цих джерел у літературно – критичних статтях Лесі Українки. Імена деяких авторів поетеса лише згадує, називає їх твори, інших – багаторазово цитує. Але щоразу вона дає критичну оцінку тому чи іншому авторові, або згадуваній особі, обґрунтовує те, чому вона згадала те чи інше ім'я.

У статті "Безпардонний патріотизм" поетеса згадує історика української літератури Олександра Григоровича Барвінського та письменника і композитора Анатоля Климентовича Вахнянина. Їх поетеса називає великими поетами.

У статті "Голос однієї російської ув'язненої" знаходимо ім'я Мольєра, яке увійшло в контекст наступної цитати: "Ганьба вам, актори, коли ви блюзнірськими вустами вимовляєте велике ім'я Мольєра, який колись своїм уїдливим глумом підточував жахливого велетня, що його створив для Франції небіжчик король – сонце." [6, 17].

Стаття «Два направления в новейшей итальянской литературе» містить багато видатних імен, які належать до класики зарубіжної літератури. Взагалі стаття присвячена двом італійським письменникам – Аді Негрі та Габріеле Д'Аннунціо. Для того, щоб зробити порівняльну характеристику їх творчості, показати значення її у контексті літературної епохи, поетеса згадує багатьох інших, не тільки італійських письменників.

Отже, маємо певний осередок письменників і поетів, імена яких наявні у цій статті.

Одне з головних місць займають імена італійських поетів епохи Відродження. Це Франческо Петрарка, Торквато Тассо, Джакомо Леопарді, письменника і художника Массімо Д' Азеліо,письменника Емондо де Амічіса, поета й історика Дожозуе Кардуччі, письменника і поета – романіста Антоніо Фогаццаро, італійської письменниці і журналістки Матильди Серао, поетеси Ади Негрі та письменника, поета й прозаїка Габріеле Д'Аннунціо. Вибір цей зроблено не випадково. Ада Негрі та Габріеле Д'Аннунціо є представниками двох напрямків італійської літератури – соціального і реакційного, шовіністичного. Основною характеристикою багатьох інших письменників є визвольничий, соціальний аспект. Варто зазначити, що Дозує Кардучі у своїй творчості пройшов еволюцію від поезії революційно – громадського звучання до естетства і формалізму.

Матильда Серао від соціальних мотивів ранньої творчості надалі переходить до розкриття психологічних проблем.

Окремо виділяються французькі поети і письменники. Це Марк Моньє, який також був літературознавцем; Анрі – Огюст Барб'є, поет Шарль Бодлер – попередник декадентів, Едмон і Жюль Конкури, які еволюціонували у творчості від критичного реалізму до натуралізму, поет декадентського напрямку Поль Верлен, а також німецький філософ Фрідріх Ніцше.

Леся Українка дає порівняльну характеристику двох напрямків новітньої італійської літератури, спираючись на твори відомих класиків зарубіжної літератури.

Для характеристики творчості Габріеле Д['Аннунціо вона цитує Марка Моньє. Цитата ця звернена безпосередньо до Габріеле Д' Аннунціо: «Будь я его учителем, я бы дал ему медаль и розы».[6, 28]. Поетеса зосереджує увагу на "безпринципності Д

Аннунціо, піднесеної до принциповості", вишуканості у формі і темах. Також Леся Українка називає його попередників: 1) Данте, як засновника вікової традиції італійської літератури і його "Божественну комедію"; 2) Петрарку – тенденційного поета, що перейшов Данте різкістю тем у саркастичних сонетах.

Великий вплив на Д'Аннунціо мала творчість Бодлера та братів Гонкурів. Для підтвердження творчого напрямку і естетичних, філософських засад творчості письменника, Леся Українка подає цитати з роману Д'Аннунціо "Дві скелі", в яких відображено світогляд поета. Цитат цих багато, вони великі за розміром. Тому за потрібне вважаю навести найбільш показові з них.

«Мир есть воплощение чувства и мысли небольшого числа высших людей. Мир, каким он является теперь, есть чудесный дар, пожалованный избранными толпе, людьми свободными – рабам, мыслящими и чувствующими – рожденным для труда».[6, 44].

До таких обранців, на думку Д'Аннунціо, може належати Ніцше чи аристократи. Це доводиться на підґрунті теорії спадку і користуючись авторитетом Данте.

«О, высокочтимый отец нашего языка!… Ты твёрдо верил в силу природы, которая постепенно, передаваясь от избранных к избранным, может возвысить человека до самого высокого сияния нравственной красоты».[6, 44]. Носієм "високої краси" є учитель всіх майбутніх обранців Сократ.

«Слава нашим предкам за прекрасные раны, которые они наносили, за прекрасные пожары, которые они зажигали, за прекрасные кубки, которые они осушали, за прекрасные одежды, которыми они себя украшали, за прекрасных женщин, которыми они обладали, и за всю резню, за всё упоение, за роскошь и разврат, хвала им! Так всем этим они образовывали мои чувства, в которых ты, о Мировая Красота, можешь отражаться широко и глубоко, как в пяти пространных бездонных морях». [6, 44 – 45]. Так говорить Д' Аннунціо у вигляді героя свого роману. Думка ця не обмежена, має своє продовження. Те ж саме цитує Леся Українка. Далі герой каже: «Я прошёл такие испытания, что большинство других душ, наверное, проявили бы рано или поздно вульгарность своей сущности. Но иногда из корней моей души, - оттуда, где спит неразрушимая душа моих предков, - вырастают вокруг такие сильные и несокрушимые побеги энергии, что мне становится грустно, когда подумаю об их бесполезности в наше время, когда общественная жизнь представляет жалкое зрелище низости и бесчести».[6, 45].

Майже всі цитати мають філософський, естетичний, дещо медитативний характер. Так поетеса цитує прекрасні дантовські описи "Римського поля", описи зроблені Леопарді, нову ідею об єднання Д'Аннунціо, яка висвітлена у головній проповіді до "обранців" – поетів та аристократії.

«Охраняйте красоту. Это ваше единственное произведение. Охраняйте вашу мечту. Клеймите бессмысленные лбы тех , которые хотели бы сделать все головы людские одинаковыми, подобно гвоздям под молотком слесаря…Защищайте мысль, которой они угрожают, красоту, которую они оскорбляют. Придёт день, когда они захотят сжечь книги, разбить статуи, запятнать картины Не отчаивайтесь, что вас мало. Вы обладаете высшим званием и высшей силой мира: словом. Ряд слов может

превзойти химическую формулу в человекоубийственной силе. Боритесь решительно разрушением против разрушения»[6, 47].

«Самообладание – первый признак аристократа. Сила – первый закон природы. Мир основан на силе»[6, 48].

На думку поетеси герой роману , як поет і аристократ, має таку мету:

«Ты должен работать над реализацией твоей судьбы и судьбы твоей природы. Ты должен иметь в виду обдуманный план твоего существования и видение существования высшего чем твоё. Ты должен сознавать всю цену и вес наследства, которое ты должен передавать твоему потомку. Твоё достоинство в том, что ты сохранитель энергии многообразной, которая завтра, или через столетия, или через бесконечный ряд времени должна найти себе высшее проявление. Надейся, что это будет завтра»[6, 48].

Леся Українка також цитує твори Ади Негрі. Більшість з них – це цитати поезій, в яких яскраво висвітлена головна ідея творчості поетеси.

Наведу декілька з них. Наприклад, цитата з вірша “Тобі, мамо”.

Я плоть от плоти матери моей
Святой, правдивой, дух от её духа [6, 31].

Вважаючи, що Ада Негрі відчувала себе передвісницею майбутнього, поетеса наводить цитату з вірша “Старі книги”.

Холодно, холодно с вами, старинные
Книги, суровые повести войн,
Что мне до вас?
…….
Там моё место, где новое знание.
Пышно цветёт, как на солнце цветок,
Там, где сверкает волнами горячими
Счастья, любви возрожденья поток [6, 31].

Для того, щоб продемонструвати відношення Ади Негрі до мистецтва, Леся Українка наводить наступну цитату:

Вампиру в жертву отдала я чувство,
Всё лучшее, огонь моей души.
Неутолимо как вампир, искусство[6, 31].

В статті поетеса наголосила на тому, що не можна порівнювати Аду Негрі з, наприклад, Бернсом, Кольцовим, Шевченко, Гюго і Барб’є. У порівнянні з віршами Антоніо Фогаццаро її вірші здаються простими. Леся Українка виділяє групу тенденційних поетів епохи Великого Відродження. Це поет – воїн д’Азеліо, поет – в’язень Севільйо Пеліньйо, поет – республіканець Кардуччі. Далі ми дізнаємось, що Ада Негрі та Габріеле Д’Аннунціо були учнями Кардуччі. Марія Башкирцеві також відбила враження на Аду Негрі. Вона називає Башкирцеві у своєму вірші «белокурая славянка с царственной красотой».

Варто звернути увагу на той факт, який повідомляє Леся Українка «Только в первой половине 19 в. вместе с первым подъёмом национальной самостоятельности, пробудился гений итальянской поэзии в лице Монарди, который известен в Европе как философ – пессимист и певец мировой скорби, а в Италии – предтеча национального освобождения»[6, 30].

В наступній статті «Малорусские писатели на Буковине» поетеса робить ґрунтовний аналіз творчості Юрія Федьковича, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, використовуючи факти з їх біографій і творчого шляху. Вона також зазначає вплив на творчість Ольги Кобилянської філософії Ніцше. Для порівняння та теоретичного обґрунтування літературних напрямків, в яких працювали ці письменники, Леся Українка наводить імена зарубіжних авторів. Це Ернст Рудольф Нойбауер – німецький письменник і вчений, автор поетичних творів і оповідань з життя Буковини і статей про український народ і культуру; Наєра (Анна Цуккар) – італійська письменниця – феміністка, Габріела Ройтер – німецька письменниця, провідна тема творчості якої – емансипація жінки; Брет Гарт (Гарт Френсіс – Брет) видатний американський письменник – реаліст, а також видатний німецький драматург, представник натуралізму в німецькій літературі Гергарт Гауптман. Згадуються також імена українських літературних діячів: письменника і публіциста Богдана Дідинського, літератора і громадського діяча Антіна Кобилянського та українського публіциста Михайла Драгоманова.

У статті «Новые имена и старые тени» згадуються і імена багатьох загальновідомих геніїв зарубіжної літератури. До того ж цей перелік має досить велику географію. Франція представлена іменами поета Вольтера, драматурга і публіциста П'єра Огюстена Карна де Бомарше, письменниці Жорж Санд і Анни – Луїзи – Жермен де Сталь, об'єднаних загальною темою творчості – рівноправність жінки. Знаходимо також ім'я французького поета – романтика Альфреда де Мюссе, письменника і критика Ежена Мелькіора де Вогюса, письменника - імпресіоніста Жюля – Франсуа Леметра, письменника Ежена Марселя Прево, письменників Роні (братів Жозефа та Жюстена Бьоксів), письменниці Маргеріт Поль, письменника – декадента П'єра Луїза, письменника Ліль – Адана де Вільє, письменника – майстра реалістичної новели Проспера Меріме.

Згадуються також і представники англійської літератури – Джордж Еліот, Маргарета Оліфант, Хамфі Уорд Мері, письменниця Марія Кореллі, яка виступала проти емансипації; письменник Редьярд – Джозеф Кіплінг, поет Джон Мільтон; норвезькі автори: Бйорнсон Бйорнстьєрнс Мартинціе, письменниці Амелія Скрам та Магдалена Торенсон; шведський письменник Юхан Стріндберг, бельгійський письменник Моріс Метерлінк, прогресивна німецька письменниця Ільза Франан (Ільза Левітан), італійський драматург Енріко Аннібале Бутті; маловідомі німецькі автори Марія Яничек та Ансельм Гейне, швейцарський письменник – натураліст і драматург Герман Зудерман.

Багато цитат в статті присвячені жіночому питанню. Леся Українка цитує книгу Мільтона . «Женщины – убийцы и женщины – избирательницы». Цитата з твору О. Дюма – це звернення до чоловіків: «Или дайте нам то, что природа требует для нас, - любовь, уважение, покровительство, правильную семью, - или дайте нам то, что вы сохранили для себя, - свободу»[6, 81].

Також вона цитує кінець роману братів Роні «Неукротимая». « Явился мужчина, а вместе с ним потомство, покой, сила, бесконечный закон, направляющий маленькие шерстистые семена среди бури, закон, устанавливающий связь земли с эфиром, закон цветка, насекомого, волчицы, львицы»[6, 81].

Розглядає поетеса також цикл оповідань Бурже “Сімейні драми”. Вона докладно розповідає їх зміст і подає цитату – звернення закоханого у свою сестру брата до її нареченого: «Вы теперь сами испытали, какая мудрость заключается в нашем старом французском предрассудке, который требует, чтобы дети вступали в брак не иначе, как при посредничестве родителей».[6, 91].

Потім Леся Українка зазначила те, що раніше в багатьох дворянських родинах одруження відбувалося за бажанням батьків обох боків. Ще одна цитата – промова головної героїні Ізольди з роману “Полу звір” Олени Белау, з якою героїня звертається до жінок: «Сделайте же нечто совсем поразительное, нечто такое, против чего бы весь мир разразился смехом, гневом и бешенством! Вы пробуете бежать тихонько, как это делает мужчина, с таким трудом и осторожностью – и вы думаете, что вы уже достигли желанного или достигнет? О боже, как это старо! Заклинаю вас, сделайте что ни – будь свободное, не завещанное стариной, не умное, не рассудительное, нечто такое, чем бы вы доказали, что у вас есть сильнее воли, мир покоряющая воля!»[6, 93].

Наступна стаття «Заметки о новейшей польской литературе» присвячена польським письменникам. В ній є досить великий перелік представників польської літератури: письменники Юзеф – Ігнаул Крашевський, Томаш Єж (Зиґмунд Мілковський), Владзімеж Вояцький, Юзеф Коженьовський, Ян Захар’ясеввич, Болеслав Прус, Еліза Ожешко, Генрік Сенкевич, Клемент Юноша , Емма Еленська, Марія Родзевичівна, Север (Ігнаци Мацієвський), Адам Асник, Ян Каспрович; представники декадентської течії в польській літературі – Казімеж Тетмайєр – Пшерва, Казімеж Глінський, Юрій Жулавський, Антоній Ланге, Зенон Пшеслицький, Станіслав Россовський, Людвіг Щепанський, представник модернізму Ян – Август Киселевський, письменник – реаліст Стефан Жеромський, письменник і етнограф Вацлав Серошевський.

Також згадуються і французькі поети: Шарль – Марі Леонт де Ліль, Жозеф Маріа де Ередіа, поет – модерніст Жан – Артюр Рембо, Жозефе Пеладан – письменник – символіст, а також англійський філософ – ідеаліст Герберт Спенсер та видатний англійський поет Персі – Біллі Шеллі.

Цитати цієї статті також мають філософський, естетичний характер. Вони потребують глибокого аналізу і усвідомлення. До того ж вони розташовані у певній логічній послідовності. Передовсім знаходимо прислів’я філософського змісту, що було розповсюджене серед німецьких філософів: «В том – то и чудо, что на свете нет чуда». Також вона цитує поета покоління Плошовських Асника про “сумних людей”.

Жизнь им не даст утешений небесных, -
Ангельских надо явлений чудесных
И провиденья защиты высокой,
Надо им вечно любви – хоть далёкой[112].

Цікава також цитата з поезії Яна Каспровича

Я отдавал себя во снедь толпе позорно,
Я звал её как раб, царицею царей, -
Теперь моя любовь не может так покорно
На ступенях её безбожных алтарей.

Остатком сил теперь воздам я ей суд правый,
Слабеющей рукой я сокрушу кумир
Пожрала сердце мне толпа, молох кровавый,
И высосала мозг души, как злой вампир! [113 – 114].

Цитата з поезії Вінкельрода виражає світогляд автора, його відношення до натовпу.

Меня не тронет кровь и побеждённых стон!
Где жизнь идёт, там счастье неизвестно.
Пусть гибнет мир, - на то и создан он. [114]

Наведу дві цитати поета – ідеаліста Пшерви – Тетмайєра. Перша з них – філософсько – релігійного змісту.

…Идея – бог наш будет век царить
На троне наших чувств и помышлений.
Лишь тот достоин быть её жрецом,
Кто скажет, как Христос перед своим отцом:
«Я за тебя готов на смерть среди мучений». [114]

назва вірша, з якого взята наступна цитата, говорить сама за себе. Вірш має назву “Кредо”. Поетеса обрала для цитування саме той уривок, який відображає творче і життєве кредо її автора.

Вы к нам взываете: «М выбились из сил,
Вы дайте веру нам и слово утешенья!»
А кто же нам самим хоть слово подарил,
Когда наш дух был слаб? Нам не было спасенья!
…….
Тоскую о чём – то мистическом, тайном, сокрытом,
О чём – то, во мраке безбрежном предвечно закрытом, -
Быть может, оно после ряда веков возвратимо
Быть может, оно в этот миг незаметно себе идёт мимо. [115]

Зовсім песимістичний, навіть фатальний характер має цитата Глинського.

«Смерть от отчаянья? Нет, лучше жить в обмане». [115]

в статті “Утопія в белетристиці”. Леся Українка згадує багатьох стародавніх вчених і філософів. Це Августін Аврелій – старо - християнський богослов і філософ містик; давньогрецький історик Геродот; історик і політичний діяч Стародавнього Риму – Публій Корнелій Таціт; давньогрецький філософ, об’єктивний ідеаліст Платон. Далі згадуються більш сучасні вчені: англійський мислитель Томас Мор, французькі письменники Верас д’Алле Дені, Бернар Фонтанель, Етьєн Кабе Морелі, Еміля Сувестра, маловідомі французькі письменники – Шпонка, Маклера, Галеві; англійські письменники Едуард Джордж Бульвер – Літтон, Уільям Морріс, Герберт – Джордж Уельс, американський письменник Едуард Белламі.

Поетеса згадує багатьох історичних осіб: римського імператора Цезаря Клавдія Нерона, римського імператора Діоклетіана, короля Аларіха, середньовічного богослова, учня Фоми Аквінського – Колонну Егідія, найвидатнішого гуманіста епохи Відродження Еразма Роттердамського, італійського мислителя Томмазо Кампанелла, англійського філософа – матеріаліста Френсіса Бекона, французького соціаліста – утопіста Франсуа – Марі – Шарля Фур’є, видатного французького

мислителя Анрі – Клода Рувруа де Сен –Сімона, французьких та англійських соціалістів –у утопістів Партелемі – Проспера Афантена, Роберта Олена, Гракха Барбефа та німецького художника Фріца Уде.

Особі Гегарта Гауптмана та його драмі "Міха ель Крамер" поетеса присвятила окрему статтю.

З усього сказаного вище можна зробити висновок про те, що Леся Українка була добре обізнана як в українській, російській, так і в зарубіжній літературі. Крім того, свої теоретичні розвідки і критичні відгуки вона підтверджувала реальними фактами, спираючись на дослідження попередників і сучасних їй літературознавців. Також вона мала широкий естетичний, філософськи і загальний гуманістичний виднокруг. Про це свідчить неодноразове звернення поетеси до філософських, історичних, літературно – критичних та теоретичних доробків багатьох науковців.

Наведені цитати, що були взяті з літературних творів, об'єднані філософським, естетичним, іноді релігійно – міфологічним змістом, відрізняються глибиною сенсу і потребують детального і ґрунтовного аналізу. Обрані поетесою, яка жила і працювала на межі 19 і 20 століть, для своїх критичних і теоретичних досліджень, вони підносять проблеми філософського, естетичного, психологічного характеру та є актуальними в наш час.

Література

1.**Агєєва В.** Поетеса модерної доби // Леся Українка. – К., 2001. – С.3 − 17. 2.**Бахтин М. М**. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. 3.**Гундорова Т**. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997. – С.240 – 270. 4.**Павличко С.** Теорія літератури. – К., 2002. 5.**Стебун І. І.** Леся Українка. – К., 1948. – С.3 – 26. 6.**Українка Л.** Твори: У 12 томах. – Літературно-критичні статті. – К., 1977. – Т.8.

The authors pay attention to the folklore of Lugansk region. The article considered with the national speeific of the peopel's views about the natural wored.

УДК 821.161.2-3.09'06:364.122.5

В.Г. Фоменко

„МОТИВ" МІСТА В ПОВІСТІ НІНИ БІЧУЇ „КИЛИМ НА ТРИ КВІТКИ"

Пошуки української прози другої половини XX століття спрямовані на дослідження світоглядних процесів розвитку особистості та суспільства з огляду на урбанізаційні тенденції та проблеми. Сучасні наукові тенденції визначають місто, як явище, що здатне локалізувати різні сторони суспільного

життя, зосереджувати економічний і культурний потенціал, створити умови для ефективного прискорення розвитку людини, суспільства, нації.

Дослідник-літературознавець Ігор Кравченко зазначає, що роль міста стверджена історично, вона полягала й полягає в інтегруванні всієї культури народу [1,103]. Усвідомлення виняткової ролі міста зумовило появу низки художніх творів, що належать до урбаністичної літератури, „міської прози"(за висловом Василя Земляка). Під „міською" прозою Василь Земляк розуміє ту літературу, яка обіймає всі сфери нашого життя [1,103].

У той же час актуальними є застереження: урбанізаційні процеси постійно висувають нові проблеми, які сприяють духовному зубожінню людини:

- дегуманізація суспільства;
- поява „удаваних" ціннісних орієнтацій;
- самітність людини у величезному мегаполісі;
- загострення екологічної ситуації;
- проблема трудових ресурсів тощо.

Світоглядні процеси формування і розвитку людини, які розглядаються у межах сучасного літературного процесу, сприяють дедалі глибшому зануренню художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного розвитку, виразником яких є насамперед місто. Освальд Шпенглер у філософській праці „Присмерк Європи" стверджує, що кожна культура має власну цивілізацію, яка є неминучою долею культури [2, 10], виразником і провідником цивілізації є місто.

Питання, порушене в статті пов'язане з комплексним дослідженням української прозової урбаністики другої половини XX століття. Його актуальність визначається недостатньою вивченістю особливостей урбаністичної літератури. Ми робимо спробу розглянути сукупність проблем, піднятих письменницею Ніною Бічуєю в повісті „Килим на три квітки", - здатність людини зберегти в собі „людяне", не змарнувати своє життя, творити, а не споглядати, залишити нащадкам гідні справи для їх продовження і пам'яті.

У літературознавчих студіях Романа Іваничука, Володимира Яворівського, Галини Гордасевич, Кіри Ломазової, Н.Висоцької та ін. розглядаються дещо інші аспекти зазначеної проблеми. Окреслені вище напрями не висвітлюються вказаними авторами. Цим пояснюється новизна визначеної проблеми.

Привертає увагу перш за все прагнення автора визначити своє завдання й роль перед читачем. Ніна Бічуя усвідомлює міру відповідальності й чітко зазначає: "...я не збираюся звужувати призначення літератури чи й мистецтва взагалі до ролі чогось такого, що лиш може продовжити термін земного буття й тривання людини, події, ідеї, миті заходу сонця; ні, я кажу тільки, що маю надію лишити щось від світу, який був мені видимий і якого не встиг чи не зумів побачити хтось інший"[3, 118].

Вдало письменниця використовує образ килима-скорци, що є символом краси, якої прагне людина. Авторка, за твердженням Р.Іваничука,"...уся в пошуках свого найкращого твору килима-скорци, який необхідно побачити до

того, поки він устигне зітліти. Ніна Бічуя йде слідом за здобиччю, яку належить спіймати тільки їй...”[4,120], і не випадково у кінці повісті нас чекають роздуми над словами :”Одну тільки мить я бачила скорцу – двері відразу замкнулись, і я не могла пересвідчитися, чи справді бачила скорцу, а чи вона привиділась мені”[3,180], автор залишає за читачем право робити висновки.

Письменниця не нав’язує своєї думки читачеві, навколишній світ вона сприймає крізь призму внутрішніх власних переживань, якими прагне поділитися: ”Не сподіваюся, що мною написане може стати комусь порадою, не сподіваюсь, що воно комусь переверне душу й змусить чинити так чи інакше, не надіюсь, що буде комусь порятунком і одкровенням, але нехай би хоч було як маленький вогонь, біля якого можна обігріти руки”[3,119]. Вона насамперед сама прагне зрозуміти характер свого героя, визначити його світогляд, визначити головну сутність, яка робить „людину людиною” „...пізнати свого героя, це означало для мене те саме, що розкласти світло на всі його кольори, щоб бачити водночас і єдність, і розчленованість цього характеру, і причини вчинків”[3, 131]. Авторка знаходиться на тих позиціях, що сильна людина стоїть над обставинами, уміє їх розуміти, а за необхідності і прийняти їх.

У повісті „Килим на три квітки” яскраво проступають міські реалії, звучать проблеми сучасного письменниці покоління. За твердженням Романа Іваничука: ”У житті Н.Бічуї, неначе в краплі води,

віддзеркалилася нелегка й завидна доля її покоління, тому природно – творчість письменниці повинна відображати акумульовані в ній самій долі, думи, прагнення, працю, турботи її ровесників”[4,117].

Ми бачимо процес переходу героя від „сільського” – до „міського”, як відбувається його духовне та професійне формування, але автор тактовно уникає якихось порівнянь, не робить висновків – це належить зробити читачеві.

Ніна Бічуя без зайвого надриву, об’єктивно порівнює повоєнне життя міста і села. Саме міські труднощі загартовують головного героя Федора Журила:”повоєнне місто, повоєнні проблеми, бракує хліба й картоплі, щоб наїстись досхочу, і нема інструменту, щоб працювати”[3,127]. Звичайний сільський парубок Федір Журило обрав свій життєвий шлях і пройшов його гідно; попри всі випробування зумів зберегти всю моральну чистоту, якої навчила його мати, – звичайна сільська жінка: „...незважаючи на славу, залишався самим собою – самим собою при тих колосальних змінах, які відбувались в ньому. Чиста й непорушна цільність залишалася у людині”[3,128].

Авторка звертається до об’єктивних історичних причин, які змушували молодь їхати до міста, а також розкриває психологічний аспект впливу міста на сільську молодь:”...тоді місто справді дуже потребувало наших рук..., і їхали не тому, що місто їх потребувало, а тому, що вони його потребували” [3,155].

Письменниця виступає виразником проблем і прагнень свого покоління: ”Змальовувати своє покоління і говорити від його імені – священний обов’язок кожного письменника. Ніна Бічуя у своїй творчості прагне охопити

щонайширші ділянки життя, щоб провести крізь них одну ідею – ваги людської значимості, чистоти й доброти”[4,120].

У творі переплітається мотив „міста” і мотив „села”. Можливо, тому, що письменниця виросла у Львові. Тож любов до міста й відданість йому звучить у творі рефреном. Ніна Бічуя зауважує, що не лише місто впливає на людину, а й людина формує обличчя міста. Так герой повісті ”... виходить з дому з бажанням уздріти більше світа й, сам того не помічаючи навіть, міняє обличчя цього світа – ви запримітили, що він міняє обличчя міста – може, навіть більше, аніж місто змінило його?”[3, 177].

Для авторки любов до міста така ж природня, як і здатність людини дихати, та й, власне, жити – і любов ця починалася з рідної вулиці Городецької, звідки починався великий світ маленької дівчинки „з лялькою під пахвою”: ”... від неї починалася моя тривка, навічна любов до міста, – многолюдна, многозначна, многорозуміюча, неповторна, найсмутніша й найвеселіша, найзвичайніша і найдивовижніша...”[3,121].

У той же час письменниця зазначає, що Земля - наш спільний дім. Цілком природньо випливає питання про призначення й роль людини на землі: ”... можна ... придивитись до землі, коли вона швидко насувається просто на тебе,... з усіма своїми містами, селищами”[3,115].

Ніна Бічуя прагне „не втратити себе”, не „зазнати бридких хвороб душі”, і цю цілісність та чистоту своєї душі вона звіряє з улюбленим містом. Мрії та сподівання автора відбиваються у загальнолюдських цінностях героя:”Чоловік цей здавався воістину самим життям”[3,122].

Кожна мить життя міста сповнена сміху і смутку, болю і відчаю, „життя і смерті”: ”чого не трапляється за сотнями й тисячами замкнених дверей у великому місті”[3,172]. Герой не вступає у конфлікт із містом,

навпаки воно визначає життєвий шлях Ф.Журила :”Місто було дивне й тривожило, але й приваблювало.”[3,159]. „ Він сам не помічав, як світ розширювався довкола нього, як він приймав і сприймав нові поняття...”[3,160]. Чи можна повною мірою збагнути й усвідомити роль і значення міста в історичному розвитку людства й чи варто над цим замислюватися, адже :”... місто давнє, як світ... Але воно має щасливий характер – ніколи не нарікає на зміну поколінь і звичаїв, не скаржиться:... Місто радо приймає розумні зміни, але, переживаючи десятиліття і віки, воно витримує стиль і має своє постійне обличчя ” [3,138]. Отже, обличчя міста – це дзеркало того чи іншого покоління, його духовного злету чи зубожіння.

Фрагментарно, але дуже доречно звучить тема індивідуальності забудови міст і сіл, а в цьому контексті і збереження духу епохи. :”Так само зі звичайними сільськими хатами – хіба люди втратили свою індивідуальність від того, що в хатах однаково різьблені віконниці? По-моєму, навпаки – люди виявляли через мистецтво свою індивідуальність, а отже, і характер своєї епохи” [3,139].

Ніна Бічуя в повісті відтворює значний часовий відрізок, який дає змогу читачеві простежити життєвий шлях героя і зрозуміти глибинні процеси формування цілісної особистості. За висловом Романа Інгардена: ”Тривалість”

пригадуваного проміжку часу залежить також від того, скільки дрібниць з цих подій пригадуємо собі. Що детальніше згадування, то більше входить „в подробиці” минулих подій, то довшим здається проміжок часу, в якому вони відбувалися”[5,192]. Письменниця дуже вдало використовує прийом „пригадуваного”, бо він додає необхідних штрихів до характеру героя. Багато років Федір Журило пам’ятав, що поїхав до міста без материнського благословення: ” мати вважала, що син її зрадив прадідівський звичай, покинувши землю, як блудний син, котрому нема вороття”[3,126]. Мине чимало часу, перш ніж материнське серце прийме вибір свого сина: ”Вона поклала на стіл округлу, як земля, буханку хліба, і то було її благословення, і згода, і примирення, то була ніби та буханка хліба, котрої вона не дала спершу синові в дорогу”[3,174].

Ніна Бічуя у творі звертає увагу на проблему „самотності” людини у великому місті і в той же час пропонує свій варіант вирішення цієї проблеми, яка супроводжує урбанізаційний розвиток: ”Місто було дивне й тривожило, але й приваблювало. Вивчав поволі, щоразу віддаляючись далі від заводу й того місця, де жив, відкриваючи у своїх прогулянках нові дивовижні й проникаючись до всіх цих несподіванок такою доброю, напівдитячою цікавістю, що навіть зникла кудись гіркота первоначальної самотності” [3,159]. Федір Журило не дорікає місту, людям, навпаки він прагне до спілкування з ними: ”Ще більшою дивовижею були люди. Гурт втягував у себе”[3,159]. Місто у повісті Ніни Бічуї створює умови для підвищення рівня розвитку особистості, воно ніби жива істота впливає на поведінку і спосіб життя людини :”Він

сам не помічав, як світ розширювався довкола нього, як він приймав і сприймав нові поняття...”[3,160].

У повісті „Килим на три квітки” звучать мотиви великого міста, що складаються з проблем кожної окремої людини, яка прагне влаштувати своє життя за власним баченням і можливостями.

Проза Ніни Бічуї вимагає вдумливого читання: ”Інтелектуальне письмо Ніни Бічуї вимагає напруженого мислення, а тому не завжди привертає увагу...”[6.13] .

Отже, втілюючи „міські” проблеми у своїй творчості, письменниця знайшла свій стиль і визначила актуальні та значущі для неї теми, образи. Майстерність виявляється в тому, що Ніна Бічуя змогла передати проблеми сучасної їй епохи.

У своїх творах Ніна Бічуя підкреслює роль і значення міста для розвитку як суспільства, так і людини, зокрема у формуванні загальнолюдських цінностей.

У межах однієї статті важко визначити, чиї традиції продовжує авторка у висвітленні урбаністичних проблем, а також, у чому полягає новаторство Ніни Бічуї. Цьому будуть присвячені наші наступні розвідки, котрі будуть висвітлювати тему української прозової урбаністики як багатоаспектне явище.

Література

1.**Кравченко І.** Геній міста // Київ. – 1985. - № 1. 2.**Освальд Ш.** Закат Европы. – М., 1993. 3.**Бічуя Н.Л.** Бенефіс: Повісті. – К., 1990. 4.**Іваничук Р.** Побачити як ніхто до тебе // Жовтень. – 1979.– №2. 5.**Інгарден Р.** Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Л., 2001. 6.**Іваничук Р.** Тема людської творчості // Укр. мова і лі – ра в шк. – 1987. – №8.

The article is devoted to “theme” of the city in the story of Nina Bichuya. It’s influence on the forming of the individual.

The author describes with a grate skill the life of the city, And successfully drop two lines “city - village”.

The frankly love is turning attention to the native city, street and expression the problems of the modern generation.

УДК 821.161.1 – 2 «199/200»

И. В. Хабарова

ПРОЯВЛЕНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ

Основной чертой современного литературного процесса является его мифологизация. Какие бы принципы литературы конца XX – начала XXI столетий ни выделялись, они определяются *«неомифологическим сознанием»* (В. П. Руднев). В конце XX века активизируется драматургический род. «Можно даже говорить о драматургизации современной русской литературы» [1, 8]. Естественно, мифология проявляет себя разнообразно и оригинально. Рассмотрим черты мифологического сознания, проявляющиеся в современной драматургии, помня о том, что само понятие «мифологизации» трактуется большинством художников и ученых расширительно.

В первую очередь критиками отмечается постоянное *обращение к классическим мифам*. («Медея» Л. Разумовской, «Овечка» (библейская история об Иакове и Рахили) Н. Птушкиной, «Юдифь» и «Две жены Париса» Е. Исаевой, «Чистое сердце» (о жертвоприношении Авраамом своего сына Исаака) О. Михайловой и т. д. Мифы переосмысливаются, появляется иное прочтение. *Множественность интерпретаций* – качество современной литературы, как результат действия мифологического сознания. Подобное сознание стирает различия между такими бинарными оппозициями как правда и ложь, иллюзия и реальность. Таким образом, доказать, что какая-то из интерпретаций ложна, неверна, невозможно, так как нет четкого определения, какая же верная, истинная.

«Чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [2, 270]. Обращаясь к истории, авторы создают свой новый миф (Л. Разумовская. «Ваша сестра и пленница» – о Марии Стюарт; Н. Птушкина «Жемчужина черная, жемчужина белая»– фантазии на темы оперы Д. Верди «Аида»; Е. Исаева «Вечная радость» – главное действующее лицо великая княгиня Елизавета Федоровна).

Размытость фундаментальных культурных бинарных оппозиций (жизнь / смерть, иллюзия / реальность и т. д.) отражается в тексте множеством нетрадиционных проявлений. В первую очередь следует говорить об особом хронотопе современных пьес. Отсутствие четкого противопоставления понятий *реальность / вымысел* дает возможность авторам как угодно изменять время и пространство и даже менять их местами (т. е. создавать новые мифологизированные хронотопы), как, например, в пьесе К. Драгунской «Пить, петь, плакать»: «А мне снилось, как будто мы с тобой договариваемся жить вместе, а ты спрашиваешь: «Ну, а где же мы будем жить?» И я говорю: «Давай в июле». А ты: «Да ну, жарко. Давай уж в марте». А я говорю: «Фу, слякоть…» Так и не стали вместе жить» [3, 32]. Герои современных пьес ясно ощущают неопределенность. Вот как реагирует на телефонный звонок героиня пьесы М. Арбатовой «Виктория Васильева глазами посторонних»: «Это звонят из моего прошлого. Я говорю с вами из будущего. Вы попали в безвременье. В этой квартире полная временная невесомость» [4, 383]. Герои постоянно находятся в сомнении: верить происходящему или нет. В пьесе Н. Садур «Чудная баба» Лидия Петровна оказывается в сложном положении. Идя по полю (их коллектив приехал на уборку картофеля), она встречает женщину, которая представляется как «Зло мира» и являет чудеса. Например, снимает старую оболочку Земли и показывает младенческую Землю. Затем баба ставит условие, если Лидия Петровна сможет ее поймать, то все останется по-прежнему, а если нет – всему миру конец. Героиня не может определить, реально ли все происходит. « Я не верю, что она зло мира, но я… но я *на всякий случай* ее поймаю» [5, 11], – думает Лидия Петровна. А дальше, как бы приходя в себя: «Я схожу с ума. Больную женщину ловлю…» [6, 12]. И опять: «А может, это сон?». Невозможность определить, кто же реально существует – «баба-сумасшедшая» или «баба-зло мира», лежит в остове конфликта.

Особенностью мифа является то, что его *время циклично*, а не линейно. Неодномерное понимание времени находит свое воплощение в том, что оппозиция *жизнь / смерть* размывается. Ни читатель, ни сами герои не могут уверенно сказать живут, существуют они или нет. В пьесе М. Арбатовой «Сны на берегу Днепра» переплетаются сновидения, воспоминания, мечты, воспроизводится несколько параллельных миров. Такое понимание времени не дает возможности восстановить истинную хронологическую последовательность событий, т. е. фабулу: в конце XX века появляются «бесфабульные» пьесы.

Важным для мифологического сознания понятием является *«сопричастность».* «В мифе каждый объект, действие сопричастно другим объектам

и действиям… Потому что часть – это то же, что и целое, одно из проявлений целого» [7, 170]. Это проявляется и на формальном, и на содержательном уровне драматургических произведений. Примером может служить пьеса К. Драгунской «Трепетные истории». Она состоит из двух частей или, как их называет автор, из двух историй, которые происходят в разных местах, в разное время и с разными героями. Но сопричастность их очевидна. Схожие мысли, поступки, высказывания, ощущения являют нам не близнецов или двойников, а различные ипостаси одного человека. Авторы довольно часто это используют. Е.Исаева в пьесе «Убей меня, любимая» вводит действующие лица таким образом:

ЛЯЛЯ, она же ФАННИ КАПЛАН
НАТАША, она же ЮДИФЬ
АНН, она же ШАРЛОТТА КОРДЕ
СЕРГЕЙ, он же Ленин, Олоферн, Марат [8].

То же самое встречаем и у О. Михайловой в пьесе «Чистое сердце»:

ИОГАННЕС, он же АВРААМ, он же ИСААК
РЕГИНА, она же МАТЬ, она же САРРА[9].

В том, что один актер должен играть несколько ролей, и заключается выражение идеи о нескольких ипостасях человека. Здесь же следует вспомнить *миф о вечном возвращении*.

Первая история называется: «Утро – это часть ночи» [10, 51]. Согласно вышесказанному, утро, являясь частью ночи, и есть ночь и наоборот. Это название – ключевое высказывание в пьесе, оно звучит рефреном в обеих частях.

Название второй истории – «Песни и танцы Эпохи Возрождения». Оно усиливает подтекст и обнаруживает связь современных персонажей с мировой культурой. Это еще одно проявление мифологического сознания в литературе – *использование большого количества аллюзий и реминисценций,* культивируемых в современной литературе прежде всего в постмодернизме. В мифе все взаимосвязано, а значит и конкретное произведение сопричастно всей мировой культуре. Н. Садур, например, написала пьесу «Панночка» по мотивам повести Н. В. Гоголя «Вий» и вложила в нее свое видение произведения. Герои пьесы К. Драгунской «Мужчина, брат женщины» напоминают героев «Идиота» Достоевского. Для характеристики персонажей авторы нередко используют культурологические параллели: написанные тексты, известных в культурной парадигме героев. У К. Драгунской в пьесе «Трепетные истории»: «Вот он какой, наш Панфилушка. Одинокий Орел, укушенный собакой «це-це». Красивый и несчастный, как Настасья Филипповна. И на душе у него, точно у Катерины из «Грозы». Всегда» [11, 59].

В современной драматургии преобладают герои потерянные, разочарованные, не имеющие или не желающие иметь место в жизни. В их душах – хаос. А миф нацелен на изображение превращения хаоса в космос, т. е. получается, что современная мифология подчеркивает зависание на полпути к космосу.

Функция мифа – поддерживать порядок. Она осуществляется при помощи ритуалов. В современной драматургии к ритуалам приближаются лейтмотивные образы, высказывания (как заклинания). Например, у М. Арбатовой в Пьесе «Уравнение с двумя неизвестными» несколько голосов озвучивают одно высказывание: «Мне не хватит жизни, чтобы забыть и простить…». Оно встречается

много раз в тексте, вклинивается в диалоги, разрывает монологи, усиливает трагизм действительности. О.Мухина, произведения которой критики относят к абсурдистским пьесам, ввела в свою пьесу «Ю» два действующих лица, две старушки, речь которых несвязна и звучит то как проклятия, то как заклинания, то как молитва:

Первая. Мы ходили муку выбирали
Вторая. На пальцы плевали, шарики катали
Первая. На язык пробовали
Вторая. С ладони сдували
Первая. Ах, белая мука
Пирогова. КАК СНЕГ
Вторая. Ах, хорошая мука
Первая. Тесто дрожжевое
Вторая. Один к двум или один к трем два объема
Первая. И на кончике ножа
Вторая. И воды в скорлупе
Первая. И маленькую щепотку
Вторая. Два объема к одному
Первая. И стакан молока
Вторая. Будем печку топить
Первая. Печь пироги [12, 15].

В мифе, в ритуале проявляют себя архетипы. Литература конца XX столетия отличается использованием большого количества архетипических образов. Мы обнаруживаем архетипы стихии, дома, сада, храма и т. д. Говорить об этом можно много и можно приводить множество примеров. Приведу один, в творчестве Н. Садур одним из наиболее значимых и частотных архетипов является архетип лабиринта.

В начале пьесы «Черти, суки, коммунальные козлы…» такая ремарка: «Коммунальный лабиринт в слабом свете». Мы вспоминаем историю Тезея и Минотавра, пожирающего заблудившихся. На архетипе лабиринта основана вся пьеса. Он задает определенный способ видения: коммунальная квартира как символ безысходной несвободы человека, одна из моделей мироздания, где царит горе, разочарование и неверие, а самое главное – нет выхода за его пределы. Положение героя в пространстве («коммунальный лабиринт») является определяющим для его внутреннего мира.

Литература

1. **Черниенко Л. В.** Русская литература конца XX – начала XXI столетий. – Луганск, 2004. 2. **Руднев В. П.** Словарь культуры XX века. – М., 1997. 3. **Драгунская К.** Пить, петь, плакать // Современная драматургия. – 1998. – №1. 4. **Арбатова М.** Виктория Васильева глазами посторонних // Арбатова М. Визит нестарой дамы. – М., 2001. 5,6. **Садур Н.** Чудная баба // Н. Садур. Обморок.– Вологда, 1999. 7. **Руднев В. П.** Словарь культуры XX века. – М., 1997. 8. **Исаева Е.** Убей меня, любимая // newdrama@theatre.ru. 9. **Михайлова О.** Чистое сердце // theatre.ru/drama/muhina/u. 10,

11 **Драгунская. К.** Трепетные истории // Современная драматургия. – 1998. – № 1.
12. **Мухина О.** Ю // Драматург. – 1997. – № 8.

The term “neomythological consciousness” is essential for modern study of literature. The category of the myth is the main one in realization of the world’s images and in understanding of the author’s individual method. Extremely characteristic is that in a role of a myth "highlighting" a plot, begins to act not only mythology in narrow sense, but also historical legends, the household mythology, the cultural reality of previous years, known and unknown art texts of the past.

УДК 821.161.2 – 343.09 + 929 Олесь

О.М. Цалапова

КАТЕГОРІЯ ДИВА В КАЗЦІ О.ОЛЕСЯ «ГРИЦЕВІ КУРЧАТА» (МІФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Казка – епічний жанр, в якому фантазія функціонує як особливий елемент, унікальність якого досягається свідомою установкою на вимисел. Тому однією з жанроутворюючих категорій казки є диво. Дане поняття не слід ототожнювати з фантастикою (як науковою, так і ненауковою) , оскільки природа дива базується на особливих прийомах формування, як от: сакральність народження, перетворення, наявність традиційно-казкових (ірреальних) персонажів, структурованість системи протиставлень (герой – антигерой), гегемонія добра, присутність чарівних речей, героїв, символів тощо.

Питання про співвідношення літературної та народної казки, у тому числі й наявність дива, розглядалось у працях І.Лупанової, Т.Леонової, Т.Чернишової, В.Ляхової, Е.Блейха. Ґрунтовно прослідкував шляхи формування дива як жанроутворюючого фактора народної казки В.Пропп. Казка літературна абсорбує досвід народного дива, хоча привносить у жанровий доробок своє бачення перспективи чарівного, являє собою симбіоз фантастики й реальності, класичної літературної традиції й письменницької новації. Казка – складне й оригінальне явище, тісно повязане з народною основою, яке при цьому універсально відображає світогляд, індивідуальний стиль митця й дає змогу привнести своє бачення чарівного в буденному. Казка як явище суспільно-історичне стає об’єктом дослідження О.Ленга, Д.Фрейзера, Л.Леві-Брюля, І.Толстого, О.Веселовського. Аналіз казки відносно до міфу, як первинного культурного об’єкту, здійснено представниками “міфологічної школи” (О.Афанасьєв, М.Костомаров, Ф.Буслаєв, О.Веселовський, О.Потебня), де категорія дива трактувалася як процес кодування історичної інформації з метою надання їй сакрального змісту (В.Пропп), уламок культового знання (Я.Голосовкер), мовленнєва рекомбінація метафоричної пра-мови (О.Потебня) тощо.

Тому, **основна проблема даного дослідження** – розглянути прийоми формування категорії дива в казці О. Олеся, співставити їх з народними варіантами, врахувавши при цьому міфопоетичні моделі авторського твору. Реалізація мети зумовлює розв'язання ряду **завдань**:

– описати дивоутворюючу модель казкового світу в пантеїстично-філософській системі О.Олеся;

– проаналізувати міфопоетичну образну систему казок О.Олеся „Грицеві курчата", виявити образно-стильові домінанти при створенні чарівності.

Літературна казка О.Олеся – поєднання загальносвітових жанрових компетенцій та власне українських традицій, заснованих на фольклорній основі. Авторська казка синтезує у своїй організації символістські, неоромантичні спроби письменника, хоча твір значною мірою витриманий у дусі модерну кінці XIX – початку XX століття.

Сюжетно-образна система казок виходить далеко за межі традиційної жанрової канви. Письменник показує своє бачення чудодійного, суб'єктивізуючи манеру епіки, він порушує статику образотворення, замінюючи постійні характеристики-амплуа героїв такими, що вимагають додаткової інформації, як-от: портрет, опис, роздум тощо. Цікавим досягненням митця є введення в рольову палітру казки (у якості головного героя) персонажа, що в казці фольклорній нерідко знаходиться на периферії сюжету (батько, мати).

Головним засобом створення дива у казці «Грицеві курчата» є образ яйця, рецепція якого дуалістично послідовна у творчій лабораторії О.Олеся – від сакрально-тотемного архетипу до Біблійно-колажної міфологеми. Цей образ фіксує показ циклічності життя, „де трагедія знищення та пафос відродження йдуть поряд, відтінюючи та взаємодоповнюючи одне одне" [13, 41].

Обстоюючи думку Є.Мелетинського про функціональну приналежність міфа до концепту гармонії світу, поезія О.Олеся валоризує перетворення первісного хаосу в космос, що зумовлює пафос оповіді. Казка "Грицеві курчата" опрозорює міф перетворення світу в суб'єктивному аспекті, де героїчний жанровий початок залишається на мономіфічній периферії, заступаючи місце афекціям гармонійності й багатопланового синтетизму. Модель світу, запропонована казкою, показує структуровану ієрархію буття. Авторська модель постає чіткою константою спіраллю, що об'єднала два культурні пласти: прадавню культуру язичництва та християнські здобутки.

Походження світу, за пантеїстичними доктринами О.Олеся, має окреслення еволюційної константи перетворення певного первісного стану "ab ovo" ("від яйця") [7] у якісно нову матеріальну форму. Для міфологічного світогляду раннього модерну, зокрема, для О. Олеся, органічним було засвоєння дохристиянського потрактування моменту ТВОРИВА. Яйцю в цьому дійстві відводилась функція першопоштовху (або деміурга), як моменту народження порядку (Космосу). Уже в зачині твору закладено мономіфічну основу – яйце як архетип проблеми створення світу. Згідно пантеїстичних переконань, виплеканих філософськими доктринами та

вподобаннями попереднього культурного спадку (Г.Сковорода, І.Гизель, Ф.Прокопович), О.Олесь реалізує в казці ритуальний акт розбиття світового яйця, як символічного моменту створення. Казка подає акт **сакрального народження** нового життя з яйця (народження „курчат": *І коли почувся вранці/ У шкарлупу перший стук,/ Квочка наче підлетіла/ Після довгих, довгих мук!* [9, 232]) як мотив перетворення матерії в іншу якість, тобто своєрідну реінкарнацію – перехід у світ живих з іншого, сакрального, виміру. Даний образ об'єднує: міфологічно-сакральну константу небесного сяйва; яйце-писанку, як своєрідний оберег, створеного людиною дива на зразок народження світу; етіологічну семантику небезпеки утримання світу на межі небуття; існування космосу на межі з хаосом.

Зачин казки також один із засобів репрезентації дива, бо саме він формує формальну вказівку на вимисел, пропонуючи перспективу буття або констатуючи факт чарівного. Зачин казки „Грицеві курчата" відтворює мономіф створення світу: «*Жив собі Максим убогий/ Коло річки, край села./ Крім дітей та жінки, в його/ Тільки курочка була»* [9, 228].

Присутність птаха як першооснови сущого іманентний багатьом культурам світу. Зокрема, момент існування курки, що несе яйце – нову форму буття, поширює факт іманентності культу яйця європейським, східним, африканським культурам, підтверджує міфологічна енциклопедія, де конденсується досвід міфопоетичної системи загальносвітового характеру. " Яйце світове - яйце космічне, в багатьох міфопоетичних традиціях образ космогонічних міфів. З яйця світового виникає всесвіт або певна персоніфікована творча сила: деміург, культурний герой (Вяйнямьойнен, Хираньягарбха, Праджапати) - іноді рід людський (Паньгу). У китайський традиції первозданний хаос Хуньдунь нагадує розбовтане яйце" [1, 368]. Грецька міфологічна традиція також потрактовує хаос як велике світове яйце. Окремі культурні цивілізації розглядають момент створення світу як процес розбиття яйця й сотворіння землі та неба з яєчних решток (із половинок яйця виникають небо й земля). У багатьох випадках яйце світове описується як золоте, а також із іншими атрибутами сонця (виникнення єгипетського сонця Ра з яйця птаха Великий Гоготун, народження орфічного первородного сонячного божества Фанеса тощо).

Потрактування образу птаха, що несе яйце (символ життя й багатства), властиве й слов'янській міфології. Г. Лозко, аналізуючи архаїчні слов'янські міфи про першопричини Всесвіту в роботі „Українське язичництво", акцентує на образі яйця, яке, на її думку, має сакральний зміст. Згідно міфа, пташка (Жар-птиця) несе золоте яйце, із якого знову народжується (воскресає) джерело світла й тепла. Яйце встановлює лад і гармонію у світі, підтримуючи межу між теплом (життям) й холодом (хтонічним світом). Досить прозорою постає спорідненість архетипу „яйце" із образом сонця та міфологією, пов'язаною з ритуалом сонцепоклоніння у давніх народів. Яйце-сонце має глибокі корені, що тяжіють до сецесійного потрактування, оскільки пов'язані з апокаліптичним мотивом розбиття святого яйця. Прадавній язичницький мотив сонцепоклоніння яскраво ілюструє креаційно-світлий бік життя. Яйце виконує в поганських ритуалах функції жертвоприношення ще задовго до впровадження християнства. „Безперечно, що яйце було річчю сакральною вже за трипільської доби. Дарування писанок з обрядовим цілуванням і побажанням здоров'я й довгого життя також було відоме ще до впровадження християнського

звичаю” [4, 32]. Поганська філософська концепція, пов’язана з імовірністю поновлення (воскресіння) світла як символу життя, народженого яйцем, перегукується з античним мотивом реінкарнації живого через „смерть” зерна, яке хлібороб закопує в землю з метою його подальшого проростання. Даний міф пов’язаний з культом Діоніса, який кожної весни мав бути похований (зерно засівалось у землю) й воскреснути (тобто прорости) [6, 164]. Езотеричність образу зумовлена нашаруванням культурних пластів, що поглиблюють сакральність даного, єднаючи його над життєвою циклічністю й початком ритуального циклу культових служінь.

Весняний цикл казки О.Олеся показує процес народження нового життя в образах “курчат”, що є об’єктом казкового дива. Із тоненької шкаралупи на світ з’являються живі істоти, наділені казковими атрибутами, основними засобами створення яких є гра кольоровою палітрою, певною мірою анімалістична (звірі з казки подано крізь призму авторського світовідчуття, їм надані властивості людських характерів).

Кульмінаційно-дивотворного потенціалу образ яйця набуває з моменту причетності його до культу християнського Воскресіння, тобто з перетворення яйця в ПИСАНКУ.

Сакральність розписаного яйця підтверджують доробки В.Скуратівського, який розмежовує функції крашанки й писанки за культовою приналежністю до різних релігійних площин. „Писанка – це закодований знак космосу, символ провідника, що стоїть на сторожі добра, плодючості й перемоги. (Писанку не можна було бити, оскільки вона виконувала функції оберега будинку)” [12, 455]. Крашанку ж дослідник уважає культовим знаряддям язичників, які витлумачували яйце як символ Сонця й жертву сонячним богам. Отже, саме з писанки, як речі сакральної, мало народжуватися диво, оскільки, за висловом Лосєва, диво є втручанням вищої сили [5, 154].

Подібне розуміння образу яйця збереглося в казці “Яйце-райце”, сакральність якої тотемізує міфологічний уривок розбиття святої реліквії. Змістовна парадигма казки “Грицеві курчата” О.Олеся дещо дисонує зі змістом архетипного проекту розбиття “золотого яйця”, натомість реміфологізація мотиву дозволяє письменнику створити змістовний “палімпсест” [2] різнокультового характеру: від мономіфічного мотиву створення до концепту Біблійного Раю. Інтегруючи світовий досвід, О.Олесь на тлі архаїчного епосу про розбиття яйця, як мотиву порушення гармонії, реалізує момент створення Раю.

У міфі про бога Енкі (єгипетська міфологія) рай зображено як місце – сад, сповнений фруктових дерев, де люди й звірі живуть у великій злагоді [3]. Момент мирного співіснування в межах одного курятника (“Грицеві курчата”) тварин різних світових вимірів (архетип світового дерева) фокусує Біблійну міфологему в площині філософського бачення письменником концепції досконалості. „Рай – це своєрідна оаза, де вічний спокій і благодать” [12, 296]. Казково-ідилічна картина Біблійного раю реалізується перспективами романтично-елегійного співіснування тварин (від савців до плазунів) у казково-пантеїстичному космосі О.Олеся: «*За вівцею вибіг зайчик./ Міг би легко він втекти./ Та кого йому боятись?!/ Це ж все сестри та брати!/ Без страху підбіг до вовка,/ На плече йому схиливсь»* [9, 235].

Своєрідною альтернативою реалізації матрично-міфологічних перспектив епічного дива є прийом **подорожі** до чарівного виміру **уві сні**. Це ідеальний стан для репрезентації казкових категорій часу як чудотворних перевтілень, ідеальний світ досконалості та пантеїстичної локальності. У земному (реальному) світі казкові метаморфози неможливі, оскільки реальність не допускає ілюзорності чи чудодійності. "Цікаво, що **стан сну** [вид. авт.] пов'язується з походженням світу та людини в ньому, розвитком чуттєвих рецепторів. Він – ілюстрація своєрідного переджиття героя, коли душа лише шукає властивої форми матеріалізації" [10, 364].

Діти в казці засинають й потрапляють до іншого виміру, в іншу сакральну дійсність. Межа між вигадкою й реальністю умовна, майже непомітна, оскільки поєднання вільної авторської фантазії й зображення повсякдення звичайних людей, тонкий сплав поліфонічних культурних пластів, елементи соціальної критики створюють субстрат незвичайної буденності, яка сама собою спроможна до дивотворення.

Визначною особливістю казки як жанру є свідома установка на вимисел. Кожна казка, і фольклорна, й авторська, побудована на диві. Диво в казці – це не спосіб здивувати, вразити уяву, це засіб, за допомогою якого можуть бути вирішені будь-які проблеми, розв'язані всі конфлікти.

Співвідношення реального й чарівного в казках О.Олеся не має чіткої межі, оскільки порухи модерністичної концепції чудесного вимагали організації двох культових пластів у їх безпосередній близькості та взаємообумовленості (світ реальний і казковий).

На думку дослідника Є.Мелетинського, метою міфу є підтримка гармонії світу. О.Олесь сприймає цю гармонію лише як прообраз новітнього досконалого порядку, що його здатна утвердити лише істота "вищого порядку" [10, 361] - людина. Не примітивізуючи текст казки імітуванням первісного міфу, письменник показує момент пере-сотворення, тобто акт реалізації мономіфу в іншому семантичному ключі: діти малюють новий світовий порядок (що має вилупитись із ЯЄЦЬ), опрозорений примарливою фантазією першотворця. Космічна модель новотвору зображена тут дотепно й невимушено. Подібним чином вона твориться й у фольклорі, де про складні процеси світотворення говориться максимально просто. О.Олесь цей епохальний момент зводить до символіки барв, що допомагають утворити диво в умовах звичайної буденності. Проте народна символіка барв не відповідає конкретній ситуації. Фарби, якими малюють діти, девальвують своє первісно-символічне значення, оскільки подаються хаотично, тим самим констатуючи процес переходу небуття – в буття: «*Писанки на диво вийшли!/ Гриць слона намалював./ Слон звів вгору жовтий хобот/ І на сині ноги встав./ Далі взявся за ведмедя./ Вуха білими зробив,/ Тулуб синькою побарвив,/ Дві ноги почервонив./ Далі діти малювали/ Лева, тигра, борсука,/ Не забули і овечки,/ І лисиці, і вовка*» [9, 230]

Твір синтезує у своїй організації символістські та пантеїстично-моденістські доктрини письменника, що спричиняє суб'єктивність регламентації міфологеми пересотворення. Момент розписування яєць казковими героями (тобто мистецький акт) справляє враження архаїчного ритуального дійства, призначеного внести в нові історичні параметри безсумнівні духовні константи. Архетипально-матричний характер [13; 155] цього акту забезпечується зверненням до світової міфологеміки. У

давньогрецькій міфології людей та тварин із глини було виліплено (також мистецький акт) Прометеєм та Епітемеєм [8]. Вавилонська поема "Енума еліш", відтворюючи момент творення, описує „війну" пра-богів під проводом Мардука з богинею хаосу Тіамат, убивши яку боги творять із її тіла землю та небо. "Кров бога Абзу змішали боги з глиною, і з суміші виникло все живе на землі" [3, 22]. Міфологічне підґрунтя мономіфу компілюється Біблійним епосом моменту всесвітнього творива.

Отже, казка О.Олеся „Грицеві курчата" сакрально оповідає момент створення як актуально-казкового дива, що незалежно від модерністичних прикрас доби, тяжіє до казкової міфопоетики, яка пов'язана з моделюванням процесу творення всесвіту. Письменником даний момент мислиться як акт мистецький, де можливі елементи творчості, фантазування. Базова основа казки компілює у своїй внутрішній структурі перспективи об'єднання двох релігій у неподільну філософію буття українського етносу, адже, будучи свідомими християнами, слов'яни не втратили відчуття зв'язку з культовими віруваннями пращурів. Дана концепція парарелігійності яскраво підтверджена образними доктринами казки "Грицеві курчата" О.Олеся.

Жанрова традиція, репрезентована українською культурою, диктує етноміфологічну закодованість можливості безкінечного процесу існування нації у часі. Казка це тлумачить як дивовижно-позачасове існування жіночогой чоловічого початків. Гіпотеза М.Міллера, яка тлумачить факт неможливості забуття народом вироблених ним понять і переведення їх у категорію конкретних назв [11, 427-428], опрозорює моменти спадковості казкових образів у площині міфологізації літературного процесу доби модерну. Виходячи з позицій літературно-культурної спадковості, О.Афанасьєв, М.Мюллер, Ф.Крейцер, А.Лобек обстоювали іманентність у міфі „певного типу міркувань, фантазій та емоцій, протилежних раціонально орієнтованому розмислові" [13, 29]. Дана компетенція узаконює присутність у казці образів батька та матері (діда – баби) як таких, що допомагають зорієнтувати жанрові можливості на рівень ірраціоналістичних пластів: *„Жили-були дід і баба..."*.

У творі О.Олеся дані образи збагачують казкову периферію, оформлюючи таким чином усвідомлення казкового вимислу. Образи батька й матері дозволяють утворити матричну канву казки, зважаючи на народну традицію їх розбудови. Гіпотеза М.Міллера, яка тлумачить факт неможливості забуття народом вироблених ним понять і переведення їх у категорію конкретних назв [11, 427-428], опрозорює моменти спадковості казкових образів у площині міфологізації літературного процесу доби модерну. Виходячи з позицій літературно-культурної спадковості, О.Афанасьєв, М.Мюллер, Ф.Крейцер, А.Лобек обстоювали іманентність у міфі „певного типу міркувань, фантазій та емоцій, протилежних раціонально орієнтованому розмислові" [13, 29]. Дана компетенція узаконює присутність у казці образів батька та матері (діда – баби) як таких, що допомагають зорієнтувати жанрові можливості на рівень ірраціоналістичних пластів: *„Жили-були дід і баба..."*.

Образи батька й матері (казка „Грицеві курчата") – це образно-естетичні коди до розуміння національної ментальності в контексті світового універсуму. Концентрація у межах твору чоловічого й жіночого початків (інь та янь) зосереджує в собі потенцію сенсу буття настільки, наскільки частина здатна відбити в собі ціле. Ці

образи слід розглядати як єдність, що провокує до появи гармонії буття, де жіноче начало виступає праобразом природних сутностей.

Таким чином, аналіз казки О.Олеся «Грицеві курчата» дозволяє зрозуміти основні моделі розбудови категорії дива в літературній казці доби модерну. Слід наголосити на суб'єктивно-авторському розумінні казкового дива (що здебільшого моделюється на зразках літератури модерну – С.Лагерлеф, М.Метерлінк, Л.Керрол), створюючи яке, письменник нехтує казковим амплуа образу (яйце – атрибут хтонічного виміру, що виконує здебільшого периферійні функції) й репрезентує образ як головного героя чарівної казки. За законами казки модерну, обов'язковим образом-атрибутом у площині дива має бути людина, при чому переважно реальна. У творах О.Олеся такі образи (мати, батько тощо) подано згідно новітньо-мистецьких технологій, але з дотриманням їх стереотипного спрямування. Усвідомлення категорії дива в авторській казці О.Олеся є лише кроком проникнення у філософський й естетичний контекст його художньої спадщини, тому вивчення казково-концептуальних парадигм поета – перспектива майбутніх досліджень.

Література

1. Гейзінг Й. Homo Ludens // Пер. з англ. О.Мокровальський. – К., 1994. **2. Герасимчук В.** Міфологічні мотиви у фольклорі та літературі: особливості трансформації // Українська література в загальноосвітніх школах. – 2001. − № 1. – С. 37-45; № 2. – С. 53 − 60. **3. Косідовський З.** Біблійні оповіді / Пер. з польської О.Лєнік, О.Федосенко. – К., 1978. **4. Лейтес Н.** Миф и литература // Вопросы литературы. – 1978. − №1. – С.272 − 278. **5. Лосев А**. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. **6. Мелетинский Е**. Миф и двадцатый век // Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998. **7. Мелетинский Е**. Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М., 1995. **8. Мертлик Р.** Античные легенды и сакзания. – М., 1992. **9. Олесь О**. Все навколо зеленіє: Вірші, поеми, казки: Для мол. та серед. шк. віку. − К., 1990. **10**. **Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002. **11. Потебня А**. Из записок по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика − М., 1976. – С.286 − 463. **12. Потебня А**. Язык и мысль // Потебня А. Эстетика и поэтика . – М., 1976. – С.35−214. **13**. **Шестопалова Т.** Міфологічні джерела синестетизму поетичних символів П.Тичини (на прикладі поеми "Золотий гомін" та вірша "Не Зевс, не Пан") // Вісник ЛДПУ імені Тараса Шевченка. – 2002. – № 3. – С.155-162.

In article review problems existence in O.Olesja's fairy tales of mythological bases of a national fairy tale. The main task of article was to analyse an image of water as an embodiment of national understanding of the given elements. The material of world mythology analysed in article, proves connections orthodox mythsystem with the general.

УДК 929: Даль: 882

Н.Л. Юган

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ В ЦИКЛЕ В.И. ДАЛЯ «БЫЛИ И НЕБЫЛИЦЫ»

В историю русской культуры и литературы В. Даль вошел как знаток народной жизни, народной души, народного характера. В критических отзывах на «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского» (1846) знаменитые современники писателя В. Белинский, Н. Гоголь, И. Тургенев говорят об искренней «деятельной, практической» любви Даля к простому русскому народу, о глубоком проникновении в склад ума русского человека, постижении «сущности своего народа» [1, 80-82; 2, 424-425; 3, 277-279]. Критики отмечают неподдельный интерес автора к жизненному укладу молдаван, евреев, болгар, киргизов и о точном воспроизведении Далем реалий их бытия [1, 82; 3, 279-280]. Можно сказать, что в приведенных суждениях в максимально обобщенном виде раскрыта сущность далевского представления о национальном характере. Но, несомненно, данный вопрос требовал и требует до настоящего времени более детальной проработки, уточнений и конкретизации. И современные автору критики, и литературоведы, анализируя отдельные произведения Даля, конечно же, рассматривали созданные в них национальные характеры. Однако накопленные в этом плане суждения разрознены, противоречивы, нуждаются в систематизации, а иногда и в переосмыслении. Статья Ю. Лазарева «Национальный характер в литературном творчестве В.И. Даля» (2001) – один из первых опытов системного рассмотрения поставленной проблемы. На материале «физиологических» очерков, сборников «Солдатские досуги» и «Матросские досуги» ученый выделяет черты национального характера, которые Даль считал исконно русскими [4]. Цель нашей работы заключается в выяснении представления о национальном характере, которое писатель реализовал в своем раннем творчестве.

Четыре книги Даля «Были и небылицы Казака Владимира Луганского» (1833-1839) [5] включают в себя 13 произведений. В состав I книги (1833) вошли повести «Нападение врасплох» и «Цыганка»; II (1835) – сказки «О Милонеге-Белоручке», «О Строевой дочери», «Про жида, про цыгана»; III (1836) – «Илья Муромец. Сказка Руси Богатырской», «О Емеле-дурачке», «О воре и бурой корове», «Иван Лапотник»; IV (1839) – пьеса «Ночь на распутье» и сказки «О Георгии Храбром и о волке», «О нужде, о счастии и о правде», «Ведьма. Украинская сказка».

Отличительной особенностью данного цикла (об этом можно судить уже по названиям произведений) является то, что писатель изображает здесь героев разных национальностей – русских, украинцев, цыган, евреев. При обращении к текстам этот перечень расширяется. На страницах «Былей и небылиц» читатель встретит поляков, немцев, греков, молдаван, албанцев и др. Он услышит суждения о национальных качествах русских, украинцев, поляков, молдаван, греков, евреев, немцев, французов, испанцев, венгров, армян, итальянцев и т.д. Обращает на себя внимание тот факт, что в цикле сюжетные ситуации, в которых персонажи проявляют свои национальные качества, оказываются соотнесенными. В связи с этим появляется возможность

оценить нравственные качества представителей отдельных народностей в сходных условиях. В результате в «Былях и небылицах» возникает более объективное представление об особенностях национального характера той или иной народности.

В цикле рассматриваются и оцениваются контакты представителей разных наций. В «Нападении врасплох» русские кавалеристы заступаются за простого украинца, который коварно обманут и ограблен «жидовским кагалом». Ситуация объясняется героем повести Карачуном исторически сложившимися в юго-западных землях России условиями, при которых притеснение евреями местных жителей неизбежно. Помощь русских офицеров малороссу – восстановление справедливости, проявление милосердия к социально низшим слоям населения. Попутно отметим, что в сказке «Про жида и про цыгана» возникает прямая параллель с данной ситуацией. Здесь дружба цыгана и украинца не афишируется, но против еврея они действуют заодно. Так, по наводке «хохла» цыган в облике гайдамака грабит «жидовский кагал». Подобный «союз» заключается, чтобы отомстить евреям-угнетателям, сосредоточившим в своих руках все денежные ресурсы края и нагло обманывающим население.

В другом эпизоде «Нападения врасплох» аналогичное отношение драгун к евреям проявляется, когда услужливый Мойшель пытается «указать» кавалеристам на порочность невест Жабруцких. Впоследствии, однако, выясняется, что мнение русских офицеров о моральных качествах еврея было ошибочным и предвзятым: сведения доносчика о тайных ночных свиданиях польки с любовником подтверждаются, и несостоявшийся жених приносит извинения без вины виноватому и пострадавшему еврею. Стремление (хоть и не совсем искреннее) героя оказать помощь оборачивается несправедливыми гонениями. Представление о национальных нравственных качествах украинцев и евреев, данное в «Нападении врасплох» русскими военными, субъективно, оно во многом зависит от личных симпатий и антипатий.

Иначе в этом произведении складываются взаимоотношения между четырьмя военными разных национальностей. Русские Охин и Костромин, украинец Карачун, немец Герстенмейер веселы и жизнерадостны, часто подтрунивают друг над другом, но при этом доброжелательны, отзывчивы, оказывают поддержку в сложной ситуации. Их взаимоотношения напоминают отношения в «Ночи на распутье» четырех «заморских» женихов русской княжны – князя Карпатского Удачи, княжича Болгарского Браковита, царевича Армянского Хочатура, королевича Мурманского Рудигара. В «Цыганке» добрые взаимоотношения связывают русского военного врача и кузнеца цыгана Радукана. Цыган проникается искренним сочувствием к путешественнику, у которого поломалась бричка, и бескорыстно помогает ему. В свою очередь повествователь спасает от домогательств племянника хозяйки цыганку Кассандру – возлюбленную Радукана. Естественно, между двумя сюжетными ситуациями в тексте нет прямой связи. Но невольно возникает дополнительная мотивировка сюжета: доброжелательность, отзывчивость, уважительное отношение одного человека к другому порождает такую же ответную реакцию. Писатель утверждает, что представители разных народностей прекрасно могут ладить между собой, находить общий язык.

Ярко проявляются нравственные качества героев разных национальностей в «Былях и небылицах» в ситуации соперничества. В «Нападении врасплох» влюбленный в польку русский воин имеет тайного соперника. На балу в родительском доме красавица Зося лихо отплясывает мазурку с «рябым усачем в черной венгерке», чем вызывает ревность Охина. Перед самой помолвкой обман раскрывается, и становится совершенно ясно, что русскому удалому кавалеристу девушка предпочла своего земляка – польского пана. Охин отказывает отцу невесты и удаляется в место дислокации своей части. Разрыв сопровождается тяжелыми душевными переживаниями жениха.

Аналогично в «Цыганке». Русский военный и арнаут (албанец – полицейский в Молдавском княжестве [5, I, 118-119]) демонстрируют перед Кассандрой свое мастерство в игре на музыкальных инструментах. Исполнение повествователем тирольки на варгане вызвало восхищение девушки и было оценено поцелуем, а заинтересовавшая ее народная молдавская песня, сыгранная арнаутом на бандуре, не получила подобного признания. Вскоре у путешественника появился еще один «соперник», «поопаснее первого» [5, I, 192]. Цыганка предпочитает «кавалерам-иностранцам» своего соплеменника Радукана. При первом свидании в присутствии путешественника Кассандра трижды поцеловала цыгана. Русский военный уезжает из Ясс, приняв активное участие в судьбе Кассандры. При этом, естественно, он не испытывает никаких мучительных переживаний.

Создается впечатление, что на выбор невестой жениха влияет национальная принадлежность претендента. Но в следующем произведении цикла в «Милонеге» данная ситуация коренным образом переосмысливается. Здесь три представителя разных национальных культур, рассказывая сказки, завоевывают право на руку красавицы. Девушке оказалась близка сказка русского богатыря, «коренная, доморощенная». Так, совершенно неожиданно, сказочная принцесса из «стран отдаленных», что «за горами Рифейскими» (т.е. Уральскими), оказывается соплеменницей главного героя. Но не национальная принадлежность, а нравственные качества предопределяют выбор. Богатырь отказывается от руки самовлюбленной красавицы и удаляется в задонские степи.

По сути, эта же мысль, но несколько иначе выражена в «Ночи на распутье». Четыре представителя разных национальностей сватаются к прекрасной русской княжне. Но, в отличие от женихов-богатырей из «Милонеги», «заморские» претенденты на руку Зори не бьются на смерть, живут тихо-мирно, «местные» же женихи, Тумак и Леший, действуют хитростью, коварством и обманом. «Иноземному» жениху князю Карпатскому покровительствует Домовой, русских же женихов он жестоко наказывает. Национальные различия не становятся препятствием для сочетания в браке там, где отношения основаны на искренних глубоких чувствах.

В «Былях и небылицах» ситуация соперничества рассмотрена и в несколько ином плане. В сказке «Про жида и про цыгана» «соперниками» в погоне за легкой наживой становятся представители двух разных национальностей. Склонность к воровству, обману как черта национального характера одинаково присуща евреям и цыганам. Вместе с тем, когда они сталкиваются друг с другом, бесшабашный веселый цыган всегда выходит победителем. Он хитер, ловок, сообразителен,

мгновенно точно оценивает ситуацию и полностью извлекает выгоду из нее. Жадный и трусливый еврей постоянно попадает впросак, становится жертвой плутней ловкача цыгана и сложившихся обстоятельств. Из противостояния двух плутов и мошенников победителем выходит цыган, который действует более «профессионально», он изобретательнее, жизнеспособнее. Возникает вопрос о превосходстве одной нации над другой. Но в следующей книге Даль не случайно вновь воспроизводит ситуацию соревнования между представителями одной «профессии». В сказке «О воре» в состязание в хитрости, ловкости, изобретательности вступают два русских вора – многоопытный мошенник и новичок Ванька. Победителем становится крестьянский сын, который превосходит кавалериста своим мастерством. Ясно, что рассмотренные в сказке «Про жида и цыгана» качества двух плутов нельзя однозначно признать только как характеристику нации.

Стремление к легкой наживе нечестным путем в цикле присуще представителям еврейской нации. Так, в «Нападении врасплох» еврей Мойшель обманывает малороссийского мужика и разграбляет его воз с арбузами и дынями. В произведении прямо говорится о вероломстве евреев. Вместе с тем ранее Костромин упоминает таких русских военачальников, что «огонь и воду прошли, и рады драть с полка, как жид с аренды» [5, I, 13].

В «Цыганке» читатели вновь встречают евреев, промышляющих плутовством. «Жид-фактор» в ответе на вопрос повествователя о курсе ассигнаций умышленно завышает его, чем вызывает резко негативную реакцию у проходившего мимо русского солдата. Стремление к обогащению нечестным путем вновь приписывается евреям.

Но плутовство и воровство в «Цыганке» является типичным поведением не только для еврейского народа, но и для молдаван и проживающих в Скулянах греков. Поручик-комендант, который действует заодно с хозяином трактира – «статным греком», заставляет путешественника взять лошадей за «неумеренную плату» [5, I, 102-104]. В трактире же грек Фемистокл завышает цену на обед в несколько раз. Именно его кандидатура возникает в сознании повествователя, когда он обнаруживает пропажу своего кошелька.

В этой же повести главный герой становится свидетелем публичной казни двух преступников, зарезавших «на большой дороге» русских маркитантов – еврея и цыгана [5, I, 190]. Таким образом, сложившееся у читателей мнение о высоких нравственных качествах цыган, основанное на анализе поведения Кассандры и Радукана, корректируется. Склонность к воровству, обману, плутовству не является в «Цыганке» «привилегией» какой-то одной нации.

Еще определеннее эта мысль выражена в сказке «Про жида и про цыгана». Цыган в произведении становится главной угрозой спокойствию Ицьки Гобеля и всех других евреев. Он обманывает «жидов»: то ворует, переделывает и вновь продает герою его же лошадь, то подсовывает ему фальшивые деньги, то грабит еврейский «кагал» на большой дороге, то вызывает переполох в шинке, чем наносит серьезный материальный урон и невосполнимый моральный ущерб своим врагам и т.д. и т.п. В финале, поместив Ицьку Гобеля на шлагбаум, цыган раскрывает истинные мотивы своего поведения. Это месть евреям «за плутни <…>, за разбой чужих карманов, за подмен грошей копейками да шелегами!» [5, II, 193]. Так

исподволь анекдотическое повествование получает социальную сатирическую окраску. Однако в своем признании цыган не до конца честен. Он не очень разборчив: грабит не только «жидов», но и всех зазевавшихся на ярмарке мужиков не зависимо от национальной принадлежности.

Деятельность главного плута в сказке не противопоставлена добродетельности других персонажей, а наоборот, она разворачивается на фоне общей трикстериады. Глупый и незадачливый во взаимоотношениях с цыганом Ицька Гобель со сметливыми соплеменниками занимается плутовством и мошенничеством в гораздо больших масштабах, чем цыган. Чего стоит один только предпринятый евреями Подолья коммерческий «оборотец», лишивший «большую часть жителей, а особенно неимущих, значительной части малого их состояния» [5, II, 130-132]. Пострадал от него и цыган. В сфере торговли евреи достигают чудес изворотливости и обмана. Так, Хайка обсчитывает и обвешивает всех попавшихся ей под руку, в частности одного малоросса. Этот эпизод соотносится с рассказом повествователя о действиях евреев на ярмарке Подолья в «Нападении врасплох», где украинских мужиков евреи «обманывали, обвешивали» и «дело кончалось тем, что хохол продавал на гривну, а пропивал полтину» [5, I, 47]. Евреи в сказке «Про жида и про цыгана» завышают курс ассигнаций, ради наживы игнорируют морально-этичес- кие принципы, о чем уже шла речь в «Цыганке».

Не менее изобретательны по отношению к представителям еврейской нации в сказке русские офицеры: в ответ на плутни «жидов» применяют свои методы, не отличающиеся особой гуманностью. Проучить жадного Ицьку не прочь и его батрак, украинец Иван, что отличает его от малоросса из «Нападения врасплох», растерявшегося перед напором еврейского «кагала». Прикидываясь простачком, Иван дважды избивает еврея, в конце же ворует деньги хозяина и бросает его на произвол судьбы. Готов воспользоваться сложившимися благоприятными обстоятельствами и русский солдат: ворует самовар из-под носа зазевавшегося Ицьки.

Обман, плутовство, воровство осмыслены в произведении как общечеловеческие качества, присущие людям не зависимо от национальной принадлежности. Отметим попутно, что в сказке «О нужде, о счастии и о правде» в заставке к 3-му сюжету появляется высказывание, представляющее национальные качества греков, евреев и армян, которые «молвят правду по одному разу в год» [5, IV, 159]. Это утверждение перекликается с характеристикой, данной грекам и евреям в «Нападении врасплох», «Цыганке», «Про жида и про цыгана».

В «Былях и небылицах» обманывают друг друга и украинцы. В «Ведьме» Остап «ославил» девушку: не взял замуж после «публичных» ухаживаний. Этот обман в сказке порождает целую цепь подобных действий. Так, ведьма обманывает Ивашку, обрекая его на смерть. Положительный герой спасается с помощью хитрости: посадил дочь ведьмы Оленку в печь. Украинский «удалой хлопец» играет здесь роль «глупца», «простака» и тем самым ловко проводит противника. Изображенное соответствует высказанному Карачуном в «Нападении врасплох» мнению о вкрадчивой доверчивости как оригинальной черте нации: «малоросс <…> охотнее всего прикидывается простачком, олухом, а между тем дурачит всякого, кто сам дается в обман» [5, I, 29]. Кстати, такой же способностью обладают и русские.

Достаточно вспомнить взаимоотношения Ваньки-вора с трубачом в сказке «О воре». Обман и плутовство как способ взаимодействия людей присущ представителям самых разных национальностей.

Героини-представительницы разных наций в далевском цикле одинаково коварны. В «Нападении врасплох» полька за спиной русского жениха заводит роман. В сказке «О нужде, о счастии и о правде» русская женщина в отсутствии мужа принимает любовника. В «Цыганке» свобода во взаимоотношениях полов является нормой поведения в молдавском светском обществе, где разводы и сватовство – «ежедневные приключения в быту» [5, I, 125-126]. Причем девушки в этой земле, как и польки в Подольской губернии, не равнодушны к русским офицерам и охотно принимают их ухаживания.

Такое качество, как самодурство, в «Нападении врасплох» присуще полковнику Галлеберу. Его вспыльчивость, нетерпимость к ошибкам подчиненных, раздражительность причислены персонажами произведения к типично немецким качествам. Но другой немец в произведении – товарищ кавалеристов Герстенмейер, вовсе не таков: он, конечно, тоже вспыльчив, но отнюдь не коварен. Еще один немец появляется в «Цыганке». Друг повествователя, доктор З., «излишне честолюбив», горяч, но дружелюбен, отзывчив, способен к сопереживанию. Категоричность в оценке немецких качеств снимается.

В «Строевой дочери» в роли самодура выступает русская женщина-крестьянка. Горбылевна всячески притесняет свою падчерицу, превращает мужа в слугу. Такой характер взаимоотношений в русской семье представлен как типичный для нации: «Жена у русского мужика правая рука; возьмет не мытьем, так катаньем; не шильцем, так мыльцем; ты говори свое, она, знай, свое; ты кончил, думаешь справился, а она затягивает ту же песню, которой починала; глядишь – мужик махнул рукой, плюнул и сделал по ее!» [5, II, 72].

Данное утверждение противоречит мнению Костромина из «Нападения врасплох», который считает русских мужчин «статными и благообразными», а их умственные способности оценивает гораздо выше женских. На этом основании герой делает вывод о «самоуправстве» русских мужей в домашнем быту и о полном подчинении им жен [5, I, 15-16]. Тип семейного взаимодействия, изображенный в «Строевой дочери», больше соответствует данной Костроминым характеристике польской нации. По его мнению, польские женщины «гораздо проницательнее» мужчин и «умеют этим пользоваться», а потому «муж второе лицо семейства, и более сам повинуется, чем повелевает!» [5, I, 16]. Самодурство и коварство жен, помыкающих своими мужьями, характерно для семей разных национальностей.

Яркой иллюстрацией к рассуждениям героя «Нападения врасплох» о взаимоотношениях между мужчиной и женщиной в русской семье является сказка «Иван Лапотник». Здесь упрямство присуще и бедной старой крестьянке Евстигнеевне, и бойкой приказчице Аннушке, и степенной попадье, и гордой барыне Василисе Андреяновне, и чувствительной барышне на выданье Наденьке. Однако причины такого поведения различаются. Например, старуха Евстигнеевна игнорирует интересы Ивана Лапотника, хотя плетение лапотков является единственным источником семейного дохода. Тот же в свою очередь равнодушен к делу жены – выпечке жаворонков к церковному празднику. Стремление помещика

показать своим крестьянам пример полновластия в семье разбивается о гордость жены. Услышав отказ помещицы подчиниться требованию мужа, «толпа глумно осклабила уста свои, а барину стало досадно, ущемило его за живое» [5, III, 176]. Испытав унижение перед подчиненными, он начинает «просить неотступно», попрекать жену. Этим он скоро сводит ее в могилу. Отказ дочери барина произнести во время помолвки слова благодарности Богу за сплетенные крестьянином лапотки психологически мотивирован: «<…> она очень помнила, как родители ее за это слово день за днем ссорились и бранились; ей было так больно и грустно вспомнить это, что она решилась бы вымолвить все на свете, только не это» [5, III, 179]. Отец не может и не хочет понять чувств девушки, ее глубоких душевных переживаний, начинает «гневаться, горячиться, да настаивать» [5, III, 180]. Аналогично ведет себя жених Наденьки. «Щеголек молодчик» из губернии, что «знает, с которого крыльца свах засылают» [5, III, 177-178], ждет от невесты беспрекословного подчинения. Прикрываясь словами любви, жених стремится реализовать свои амбиции, он «упрашивает неотступно, привязчиво, настоятельно» [5, III, 180]. Невольно возникает перекличка со сказкой «О Емеле», где такими же методами на жениха-«дурака» воздействовала Махлаида-королевна [5, III, 130-131]. К тому же поведение жениха Наденьки напоминает действия старухи Евстигнеевны. Старуха крестьянка, которая «была и под старость таки голосистого десятка» [5, III, 166], в потасовке с Иваном Лапотником начинает так орать, что «все соседи <…> сбежались на шум и крик» [5, III, 167]. «Голосистый» женишок устраивает на пиру большой сандал, в который втягиваются «и дружки, и свахи, и посаженая, и кумы с прикумками, и сваты» [5, III, 180]. Упрямство присуще русским людям вне зависимости от национальности, пола, возраста, социального статуса, имущественного положения.

Таким образом, соотношение фрагментов разных произведений в пространстве «Былей и небылиц» позволяет Далю реализовать оригинальное представление о национальном характере. Принципы взаимоотношений людей (дружба, взаимовыручка, обман, плутовство, коварство и т.д.) осмыслены как универсальные, типичные для всех национальностей. Противоречивость в оценке нравственных качеств представителей отдельных народностей в разных текстах цикла свидетельствует не только о ее субъективности в устах разных людей, но и о невозможности дать однозначную, исчерпывающую характеристику нации. Высказанное мнение о национальных качествах в одном произведении цикла корректируется в другом. Постепенно своеобразие характеризуемых в «Былях и небылицах» национальностей осмысливается как нечто свойственное всем народностям. Такое представление о национальном характере легло в основу далевского понимания категории народности.

В перспективе разработки поставленной проблемы – системное исследование авторской трактовки понятия «национальный характер» как в литературном творчестве, так и в «Толковом словаре живого великорусского языка».

Литература

1. **Белинский В.Г.** Повести, сказки и рассказы казака Луганского // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1953-1959. – Т. 10. – С. 79-83. 2. **Гоголь Н.В**. О «Современнике» (Письмо к П.А. Плетневу) // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. –

М.; Л, 1951-1952. – Т. 8. – С. 421-431. 3. **Тургенев И.С.** Повести, сказки и рассказы Казака Луганского // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1978. – Т. I. – С. 277- 280. 4. **Лазарев Ю.В.** Национальный характер в литературном творчестве В.И. Даля // В.И. Даль в парадигме идей современной науки: Язык – словесность – самосознание – культура: Материалы Всероссийской научной конференции, посвящ. 200-летн. юбилею В.И. Даля (5-7 апреля 2001 г.): В 2 ч. – Иваново: Изд-во ИГУ, 2001. – Ч. 1. – С. 259-268. 5. **[Даль В.И.]** Были и небылицы Казака Владимира Луганского: В 4 кн. – СПб., 1833-1839.

In the article the peculiarities of V.I. Dal's conception of the national character are scrutinized. The discrepancy in appreciation of moral qualities of the representatives of separate nationalities in different texts of "True and cock-and-bull stories" shows that it's impossible to give a straightforward and comprehensive description of a nation. The expressed opinion of national qualities in one work of the cycle is corrected in the other. Little by little the originality of the described in the "True and cock-and-bull stories" national traits appears something like a common characteristic of all nationalities.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 811.161.2'373.23

Н.М. Бренер

ГРУПИ СУЧАСНИХ ПРІЗВИСЬК ЛУГАНЩИНИ

Прізвиська завжди були невід'ємною ознакою сільського антропонімікону. За матеріалами стародавньої писемності можна встановити, що у далекому минулому у людей було два імені: одне календарне, те, що давали при хрещенні, а інше некалендарне, дане людині оточуючими на якомусь періоді життя. У повсякденному спілкуванні вживалося частіше друге, тому що воно було зрозуміліше, бо мало певну мотиваційну форму. Ці імена зазвичай виражалися словами, що мали якісне значення, вони виконували функцію – називати людину, визначаючи при цьому її реальні ознаки (зовнішня характеристика людини; імена, утворені від порядкових числівників, що характеризують послідовність появи дітей у сім'ї; ставлення батьків до дитини; імена, дані дитині за характером та особливостями поведінки). Інша група некалендарних імен пов'язана з поняттями про конкретні предмети побуту, навколишнього світу, тварин, комах, що перенесені у розряд особових імен за якимись, часом невловимими асоціаціями (Симина Г.Я. Фамилия и прозвище // Ономастика. – М.: Наука, 1969. – С.27.).

Із розвитком суспільства змінюється й функція прізвиськ. Сучасні прізвиська мають посилений оцінний компонент, спостерігається намір дати людині соціальну, насмішливу оцінку, а не відобразити реальні якості людини, ці ознаки спричинили те, що прізвиськовим іменем часто тепер не називають людину у вічі. Джерела ж утворення цих антропонімів лишилися такими ж, як і в давнину – оточуючий світ людини, схожість названого з якимось предметом дійсності. Проводячи історичну паралель, ми розділяємо сучасні прізвиська на групи, що збігаються, за винятком останньої групи, із способом творення давніх прізвиськ.

1. Індивідуальні прізвиська – це ті прізвиська, що надаються носієві відповідно до його власних фізичних чи психічних характерних особливостей або обставин, які спричинили появу прізвиська: Псих, Кнопка, Ліпелик, Інтелігент, Пікачу тощо.

2. Колективно-групові – надані колективу людей за якимись спільними особливостями: Бешки – названа студентська група за буквою коду спеціальності "Б" (м.Луганськ); Святая троіца – три подруги-відмінниці (с.м.т.Марківка); Брати Карамазови – два друга, що ходили завжди разом і з гітарою, прізвисько надане за аналогією до назви музичної групи "Брати Карамазови" (Перевальський р-н); "Д" в квадраті – у двох подруг прізвища починаються з букви "Д" (Дем'яненко й Дубова) (м.Луганськ) тощо.

3. Сімейно-родові прізвиська або “вуличні прізвища” – прізвиська цілого роду, що можуть передаватися з покоління в покоління та називають членів усієї родини за різноманітними характерними ознаками, що іноді властиві лише одній людині: Кролі – надання прізвиська вмотивоване тим, що у прадіда були великі зуби (с.Дмитрівка Новоайдарського р-ну); Прищепи – раніше у їх дворі прищеплювали дерева (с.Бутово, Старобільського р-ну); Кужух – прадід шив кожухи (с.Первозванівка Лутугинського р-ну); Адами – прадід був першим чоловіком на селі, який повернувся з фронту, утворене від біблійного Адам – перша чоловік на землі (с.Успенка Лутугинського р-ну) та ін.

4. Аналіз зібраних прізвиськ Луганщини дозволяє нам виділити ще один тип прізвиськ, якому не приділяв уваги жоден з дослідників цього класу антропонімів – це парні прізвиська. Цей тип прізвиськ знаходиться на межі індивідуальних та групових прізвиськ, маючи ознаки обох типів. Друге прізвисько у парі твориться за аналогією до першого. Прикладом парних прізвиськ можуть бути: Слон і Моська – прізвисько Слон вмотивоване зовнішністю носія, а Моською називають його подругу (м.Лутугино); Майор і Мінор – (від лат. “маленький” та “великий”) прізвиська двох друзів-студентів медичного університету, вмотивовані ростом носіїв (м.Луганськ); Огірок і Помідор – прізвиська подруг, надані за ознакою маси тіла (м.Рубіжне); Семен і Одарка – прізвисько Семен походить від прізвища хлопця Семенченко, а Одарка його подруга, за аналогією до вислову: “Семен та Одарочка – солодка парочка” (с.м.т.Марківка); Чукатя і Чувєта – прізвиськ дівчат Каті та Свєти, формант чу-, за словами інформатора, доданий до імен, означає незграбність дівчат (чукча → Чукатя) (м.Луганськ) та ін.

5. Ураховуючи неофіційний характер прізвиськ, носії можуть мати необмежену їх кількість, причому одна і та ж людина може мати як сімейно-родове прізвисько, так і колективне й індивідуальне. Перевага ж у вживанні якогось із кількох прізвиськ визначається специфікою колективу, у якому людина на цей час знаходиться.

The author deals with the aspeets of the theory of the modern so-names at the Lugansk Region.

УДК 821.161.2-31.09 Шевчук

Н.М. Гнатенко

ЖАНРОВА ПРИРОДА ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА ”ФЕНІКС”

Класифікування жанрових різновидів сучасного українського історичного роману є одним з найбільш дискусійних питань у вітчизняному літературознавстві, вирішення якого не уявляється можливим без узагальнення всієї розмаїтості нових підходів і творчих знахідок майстрів красного письменства. Свого часу вихід „Дива”

П.Загребельного засвідчив симптоматичний процес модернізації історичного жанру, послаблення його структурної усталеності, відтак появу нових жанрових різновидів, що не вкладалися в традиційну систему жанрових класифікацій історичної прози. Так званий *роман зв'язку часів* став новаторською жанрово-стильовою формою вияву авторських потенцій у напрямі розширення можливостей історичного роману завдяки наявності історичної „вертикалі", яка, за твердженням В.Дончика, „надає більшої стереоскопічності відтворенню сучасності та її характерів..."[2, 313].

Дослідженню жанрово-стильових особливостей *роману зв'язку часів* присвячено наукові розвідки Г.Бєлої, В.Дончика, М. Ільницького, Л.Новиченка, Б.Оскоцького, у яких визначено атрибутивні ознаки даного жанрового різновиду: синтез сучасності й минулого, що реалізується завдяки різним формам і засобам часових поєднань і перехрещень, наявність автономних сюжетних ліній, віддалених у часопросторі, композиційні модифікації, обумовлені авторським ідейним задумом і моделюванням художнього часу. Попри першорядну роль категорії часу як рушійної сили в сюжетно-композиційній структурі *роману зв'язку часів,* важко обминути увагою й ідейно-філософську концептуальність названого жанрового різновиду: „У минулому, віддаленому роками й десятиліттями, чи тому, що сховалося за перевалами століть, – людина шукає своє духовне коріння, черпає сили, щоб іти вперед, або заперечує його в собі, щоб підніматися на вищий щабель морального поступу" [3, 68].

Роман В.Шевчука „Фенікс"[5] за своїми жанрово-тематичними та композиційно-стильовими ознаками належить до різновиду *роману зв'язку часів*. Дослідження жанрової природи роману з позицій формозмістової єдності компонентів жанрового імперативу як стильового завдання становить мету нашої розвідки.

Художньо реконструйовані сторінки минулого різних часових пластів подаються письменником через візії інженера-конструктора Назара Скалія, який „лікується" цілющими напоями травника від депресії. Творча криза головного героя – це поверховий зріз конфлікту особистості й суспільства, значно глибшим постає перед зором читачів процес духовного відродження представника молодого покоління: „воскресінння" минулого пращурів Назара (у кожній з історичних візій діє спадкоємець родинного дерева Скаліїв) перетворюється в його „пошуки" і визначає всю структуру роману, у межах якого виокремлюємо п'ять автономних сюжетних ліній, чотири з них належать віддаленим одна від одної соціально-історичним епохам минулого, фокусне перетинання яких концентрується у свідомості головного героя. Організуючим моментом сюжетного руху роману виступає мотив-дія – ірреальна пригода, „подорож" уві сні, що однак не дає підстави кваліфікувати роман „Фенікс" як власне пригодницький, адже „подорожі" в часі, атмосфера загадковості, ситуації припущення й розгадування є лише композиційним прийомом зв'язування сюжетних ліній. Ідейно-тематичний центр роману „Фенікс" зосереджено на моменті духовного прозріння й пошуку головним героєм внутрішньої гармонії, що почасти зближує даний твір з сюжетною основою роману виховання, проте відсутність суттєвих ознак останнього (розвиток і становлення особистості проходить типові етапи від дитинства до періоду зрілості через низку випробувань у

біографічному часі) свідчить про фактичну наявність елементів роману виховання у художній структурі роману „Фенікс”.

Прикметні риси історичного роману 70-80-х рр. ХХ ст. („посилений моральний пафос, концептуально-аналітичний підхід до історії, пошук у ній уроків для сучасності, активне особистісне начало”[2, 371]) конкретно означені в змістовій наповненості роману В.Шевчука „Фенікс”. Насамперед це стосується проблематики твору і характеру головного героя. Життя Назара Скалія рівномірне, без емоційних потрясінь, без щирого товариства, без високих духовних поривань, що звеличують і підносять людину над буденним матеріальним світом. Назар – „дитина свого часу”: модні „шмотки”, магнітофонні записи іноземних пісень, „вільні” стосунки з жінками, без сентиментів й обов’язків; історія, культура, цитуючи відомого нам літературного героя п’єси І.Карпенка-Карого, йому „без надобності”. Становлення характеру головного героя відбувається завдяки історичним візіям, що переносять Назара в різночасові площини з діючими як реальними історичними постатями, так і вигаданими героями, давніми пращурами роду Скаліїв, що протягом багатьох століть несуть національний стяг єдності, високих духовних ідеалів. Зіткнення життєвих істин носіїв прагматичного, утилітарного мислення (Назар) і безкорисливої самопожертви в ім’я народу (пращури Назара) становлять основний конфлікт роману й окреслюють контури проблемних питань: історичне безпам’ятство, втрата молодим поколінням спадкових зв’язків з правічними коренями, сімейними традиціями.

Сюжетна лінія Назара Скалія розвивається в конкретному часопросторі, на що вказує перш за все „прив’язаність” до топографічних реалій (Хрещатик, Софійський собор, Золоті ворота, Володимирська гора, Дніпро) та непрямі часові ознаки, що вгадуються за духовними орієнтирами суспільства, а на мовному рівні конкретизуються лексемами на позначення реалій буття епохи НТР (дефіцит, моціон, рок-ансамбль, уїкенд, шик, інгліш, о′кей). Таким же конкретним є часопростір сюжетних ліній роману, віднесених до різних соціально-історичних періодів розвитку національної історії, мова про які піде далі. У цілому ж сюжет роману „Фенікс” зосереджений у межах кризового часу, вирішальних випробувань для головного героя та його давніх пращурів. Виняткова роль у сюжетотворенні належить хронотопу *стіни* та його смисловим еквівалентам (*ворота, вал*), які несуть на собі неоднорідне семантичне навантаження: життєва перешкода, безпам’ятство, байдужість, егоїзм – причому в історичній частині роману хронотоп стіни – це завжди перешкода на шляху до національного й духовного визволення, а в сучасній частині – широкий спектр смислових значень, що виникає завдяки дослідженню процесу становлення особистості в конкретних умовах розвитку суспільства в 70-ті роки.

Звернемось до сюжетних ліній історичної частини роману „Фенікс”, які по суті є вставними історіями. Як правило, композиційний прийом ретардації (введення в художній твір вставних сцен, епізодів, описів природи) штучно уповільнює прямий розвиток сюжетної дії, однак у контексті *роману зв’язку часів* подібний прийом може слугувати динамізації сюжету, якщо на обмеженому відрізку фабульного часу (кідька днів, навіть годин) відтворено глибинні зміни внутрішнього світу особистості, спричинені „прокручуванням” у снах, візіях тих фактів і моментів історичного минулого, що потенційно впливають на ціннісну орієнтацію людини.

У романі В.Шевчука зв'язок моментів минулого та сучасного асоціативно-емоційний. Картини минулого подаються у формі сну, що вже само по собі руйнує кордони реальності й порушує часопросторові координати сюжетної дії. Кількість часових зміщень мимоволі сплановує головний герой розподілом настою із трав на чотири прийоми, хоч волхв радить вживати „тричі, по половині склянки"[5, 13]. Часова дистанція між минулим і сучасним щоразу різна й залежить від дозування настою: чим більша кількість випитого, тим більший часовий відрізок, що відділяє сучасне від минулого, і навпаки. Часова тривалість сну визначається часовою тривалістю історичної події.

Композиційно локалізовані вставні історії характеризуються усталеними рисами жанру „повість" (статичний сюжет, відносно проста композиція, зосередженість дії на повсякденному бутті та послідовності плину часу, невелика кількість персонажів) і зберігають їх у структурі художнього цілого *роману зв'язку часів*. В основу чотирьох вставних повістей роману „Фенікс" покладено події різних періодів національної історії: розгром Києва Батиєм, визвольна боротьба киян під проводом Богдана Хмельницького, перепоховання тіла Тараса Шевченка в Каневі, бої на підступах до Києва. Історичні події двох перших повістей співставляються головним героєм з першотекстами („Іпатіївський літопис", „Історія Києва") для пересвідчення в їх справжності. Отже, цілком очевидною є авторська настанова на інтенціональну інтертекстуальність, суть якої виявляється в спланованому співвідношенні прототексту як документу, що фіксує історичні події, та реконструкції історичних фактів у художній формі. Функціональність інтертекстуальності в романі означується двома моментами: виступає допоміжним сюжетним мотивом-дією (пошук джерел духовного відродження) і динамізує процес становлення особистості.

Вставні повісті роману, послуговуючись класифікацією С.Андрусів [1], можна віднести до одного з трьох жанрових різновидів творів історичної тематики, виходячи із співвідношення між документом, вигадкою і домислом. В основу першої повісті (художньо-документальної) покладено задокументований та авторськи переосмислений факт – розгром Києва Батиєм, на що вказує і сам головний герой роману після „повернення" з ірреальності: „... в літописі є тільки зміст, короткий виклад „баченого" сьогодні ним"[5, 76]. Допоміжним інструментом в естетичній розробці історичного факту виступає домисел: автор художньо розгортає картини князівського думання, докладно зупиняється на сценах запеклої боротьби киян з ординцями. Персонажі повісті різко контрастують: переважно справжні історичні особи (Мстислав, Батий) є суб'єктами свідомості й розкривають сутність внутрішнього світу людей, чий розум затьмарений власницькими інтересами; протистоять їм суб'єкти дії – персонажі вигадані (Доброслав Скалій) і справжні (Ріангабар). Посередницьку функцію між автором та світом його героїв виконує оповідач, який повідомляє про обставини дії, робить необхідні екскурси в недалеке минуле, фіксує хід думок і зміну вражень головного персонажа.

Наступна повість (історико-пригодницька) розповідає про визвольну боротьбу киян під проводом Богдана Хмельницького і характеризується, на відміну від попередньої, превалюванням домислу, вигадки, а документ, історія мають другорядне значення. Значна роль у повісті відводиться пригодницькому мотиву:

вигаданий персонаж Назар Скалій (суб'єкт дії) рятує честь коханої від рук воєводи, викрадає і переховує її, виконує таємне завдання козаків. У контексті даної повісті авторові вдалося поєднати дві сюжетні лінії, що перехрещуються і відповідають духові козацтва – звільнення українського народу від польських поневолювачів і романтичні взаємини закоханих. Помітною при зіставленні двох повістей стає авторська інтенція на контрасність емоційного домінування пафосу трагічності й героїчності.

Повість, що розповідає про перепоховання тіла Тараса Шевченка, зримо тяжіє до нарисовості, що проявляється в нечіткості фабули, фокусуванні уваги на маршруті похоронної процесії й перешкодах, чинених владою. Зміст публічних виступів, цитування творів Кобзаря, опосередкована характеристика українського генія учасниками похоронної процесії є важливими складовими, які вказують на художню достовірність і документальне підґрунтя зображених подій, що розгортаються в конкретному часопросторі за активної участі художнього домислу, що дозволяє віднести дану повість до групи історичних художньо-документальних творів.

В основу останньої вставної історії покладено сюжетну канву повісті В.Шевчука „День — як життя" [4], що розповідає про подвиг бійця Івана Скалія (суб'єкта свідомості) в роки Великої Вітчизняної війни. Зазначена повість належить до історико-художнього різновиду історичних творів за такими ознаками: вигадка у повісті перважає над домислом і документом, дійовими особами виступають вигадані персонажі, реальні історичні постаті відсутні. З огляду на дистанцію між реальними подіями і їх відтворенням у повісті авторський ракурс зосереджується на характері й душевних переживаннях *звичайної* людини на війні, яка не прагне геройства, помсти ворогам, але яка акумулює в собі мрії й сподівання минулих і прийдешніх поколінь.

В одному інтерв'ю В.Шевчук висловив думку про те, що історичний роман є своєрідною формою відтворення сучасності. Справедливість сказаного підтверджує ідейний зміст роману „Фенікс". Авторська концепція синтезу минулого й сучасного, мікро- і макрокосмосу людського життя знайшла відповідне жанрове оформлення в *романі зв'язку часів*. Художня своєрідність роману виявляється насамперед у компонуванні художнього матеріалу, органічній цілісності сторінок минулого і сучасного як єдиного поля формування національно свідомої особистості. Композиційний прийом сну дозволив письменникові сконцентрувати у недовгому фабульному часі чотири вставні історії, що відрізняються персонажами, наративною технікою і належать до різних жанрових типів історичних творів. Диинаміка розгортання сюжетної дії роману зумовлена динамікою внутрішніх змін головного персонажа. Перспективним видається дослідження системи авторських засобів і прийомів, спрямованих на розкриття внутрішнього світу головного персонажа роману „Фенікс" в контексті означеного жанрового різновиду.

Література

1. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. **2. Дончик В.Г.** Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К., 1987. **3. Марко В.П.** Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі. – К., 1987. **4. Шевчук В.** День – як життя. – К., 1979. **5. Шевчук В.** Фенікс. – К., 1988.

The aithor of the article investigates the historical novel of V.Shevchuk “Phoenih” from the position of the initu of the forms of the genre imperative as a stule objekt. The organic sunthesis of the present and the past as the single place for forming the personalitu this national consciousness, the presence of the five autonomous lines of the sibjekt, the temporaru disrlacements this the help of the compositiopal method of the dream – this these are the features which allow to qialisu the novel V.Shevchuk “Phoenih” as a novel which can connect generations.

УДК 811.133.1

С.П. Коваленко

АНТРОПОЦЕНТРИЧНА ПЕРСПЕКТИВА МЕМУАРНОГО ТЕКСТУ

Дослідження науковців в галузі гуманітарних наук підкреслюють надзвичайно високу значущість так званого “людського фактору”. Антропоцентризм соціолінгвістики, когнітивної лінгвістики, психолінгвістики, етнолінгвістики, етнопсихології тощо виводить мовну особистість на провідну позицію в межах будь-якої гуманітарної області. Особливо це стосується текстуальної лінгвістики, в межах якої дослідження мають на меті визначити детермінанти людського фактору в породжуваному тексті, що володіє низкою категоріальних характеристик, такими як зв’язність, цільність, модальність, закінченість тощо. Дані характеристики свідчать про невід’ємність людського існування від текстового світу. Дослідженням текстів з антропоцентричних позицій займалися останнім часом Д. Менгено, І. Варнке, М. Пфістер, Мурзін Л.Н., Штерн А.С. та інші, що значно поглибили наукові уявлення про роль людського фактору в лінгвістиці тексту.

Більшість авторів відмічають, що будь-який текст має двоїсту природу: з одного боку, він є творінням автора з його власним світосприйняттям, а з іншого, кожен текст розрахований на читача, що може мати свою власну точку зору. Потенційно складні взаємини автора та читача обумовлюють високий дослідницький інтерес до антропоцентричної перспективи тексту та надають вченим широкі можливості його тлумачення. У тексті автор виступає як своєрідний орієнтаційний центр ідентифікації осіб, точок простору, часових відрізків та забезпечує селекцію необхідних мовних засобів. Дані мовні засоби створюють конкретну текстову тканину з усіма ознаками тексту. Сам же автор виступає в ньому як мовна особистість, тобто маніфестує свою присутність як людини. Саме тому, він будує своє оповідання, виходячи відверто чи приховано з власного бачення, власних смаків чи уподобань та намагаючись вплинути на читача. Проте автор має зважувати на розмаїття думок, смаків, симпатій, пристрастей самої читацької аудиторії. Саме ці два фактори і обумовлюють вибір автором як мовною особистістю відповідних мовних засобів для відображення ціннісних для людини пріоритетів. При цьому автора слід розглядати не як абстрактну фігуру, а як конкретну людину, яка належить

до певного соціуму зі своїми особливими рисами характеру та уподобаннями. Антропоцентрична спрямованість тексту найбільш яскраво проявляється в мемуарній літературі, яка органічно поєднує в собі згадані фактори.

Але, незважаючи на велику кількість досліджень в галузі текстуальної лінгвістики, залишається низка невирішених питань, зв'язаних з такими проблемами, як типологія текстів, зокрема, статус мемуарного тексту, його основні суттєвісні характеристики, стилістичні прикмети та ряд інших.

І тому вибір предмета дослідження не є випадковим. Мемуарні тексти володіють, на наш погляд, якщо не всіма, то, в будь-якому випадку, дуже багатьма рисами різних функціональних стилів: документального, художнього, публіцистичного та ін. Але найбільш яскраво виражені в них два фактори: документальний та художній. В основі всіх мемуарних текстів лежить якась подія, факт, явище і в них дається авторська інтерпретація даної події. Саме цими двома факторами має визначатися функціонально-стильова приналежність мемуарів. Та незначна кількість наукових досліджень в літературознавстві та мовознавстві, яка присвячена головним чином документальній основі мемуарів, "установці на справжність" [7, 10], хоча в них і підкреслюється, що спогади – це "… не протокол, а правдива розповідь" [1, 10], розкриває тільки один бік цього типу текстів – документального – достовірність.

У дискусіях, присвячених жанру мемуарів, літературознавчих та лінгвістичних дослідженнях, словниках різних часів зустрічаються різні точки зору на особливості та призначення мемуарної літератури. У всій різноманітності думок дослідників прослідкуються в основному дві згадані нами лінії: документальна ("… все, що повідомляється, – відповідає обставинам, все це було" [1, 10]) та суб'єктивна ("… в них (мемуарах) на перший план виступає особа автора зі своїми співчуттями і не прихильностями, зі своїми прагненнями і видами" [5 , 70]). Своєрідне визначення мемуарів дає К. Симонов: " Усякі мемуари дають нам подвійне коло знань і уявлень. По-перше ми через автора мемуарів сприймаємо те, що він бачив і про що писав, – людей та час. Це перше коло наших знань. Друге коло – це коло наших знань і уявлень про самого автора мемуарів: як автор виглядає у власних очах і якими очима він бачить інших людей" [15, 84]).

Розмитість стильових меж мемуарних текстів, що відображають риси документального жанру, художнього твору, публіцистичного та ін., "фактографічність, переважання подій, ретроспективність" [11 , 759], історичність сприяли появі в лінгвістиці великої кількості різних точок зору на функціонально-стильову приналежність мемуарів:

- мемуари належать жанру есе: публіцистичний стиль [20];
- мемуари є підстилем документального стилю [16];
- мемуари являють собою документально-художню літературу [8];
- мемуари виділяються як самостійний стиль [13].

Лінійність інформаційного розвитку мемуарного тексту, ретроспективно-проспективні стрибки, присутність автора та "установка на читача" – це невід'ємні складові прогресії текстового смислу, механізмів, засобів та способів даної прогресії.

В своїй концепції синтагматичної перспективації мемуарного тексту ми притримуємося теорії рівнів лінгвістичного аналізу Е.Бенвеніста, згідно якої для

детермінації будь-якої функції мовної одиниці більш низького рівня необхідно піднятися на більш високий рівень. Однак, Бенвеніст зупинявся на рівні речення (висловлення), стверджуючи, що воно "не складає класу помітних одиниць, і тому не може входити складовою частиною до одиниці більш високого рівня". "Група речень не утворює одиниці вищого рівня по відношенню до речення" [3,139]. Подальший розвиток лінгвістичної думки привів дослідників до необхідності аналізу мови на більш високому рівні – рівні тексту. На теперішній час у деяких роботах зустрічається думка про існування рівня ще більш високого, ніж текстовий – рівня культури, яка втілюється в текстах, "в них опредмечуется" [14, 10]. На думку Мурзіна і Штерн, культура виходить за межі системи текстів і "розчиняється у соціумі". Точка зору про існування рівня культури видається нам цікавою, особливо по відношенню до мемуарних текстів, бо багато з них дуже часто пов'язані між собою спільною темою оповідання, подією, фактом, часом та ін. [17; 18; 19; 23]. Ми ж обмежимося аналізом на рівні тексту, бо культура часто виходить за межі семіотичної системи і залишає поза полем зору саму внутрішньотекстову синтагматичну організацію різнорівневих одиниць мемуарів. Всі ті характеристики, які приписував реченню Бенвеніст – "утворенню невизначеному, що необмежено варіюється", "проявленню мови в живому спілкуванні", – інформативність, модальність, смисл, референція та ін. відноситься найімовірніше до тексту.

Смислова перспектива, авторська позиція притаманні будь-якому тексту, як закінченому твору. Особливо це відноситься до текстів-мемуарів. Як уже зазначалося, питання про жанр мемуарного тексту залишається дотепер дискусійним. Однак, беззаперечним визнається факт специфічності цього літературного жанру. До числа його найбільш характерних особливостей дослідники відносять бінарність його змісту. З одного боку, в основі мемуарних текстів завжди лежить реальна подія, факт, явище, а з іншого боку, автор дає свою власну інтерпретацію цих подій. Тобто мемуари являють собою єдність об'єктивного і суб'єктивного. У відрізках тексту, де переважає об'єктивний план, іде, як правило, хронологічне викладення (перелік) подій, фактів з можливими незначними украпленнями суб'єктивної оцінки. У місцях переважання суб'єктивного фактора зустрічаються обширні міркування, особиста інтерпретація подій, що оповідуються. Тобто авторська точка зору, яка відображає світорозуміння автора, складає комунікативний зміст, смисл мемуарного тексту і забезпечує розвиток його змісту, формуючи саме тим центральну категорію мемуарного тексту – категорію суб'єкта тексту або його перспективу.

Авторська перспектива (АП), яка відображає світорозуміння автора, складає комунікативний зміст, смисл мемуарного тексту. Одним із проявлянь АП є модальність мемуарів.

Характеризуючи онтологічну сутність модальності, В.В.Виноградов відмічав, що модальність установлюється з точки зору мовця і являє собою одну із синтаксичних категорій, у якій реалізується категорія предикативності зі значенням віднесеності основного змісту речення до дійсності [6 , 268].

У практиці лінгвістичних досліджень розуміння категорії модальності розширюється. Вона розглядається як категорія текстова. Модальність онтологічно притаманна тексту, бо він є результатом суб'єктивного авторського осмислення дійсності і, звичайно, відображає не просто світ, а світ, побачений очима автора [12,

78]. Модальність тексту проявляється не тільки і не стільки у наявності специфічних модальних і оціночних слів (що теж служить маркерами авторської модальності), скільки у виборі самих об'єктів оповідання, які репрезентують оточуючий автора світ, у виборі характеристик, притаманних представленим у тексті об'єктам.

Модальність тексту – це комунікативно-семантична категорія, яка виражає суб'єктивно-авторське відношення до текстової інформації і, відповідно, до об'єктивної дійсності. Авторська модальність знаходить своє проявлення в орієнтації системи смислових зв'язків на ціннісну позицію адресату [9 ,3].

Відношення автора до дійсності і до текстової інформації є категорія змістовна, текстова, бо модальність являє собою один із компонентів смислу тексту, до числа яких відносяться: предмет повідомлення, інформація про буттєвість, інформація про просторово-часові параметри та оціночне значення. План змісту категорії модальності утворюють наступні елементи: об'єкт модальності, модальні прикмети, суб'єктивно-модальні смисли. План вираження модальності мемуарного тексту складають модальні сигнали, які передають інформацію про об'єкт модальності та його прикмети, і модальні засоби як сукупність модальних сигналів.

Для розуміння модальності важливим моментом є твердження Ш.Баллі про те, що модальне значення (модус) накладається на деякий основний зміст [2]. Модальність тексту є неоднорідною, вона включає до себе декілька модальних значень: а. реальність/ірреальність; б. можливість, необхідність, бажаність; в. упевненість; г. підтвердження/заперечення; д. емоційна і якісна оцінка тощо.

Найзагальніше розуміння категорії модальності включає відношення змісту інформації тексту, що установлюється автором, до дійсності. Це відношення може бути багатоаспектним, на чому основується різноманіття модальних значень, бо воно включає модальну домінанту – прикмету реальності/ірреальності. Говорячи про відношення інформації до дійсності, слід враховувати, що поняття про дійсність є авторським. Воно може бути двох видів: опосередковане через часову, персональну локалізованість та неопосередковане, пряме – через віднесеність ситуації до реального світу і являє собою оцінку достовірності [4 , 65]. Тому відношення до дійсності у модальному плані проявляється у домінуючих прикметах достовірності інформації. Модальність у даному випадку є суб'єктивною, бо зображене в тексті є не копія дійсності, а бачення автором картини світу під власним кутом зору. Первісно у модальній авторській оцінці того, що відбувається, міститься також і об'єктивний компонент, забезпечений спільними для більшості учасників комунікативної ситуації фоновими знаннями реальної дійсності, спільним соціальним досвідом тощо.

Суб'єктом модальності у мемуарах виступає сам автор, отже, прикмета реальності в них може розглядатися як уявлення автора про існуючий світ в дійсності, яке відображається у мовних значеннях. Реальність у мемуарах відповідає поняттю фактичності, специфіка якого знаходить своє вираження у ситуації актуальної події в минулому з прикметами спостережності і конкретної референції всіх учасників

ситуації: “я – тоді – там – те”. Ця складна комбінація основних прикмет авторської модальності у мемуарах відображає логіко-семантичні відносини в тексті.

Зв’язок модального значення реальності і семантики часу у мемуарному тексті виступає у найбільш безпосередній формі, оскільки теперішній час актуальний, що переживають зараз; час, що відновлюється по пам’яті – актуальне минуле та актуальне майбутнє, проектоване на майбутнє, є центральним у понятті реальності. Воно може бути ускладнене оцінкою достовірності, в основі якої лежить інтелектуальний (раціональний) тип оцінки, тобто оцінка автором тексту своїх знань стосовно об’єктивної дійсності.

До поняття знання входить “не власне істина, а її суб’єктивний аналог – відчуття суб’єкта, що пропозиція Р є істинною” [10 ,5]. Отже, в даному випадку доцільно говорити про стан знання, яке виникає в результаті процесу пізнання автором об’єктивної дійсності.

Для мемуариста істинність його знання про світ не вимагає обґрунтувань і, відповідно, не потребує експлікації цього знання. Інформація про ступінь упевненості автора в істинності факту, що стверджується, передбачається контекстом, тобто, якщо автор констатує наявність деякого факту, це означає, що він повністю упевнений у достовірності даного твердження. Будь-який відтінок невпевненості або незнання автора отримує вираження мовних формул типу: “я думаю”, “я підозрюю”, “мені здається” тощо. Отже, модальна інформація достовірності-істинності присутня у мемуарному тексті імпліцитно.

Література:

1. **Андронников И**. Ответы на вопросы анкеты “Жизненный материал и художественное обобщение”//Вопросы литературы. **Н.М.** − 1966. - № 9. 2. **Балли Ш**. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1955; 3. **Бенвенист Э**. Общая лингвистика. – М., 1974. 4. **Бондарко А**. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. – Л., 1990; 5. **Энциклопедический** словарь Брокгауза и Ефрона. 1896; 6.**Исследование** по русской грамматике. – М., 1975; 7. **Гинзбург Л**. О психологической прозе. – Л., 1971; 8. **Голубева Е**. Лингвистические средства выражения объективного и субъективного факторов в жанре автобиографии: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1987; 9. **Донскова О**. Средства выражения категории модальности в драматургическом тексте /на материале англо-американской драмы XX века /. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1982; 10**. Зализняк А**. “Знание” и “мнение” в семантике предикатов внутреннего состояния // Коммуникативные аспекты исследования языка. – М., 1986; 11. **Краткая** литературная энциклопедия: т. 4. – М., 1967; 12. **Кухаренко В**. Интерпретация текста. – М., 1988. 13. **Левковская Н**. Жанровая вариативность мемуарной литературы. //Труды МГПИИЯ им. М. Тореза. Вып. 197. – М., 1982; 14. **Мурзин Л**., Штерн А. Текст и его восприятие. – Свердловск, 1991; 15. **Симонов К**. Не золотая середина. //Вопросы литературы. – 1971. - № 6; 16. **Шанина А**. Лингвистические средства выражения образа автора в тексте воспоминаний: Дис. … канд. филол. наук. – М., 1988; 17. **Beauvoir S.de** . La force des choses I, II. Editions Gallimard, 1963; 18. **Beauvoir S.de** . Tout compte fait. Editions Gallimard, 1972; 19. **Daniel J**. Le temps qui reste. Editions Stock, 1973; 20. **Galperin R**. Stylistics. – M., 1977; 21. **Maingueneau D.** Linguistische Grundbegriffe zur Analyse

literarischer Texte. – Tübingen, 2000; 22. **Pfister M**. Konzepte der Intertextualität //Intertextualität: Formen, Funktionen. – Tübingen, 1985; 23. **Robert J**. Les stars de mes nuits. Editions du Rocher, 1991; 24. **Warnke I**. Schnittstelle Text: Diskurs. – Peter Lang, 2000.

The article deals with stylistic characteristics memoir texts and their modal perspective. The content perspective and the author's position are considered to be the basic ones.

УДК 821.161.2-9.09:324

О.Б. Лошакова

УКРАЇНСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПОЛІТИЧНИХ ПОДІЙ

Наприкінці XX – на початку XXI ст. вітчизняна публіцистика переживала період тематичного виродження, простежувалась тенденція до звуження тематичного простору, замкнення публіцистичного тексту на сторінках вузькоспеціалізованих видань, професійних журналів, зменшення об'єму її аудиторії до "вузького кола інтелектуально підготовлених читачів, які шукають відповідну інформацію і відповідних авторів" [1, 229]. Навіть простий топонімічний дайджест україномовних публіцистичних матеріалів за цей період презентує достатньо узусну тематичну панораму, окреслену в межах "вічних питань" пролонгованої актуальності: "Сучасна мовна система в Україні", "Доля мови – доля народу", "Духовні спустошення і трансформації в суспільстві XX століття" [2], "Державна мова в конституційному полі" [3], "Правописна війна, або бий своїх, щоб чужі боялися!" [4] „Емігрантом я себе ніколи не вважав..." [5], „...Сили, Боже, дай, щоб рідне слово зберегти" [6].

Відомі теоретики журналістики П. Мовчан, В.Іванов, В.Шкляр, Г.Почепцов, Й.Лось у своїх роботах приділяють увагу розвиткові публіцистики. Детальному аналізу генезису цього виду творчості присвячено ряд досліджень В.Здоровеги, який також засвідчує кризовий стан публіцистики к. XX – поч.. XXI ст., її витіснення з масової літератури. "Публіцистика не вмерла. Вона [...] міняє місця своєї "дислокації", поступово перекочовуючи із щоденної газети до тижневика, журналу, збірника чи книги. Роль її зводиться до мінімуму в кращих інформаційних, телевізійних та радіопрограмах"[1, 229].

І це цілком закономірно. Адже публіцистика є реакцією на суспільно-важливі події, синтезованою ними художньою рефлексією. Коли ж рефлектувати нема над чим, публіцистика відходить на позиції кулуарної, елітної літератури, малочитабельної та високо витребуваної лише у колах, визначених спільними професійними інтересами. Компетенції продукту масового споживання публіцистичний твір набуває лише за умов відбиття у ньому актуальних для цих мас проблем і наявності цікавого широкому загалу змісту.

Саме такий сплеск інформаційної активності став характерним для України періоду “Помаранчевої революції”. З метою з’ясування тематичного наповнення, стилістичних особливостей сучасної публіцистики, механізмів впливу на свідомість виборця через публіцистичні тексти та ролі публіцистики у загальному літературному процесі сьогодення ми проаналізували матеріал, наявний у друкованих та електронних ЗМІ за період з жовтня 2004 року по березень 2005 року.

Тема Президентських виборів стає домінуючою для засобів масової інформації з виникненням серйозного суспільно-політичного протистояння в Україні наприкінці 2004 року. Вона витісняє або асимілює інші проблеми, переважно міждисциплінарного характеру, полікомпонентні, вирішення яких потребує комплексного інтегрованого підходу, залежні від загальнонаціональної політики держави. (Як-то: білінгвізм, реальна демократія, складне соціальне становище тощо).

За відсутності ґрунтовних моніторингових досліджень нам важко стверджувати конкретний приріст аудиторії та значні зміни контингенту читачів публіцистики в період виборів. Проте, заперечувати загальне збільшення попиту на інформаційно-аналітичні жанри було б некоректним. З початком виборчої кампанії інтерес електорату до публіцистики був очевидним, вона знову стала важливою складовою процесів державотворення.

Отже, зростаючий коефіцієт релевантності автоматично водить публіцистику на позицію важливої складової процесів державотворення.

Публіцистичний спосіб подання матеріалу передбачає передання аудиторії певної системи ідей [7, 86], засвоєнню яких сприяють художня образність публіцистики та її здатність впливати на розум і почуття людини. Завдяки цьому публіцистика стає провідником певних стереотипів, цінностей, норм, політичних ідей та їх фіксації у свідомості мас, вона є суттєвим засобом формування соціальних та політичних ідеалів.

Публіцисти часто вдаються до використання видозмінених відомих казкових фабульних одиниць або стилізація під них: „*Сегодня только слепой не увидит, что сценарий раскола страны, ставший основной стратегией кампании власти, в Украине практически реализован. Президентская репка проста: Кучма за Медведчука, Медведчук за Путина, Путин за Януковича, Янукович за деньги, деньги за московких политтехнологов, политтехнологи за русский язык, русский язык за юг и восток Украины… И последних в результате таки удалось оттащить от реальной информации, от реальных проблем и реального выбора*” [9, 1].

Прозора алегоричнфсть, імітація знайомих казкових сюжетів значно спрощують механізми декодування інформації, покращують продуктивність засвоєння презентованої політичної, аксіологічної, суспільної позицій. Механізм впливу публіцистичного тексту на свідомість реципієнта головним чином базується на образному відображенні дійсності. Як і художній літературі, якісній публіцистиці, на відміну від інших журналістських текстів, притаманна комплексна тропіка, досконала архітектоніка, що є показником сформованості індивідуального авторського стилю. Створений автором публіцистичний образ дає змогу глибше осягнути саму сутність явища, політичного, економічного, соціально-політичного, яку важко, у всякому разі лаконічно, виразити за допомогою описів і визначень [1, 236]. Наприклад: „*Свого часу довелося мені побувати в Якутії, і око прикро вразили*

п'ятиповерхові будинки в центрі її столиці: через усю фасадну частину стін від землі й до даху тяглися тріщини, і вікна та двері вже не світилися людським затишком – бо повиселяли господарів із аварійних жител. [...] Ось уже тринадцять років ми щось будуємо, але самі не знаємо, що саме. [...] А суспільство і далі зводять на вічній мерзлоті, як оті будинки в далекому від нас Якутську, і воно дає нові й нові тріщини.» [10, 6]. Один влучно дібраний для порівняння образ, параллель ідентичності, що легко візуалізується в уяві реципієнта, дозволяє публіцистові залучити читача до емоційного переживання ситуації, спровокувати появу внутрішнього проблемного діалогу, який передбачає формування конкретної оціночної позиції.

Конструктивними принципами публіцистичного твору є одночасні орієнтації на експресію та стандарт. Стандартизація відображає тенденцію до регулярності, стійкості засобів вираження. Експресивність розглядається як тенденція до оновлення стандарту. Експресивність найбільш виразно дозволяє представити зміст тексту та ставлення автора до нього [7, 86]. Найгостріші політичні протистояння відображаються в публіцистиці з іронічним, саркастичним забарвленням, що дозволяє авторові влучно сформулювати думку, остаточно визначити політичну орієнтацію тексту:

"*…политики не задумывались о риске внутренней нестабильности и возможности коллапса конституционных норм в стране, известной своей «стабильностью»*" [11, 7], *«10-летие имитации экономических реформ»* [12, 3], *«уроки дипломатии Леонида Даниловича – обещать и ничего не делать* [13, 2].

Відвертість, емоційна щирість, домінування експресії в інтерпретації реалій спрацьовують як засіб руйнації преамбули недовіри адресата тексту до висловленої думки і сприяють активізації ейдетичних властивостей пам'яті, закарбуванню за конкретною особою чи подією елементарних оціночних кліше (типу „хороший" – „поганий"). Часто з цією ж метою публіцист концентрує в рамках однієї текстової одиниці велику кількість стереотипів, стійких асоціацій, міфологем, вибудовуючи їх у логічний ланцюг, структуруючим центром якого є авторська точка зору. При цьому нерідко має місце не прихований скептицим, брутальність тощо: „*Януковичу не удалось в полной мете реализовать ни один из образов, который по очереди ему придумывали конкурирующие центры*" [14, 1], „*А вы говорили, что такое невозможно, чтобы бывший гебист праздовал свой день рождения в кампании с бывшим уголовником*" [15, 1], «*Г-н Янукович – это стабильность, о чем, правда, говорит не он, а его штаб*» [13, 2].

Отже, можемо зробити висновок, що електоральний період породив в українській журналістиці нову хвилю публіцистики, яка стала повноцінною та значимою складовою сучасного літературного процесу. Реінкарнація цього специфічного виду творчості сприяла інтеграції традиційних художніх засобів формування світоглядних та суспільних позицій, притаманних публіцистичному тексту, з новими маніпулятивними методиками, що продукувалися в журналістській та PR-практиці протягом періоду функціонуваня публіцистики в обмеженому аудиторному просторі. Вітчизняна публцистика, інспірована специфічною суспільно-політичною ситуацією, характеризується високим вмістом образних елементів,

ретранслює політичні міфи та є їх потужним генератором, сприяючи закріпленню певних моделей електорального біхевіоризму.

Література

1. **Здоровега В. Й**. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. – 2-ге вид., перероб. і допов. – Львів:, 2004. 2. **Дзюба І.** З криниці літ: тритоник. – Т.2. – К., 2001. 3. **Гринів О**. Державна мова в конституційному полі // Березіль. – 2001. – №.11-12. – 161-169. 4. **Шульга Є**. Правописна війна, або, „Бий своїх щоб чужі боялися" // Березіль. - 2001. – №.11-12. – С.169-174. 5. **Струть Р.** „Емігрантом я себе ніколи не вважав..." // Література плюс. – 2002. – №6(47). – С. 3 – 5. 6. **Лизанчук В.** „...Сили, Боже, дай, щоб рідне слово зберегти" // Березіль. – 1999. - №3-4. – С. 157-161. 7. **Мельник Т. С., Тепляшина А. Н.** Основы творческой деятельности журналиста. – СПб, 2004. 9. **Мостовая Ю.** Новые украинцы // Зеркало недели. – 2004. – 20-26 нояб.(47) – С.1. 10. **Никифоренко Л.** Яке суспільство ми будуємо? // Українське слово. – 2004. – 11-17 серп. (33). – С.6. 11. **Дж. Шерр**. Выборы в Украине: взаимодействие внутренних и внешних факторов // Зеркало недели. – 2004. – 9-15 октяб.(40-41). – С.7. 12. **Макаров А.** Рок-концерт // Зеркало недели. – 2004. – 9-15 нояб. (40-41). – С. 3. 13. **Вересень М.** Тромбофлебит // Зеркало недели. – 2004. – 9-15 окт. (40-41) - С. 2. 14. **Соболев Е.** Выборы ошибок // Зеркало недели. – 2004. – 16-22 октяб. (42). – С.1. 15. **Дмитричева О.** Президент Украины в России – Виктор Янукович? // Зеркало недели. – 2004. – 16 – 22 октяб. (42). – С.1.

The article shows thematic development and major stylistic features of ukrainian publicists' creation. It also represents different ways of influence on the human mind through this kind of literature until the period of The Orange Revolution in Ukraine. The author pay the great attention on the place and role of stylistic devices (as rhetorical questions, phraseological units), fairy-tales' forms etc. in the process of creation the election model in the common mind.

УДК 37.037

В.Ю. Пустовіт

ПОСТАТЬ Д. МОРДОВЦЯ У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ

Протягом останніх 20-ти років, фактично з моменту одержання нашою державою незалежності й суверенітету в українському літературознавстві значно посилилась увага до письменницької мемуаристики. Насамперед це виявилося у масовому виданні спадщини письменників-класиків, чия творчість довгі роки була забороненою темою, поодинокі твори яких видавалися в діаспорі, частіше за все самвидавом.

Бурхливий розвиток суспільства на межі третього тисячоліття показав, що немає майбутнього без використання надбань минулого, тієї спадщини, яку творили перші речники української національної ідеї.

Літературний процес у своєму історичному й діахронічному розвитку тісно пов"язаний з соціальним, духовним, економічним, громадсько-політичним та культурно-мистецьким життям суспільства. Зважаючи на це, значна роль у цьому належить мемуаристиці. В Україні зростає інтерес до письменників, здавалося б, канонізованих особистостей. До того ж, незважаючи на значну кількість публікацій літературно-критичних і наукових праць з проблем розвитку мемуарної літератури, досить мало.

Характерною ознакою сьогочасного наукового знання є повільне повернення численних матеріалів з рукописних та архівних фондів персоналіїв письменників, що були для недалекого минулого Радянської України табуйованими. До таких митців належить і Данило Мордовець ─ прозаїк, історик, етнограф, педагог, видавець, громадський діяч, який повернувся до свого читача після тривалого замовчування.

Доля української літератури після першого погрому в 1847 році та її розбудження у 1859-1863 роках цікавила літературознавців. Так, у 1885 році варшавський місячник надрукував обширну хроніку І.Франка, де останній намагається змалювати стан літератури. У Х розділі подано невелику характеристику Данила Мордовця: "Автор немов сміється; оповідання свої заправляє ніби гумором українським, свіжим, здоровим і дуже милим, але серед сміху гумориста видно спливаючі з очей старця на сиву бороду палячі сльози болю" [1, XXVI, 354].

Діяльність Д.Мордовця була націлена на пропагування української мови й літератури. Незважаючи на труднощі в друкуванні, знаходимо повість "Дві долі" ("Галицький вісник", 1898), героєм якої є Юрась Хмельницький, син Богдана Хмельницького. У листі від 20 лютого 1898 р. до дружини Віри М.Коцюбинський поділяє думку, що "друга книжка нецікава, особливо белетристика". "Дві долі" Мордовця по виповненню нагадують малюнки на коробках з цукерків, так це все шаблонове [2, V, 199]. До цього періоду належать також публіцистичні статті "Провинциальная литература" ("Дело", 1886), "Провинциальная печать" ("Исторические пропилеи", 1889). У 1898 р. була надрукована стаття у "Волыни" (6-7 лютого), що висміювала літературну мову Галичини. М.Коцюбинський скаржився у листі до Віри Коцюбинської: "Клятий "Еф" зробив мені капость, розбивши статтю Мордовця на дві половини. Вона не зробить такого враження, яке мала б, поміщена цілком" [2, V, 196]. З наступного листа бачимо, що ставлення М.Коцюбинського до митця добре, він робить йому зауваження, наголошуючи на доброчинній справі. "Як тобі сподобалась стаття Мордовця ? Я підкреслив синім олівцем свою приміточку і послав йому ті номери "Волині", де поміщена його стаття. Такі помітки гріх робити, хай старий знає. А все ж добре, що він написав ту статтю" [2, V, 197]. Причому ці зауваження скоріше поради, у статті Д.Мордовець пропустив імена відомих письменників, а саме Панаса Мирного та О.Маковея, наводячи імена авторів, які не були відомі широкому колу читачів.

Про дружнє й поважне ставлення українського письменства до Д.Мордовця свідчать листи, написані в різні періоди творчості митця відомими українськими прозаїками (І.Нечуєм-Левицьким, М.Коцюбинським, М.Драгомановим, Б.Грінченком

та ін.). Серед них на особливу увагу заслуговує переписка з Михайлом Старицьким, у якій яскраво видно роль Д.Мордовця в допомозі українському театру й особисто М.Старицькому. Це виявилося в доведенні необґрунтованості обвинувачень М.Старицького в плагіаті (про це закидали останньому Б.Грінченко та І.Александровський). Велика заслуга тут належить виступам Д.Мордовця в пресі та суді (лист від 10 жовтня 1901 р.) [4, VI, 604-605].

У своїх листах М.Старицький не тільки відстоював питання, які стосувались його особи, а й гаряче вболівав за долю рідної мови й друкованої книжки (лист до Д.Мордовця, 1 квітня 1882 р.) [3, VI, 444-447], лист від 8 березня 1898 р. [4, VI, 567], хвилювався за стан здоров'я М.Костомарова й дякував Д.Мордовцю за дружні рецензії на його твори [3, VI, 450-451], лист від 1901 р., грудень [3, VI, 615], за дорученням Леоніда Майкова Д.Мордовець написав свої висновки про творчість М.Старицького для нарахування останньому пенсії. З листа (грудень 1895р.) видно, що письменник настільки був спантеличений добрим відгуком старшого товариша, що вирішив історичний роман "Богдан Хмельницький" присвятити Д.Мордовцю, про що й повідомляє його: "Роман, коли дозволите, я хочу присвятити Вам при виданні; для того й прошу, прочитайте його, укажіть хиби і коли знайдете дотепним, то благословіть мені присвятити його Вам, яко натхновенному мені своїми цінними утворами смак і прихил до наших минулих славних подій" [3, VI, 530-531].

З наведених листів видно, що М.Старицький з великою повагою ставився до Д.Мордовця й звертався по допомогу до нього в найскрутніший час. Шанобливе ставлення до митця виявляється у теплих, дружніх звертаннях та витриманому епістолярному жанрі.

Українські письменники С.Русова, Б.Грінченко, В.Самійленко, М.Коцюбинський зверталися по допомогу до Мордовця щодо встановлення пам'ятника Л.Глібову. Так, у листі від 16 травня 1899 р. зазначається: "В Чернігові поховано одного з найталановитіших українських поетів, байкаря Л.Глібова. Чернігівські земляки, вкупі з сином поета, становлять над його могилою невеличкий монумент - надгробок. Одначе зібраних на се грошей не вистачає на добрий, хоч і невеликий надгробок. Бажаючи вшанувати пам'ять поета так, як він того заробив, чернігівські українці вдаються до своїх петербурзьких земляків, просячи їх пособити в сій справі грішми. Маючи на увазі, що надгробок має бути поставлений в кінці травня сього року, бажано було б не загаювати сю справу" [2, V, 334].

У 1904 році в Києві було видано збірник "На вічну пам'ять Котляревському", у якому серед багатьох письменників зустрічаємо Д.Мордовця з нарисом "Луна з нової України". Зазначимо, що автор пішов значно далі від своїх сучасників, піднявши в оповіданні проблему переселенського руху на Амур і життя українців у тих далеких краях. І.Франко, аналізуючи цей збірник, зазначає: "Звичайний спосіб оповідання Д.Мордовця, більш ліричний, ніж епічний, не дає ярких, пластичних образів, але зате лишає в душі декілька тонів, що довго і глибоко торкають чуття і малюють невгасну любов українців до рідного краю та тугу за ним і на нових оселях" [1, XXXV, 228].

І.Франко завжди відзначав своєрідність Мордовця, вказував на його ліризм та щирість викладу й називав ім'я письменника серед "відомих імен" української

літератури. І.Франко в некролозі знову підкреслює, що Мордовець "належить до великих майстрів української мови, та й своїми симпатіями він усе був на боці України" [1, XXXУІ, 44]

Наведемо ряд висловлювань про Д. Мордовця митців позаминулого століття, які характеризують постать митця з найкращого боку.

І. Франко з великою повагою ставився до письменника: "Друг і учень Костомарова Данило Мордовець, котрий згодом як романіст і публіцист посів визначне місце в російській літературі, виступив уперше з поемою "Козаки і море" (в манері Шевченка), написаною українською мовою, і подарував українській літературі серію високо поетичних нарисів".

"Жив Бог, жива ваша душа после такого многолетнего странствования по Божьему миру. Она всегда была горячая, добрая, несколько хохлацкая, талантливая, с тем юмором, который так чудесен на хохлацком языке» (А. Суворін).

"В історичних романах ви (Данило Лукич. – Прим. наша) дбайливо змальовували життя нашого краю й народу, пробуджували українську самосвідомість, відданість рідній Україні й нагадували, "що діялось в світі, чия правда, чия кривда, і чиї ми діти". Що стосується власне українства, то ми з глибокою вдячністю згадуємо той час, коли ви зі славним, покійним батьком Миколою (йдеться про Миколу Івановича Костомарова. – Прим. наша) працювали в "Голосі" і в "Неділі" і боролись з Кояловичем, Аксаковим і іншим ратниками темної сили, як з татарами, за мати Україну та її мову" (Група шанувальників-південців, 1886 рік).

"Мордовцев був відомий найбільше своїми історичними романами та оповіданнями, виявивши на цій ниві просто дивовижну плодовитість, але не мало праці поклав він і як етнограф, історик, публіцист, популяризатор, ба навіть поет. Ім'я Мордовцева було свого часу дуже популярне" (Г. Дорошевич).

Усе своє життя Д.Мордовець відстоював і пропагував поезію Т.Шевченка серед молоді. Саме такими заходами він намагався захистити права української літератури на самостійне існування, які скасував у 1863 році Валуєв. За ініціативою Д.Мордовця у 1898 році було створено "Общество имени Т.Г.Шевченко для вспомоществования нуждающимся уроженцам Южной Росии, учащимся в высших учебных заведениях Петербурга".

Архів Д.Мордовця подає цікавий факт про виступ письменника на вечорі Шевченка з напутнім словом до молоді: "Ці промови завжди викликали щирі й гучні оплески публіки, що відносились не стільки до змісту промов, в більшості трохи шаблонового, скільки до симпатичної постаті сивого дідуся, од котрої справді віяло сороковими роками, шевченковими часами..." [4,298].

Коцюбинський був зацікавлений новоутвореним товариством, про що написав у листі до Мордовця (23 липня 1898 р.): "... Я оце зважуюсь обернутись до Вас, вельмишановний добродію, з уклінним проханням вислати мені примірник статуту товариства, коли є друкований, або подати головніші, характеризуючі мету й средства товариства, пункти статуту, за що буду дуже вдячний Вам" [2, V, 226]. При сприянні цього зібрання проводилися й Шевченківські вечори, на які часто заходили М.Заньковецька, М.Кропивницький. Так, наприклад, "навесні 1902 р. Д.Мордовець промовляв українською мовою на шевченківському святі в Санкт-Петербурзі в

будинку Шляхетського зібрання, річ неймовірна для Києва чи Одеси" [5,28].

Творча особистість Д.Мордовця завжди цікавила як однодумців, так і опонентів. На жаль, на сьогоднішній день загублено значну частину з архіву письменника, його листи, спогади. У 2004 році для широкого загалу були опубліковані спогади доньки Д. Мордовця, але це мізерні матеріали, які не дозволять скласти портрет письменника, тим самим визначивши його роль в літературі.

Література

1. **Агеева О.Г.** Послесловие // Мордовцев Д. Царь и гетьман. – М., 1990. – С.278 – 285. 2. **Коцюбинський М.** Твори: В 7-ми т. - К., 1975. - (тут і далі в тексті номер тому позначатиметься римскою цифрою, а номер сторінки - арабською). 3. **Старицький М.** Зібр.творів: У 6 т. - К., – 1989-1990. - (тут і далі в тексті номер тому позначатиметься римською цифрою, номер сторінки - арабською). 4. **Стебніцький П.** З архива Д.Л.Мордовцева // Україна. - 1907. - № 9.-С.285-305. 5. **Франко І.Я.** Повне зібр. тв.: У 50 т. - К., 1976 – 1986. - (тут і далі в тексті номер тому позначатиметься римською цифрою, номер сторінки - арабською). 6. **Шевельов Ю.** Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941): Стан і статус. – Чернівці, 1998. – С.28.

The person of D.Mordovetz at the memoirs of the contemporaries are described, the role of the this writers are analysed.

УДК 82-94.09

І.Л. Савенко

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРАДИГМИ ХРОНОТОПУ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ-ПОШУКУ

У другій половині XX ст. ставлення до простору, що оточує людину, як її середовище, реальне й духовне буття, оцінка його в культурі загалом та літературі зокрема, набули нових рис і критеріїв поцінування. Релятивістські напрями наукового знання та філософські концепції дали поштовх до розробки концепції суб'єкт-об'єктного синтезу, перегляду розуміння простору як багатогранної площини часових суміщень.

На сучасному етапі відбувається зміна сприйняття хронотопу й витворення оригінального розуміння часу на основі синтезу нової та архаїчної моделі часу. Виникнення писемності, а згодом й літератури, відкриває новий незамкнений простір світу, відбувається розчленовування реальності на численну кількість множинностей, на те, що „було", і те, що „буде". Для сучасних теорій часу проблема співвідношення минулого, теперішнього і майбутнього зберігає свою актуальність. Поділ континууму

на дискретні фрагменти – постійно діючий процес культурогенеза й один з найважливіших процесуальних аспектів аксіологічної дуалізації.

Докладно питання часо-просторових взаємозв'язків у літературі, зокрема в біографічному романі, дослідив М.Бахтін. Він, під впливом ідей С.Ейнштейна, ввів до літературознавчого обігу поняття „хронотоп" (часопростір). На його думку, літературно-художній твір містить у собі поєднання часових і просторових прикмет у їх цілому. Час стає художньо значущим, ущільненим. Простір включається до руху часу, сюжету, історії. Прикмети часу існують у просторі, а простір вимірюється часом. „Цим пересіченням рядів і поєднанням прикмет характеризується хронотоп", - твердить М.Бахтін [1, 10].

Документально-біографічна проза дещо специфічно відноситься до проблеми часо-просторових зв'язків і відношень. Біографія є результатом інтересу людини до своєї історії, прагненням осягнути соціально-історичний досвід людства, поєднавши його із сучасними набутками. Вона є відображенням еволюції людини, яка відбувається як у часовому, так і в просторовому аспекті. Герой та його епоха невіддільні один від одного, і вони є складовими частинами біографії.

О.Галич серед особливостей хронотопічної структури документально-біографічної прози виділяє несподівані часові переключення, зовнішню неузгодженість думок, виняткову роль реальних документів. Аналізуючи твори документально-біографічного жанру, зокрема „роман-пошук", дослідник виділяє серед особливостей основи композиції „часову мозаїку", яка полягає в поєднанні різних часових пластів. „Такий калейдоскоп подій у різній часовій ритміці створює, проте, цілісну картину життя" [2, 110]. Внутрішній світ постаті розкривається шляхом її роздумів і спогадів, через „голоси" інших персонажів та за допомогою авторської оповіді. Така композиція роману-пошуку, на думку дослідника, дає літературознавцю змогу більш вільно оперувати часом і простором.

Простір – форма існування матерії, її атрибут. Час – внутрішньо зв'язана з простором і рухом об'єктивна форма існування матерії. „Художній хронотоп (або хронотоп, як це частіше вживається у сучасному літературознавстві) у широкому розумінні позначає „часопростір" – систему всіх часових і просторових елементів твору, що усвідомлюються у їхній змістовній та функціональній цілісності, яка й складає актуальну сутність поняття. У більш вузькому значенні хронотоп– специфічні складові часопростору, які мають одночасно часові і просторові характеристики" [3, 7].

Хронотоп є визначальним для взаємозв'язку часо-просторових відношень біографічного роману-пошуку. Парадигма часо-простору цього різновиду документальної прози визначається трьома специфічними структурними характеристиками: „відкритість", незавершеність часу (на відміну від біографії, де час є завершеним), включеність до широкого контексту епохи й внаслідок чого, надзвичайна пластичність хронотопу; фрагментарність, „розірваність" часу, коли фактичний матеріал подається „кроками" (фрагментами), що символізують етапи пошуку, й об'єднується за допомогою авторського коментаря; поліфонічність (рівноправне співіснування різних „голосів" – біографічної особи, документів, авторського коментаря, оточення).

Роман-пошук проводить експерименти з романним часом. Замість типового для біографічного роману лінійного часу, де події найчастіше розгортаються у хронологічній послідовності, тут виникає внутрішній час, що складається із документів, спогадів, фактів тощо, осмислених і логічно оформлених за допомогою авторського коментаря. Тому біографічний роман-пошук характеризується поєднанням й одночасним існуванням декількох часових планів. Внаслідок цього виникає явище поліфонії.

Поліфонія (давньогрецьке poliphonia - багатоголосся) – музичний термін, який позначав музичний стиль, що панував в Європі до середини XVIII ст. У поліфонії, на відміну від гармонії, немає поділу на мелодію і акомпанемент, всі голоси рівноправні. Від накладання голосів утворюється поліфонічний стиль.

Вперше поняття „поліфонія" до літератури застосував М.Бахтін. Явище поліфонії виникає тоді, коли усі голоси персонажів мають самостійні партії і ведуть між собою діалог. Жоден голос не має переваги над іншим.

Поліфонія надає роману-пошуку цікавої мовленнєвої гри. Голоси усіх учасників хронотопу (час біографічної особи, авторський коментар, час документів, час епохи та оточення біографічної особи), маючи однакові можливості для свого вияву, ведуть між собою полеміку. І.Акіншина вважає, що „поліфонічність зображення сприяє розв'язанню основної проблематики роману, тобто тієї групи проблем, які визначають вибір, розташування й співвідношення складових художнього матеріалу в змісті твору" [4, 93]. Різноманіття змістовних елементів обумовлює „поліфонічність" композиції, яка є неоднорідною й визначається змістом.

Сюжетно-композиційні можливості біографічного роману-пошуку дозволяють знайти вияв усім чотирьом основним складовим поліфонії біографічного часу. Кожен голос в певний момент проявляється по-різному. Побудова роману-пошуку зумовлена конкретним задумом, внаслідок чого розвиток подій відбувається досить своєрідно. Зібраний і осмислений автором фактичний матеріал потребує літературного оформлення. У процесі реалізації цього творчого завдання всі елементи змісту впорядковуються не тільки завдяки авторському суб'єктивізму, але й за допомогою формальних засобів, якими є сюжет і композиція. Відбувається цікаве взаємонакладання таких „несхожостей" як ідейно-ціннісна точка зору автора, часо-просторова проекція документа (або фактичного матеріалу) і психологічна точка зору біографічної особистості. Утворюється своєрідна хронотопічна поліфонія. Оскільки документ (епістолярій, цитата, мемуари, щоденники тощо) є будівельним матеріалом сюжету біографічного роману-пошуку, органічне його включення до тканини оповіді відбувається лише за допомогою авторського суб'єктивізму (коментаря). Документ має свій хронотоп, який повинен співпадати з біографічним часом (в життєписах хронологічно-подієвого типу). А розташування елементів композиції залежить від автора. Ці точки зору виступають як рівноправні, органічно поєднуючись між собою в складні часо-просторові поліхронотопічні зв'язки. Під таким кутом зору М.Бахтін розглядає поліфонію як множинність рівноправних свідомостей, що існують у творі. У романі-пошуці таким суголоссям виступають біографічна особистість, документ і авторський коментар. Вони є учасниками парадигми хронотопу, яка наявна у творі, і мають величезний вплив на композиційну побудову.

О.Шугай („Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду”) подає біографічну особистість в оточенні його сучасників, включає хронотоп епохи до кола подій. В.Жадько („Грек із душею українця”) простежує долю продовжувачів роду Аркасів і, таким чином, активізує хронотопічні елементи майбутнього (для самого М.Аркаса). У Вас.Шевчука („Велесич”) хронотоп подорожі має два часових плани: сучасне (поет Макар разом зі своєю подругою Ладою мандрує по місцях „Слова о полку Ігоревім”) і далеке минуле (Київська Русь та гіпотетичний автор „Слова...” - Велесич). Широкий історичний контекст хронотопу постаті Тодося Осьмачки у М.Слобошпицького („Поет із пекла” (Тодось Осьмачка)) супроводжується документованим часом доби й численними вкрапленнями-біографіями сучасників письменника. В І.Стебуна („Історія одного потаємного кохання”) хронотоп складається із трьох ліній: листи М.М.Коцюбинського до О.І.Аплаксіної, „Сторінки спогадів” самої О.І.Аплаксіної та авторського коментаря.

Хронотоп – символічний контекст, у якому розгортається специфіка людського буття. Усвідомлення і сприйняття часу в контексті певної історичної епохи визначає й темпоральну характеристику часо-просторових зв’язків роману-пошуку. Динамічний контекст минулого активізує творчий імпульс, пропонує умови для витворення реального контексту власного існування.

Пересічення хронотопу дослідника й часу біографічної особи характерне для роману-пошуку. Авторський хронотоп супроводжує хронотоп документа. Це основний літературний прийом в документальній оповіді. Проте Ю.Лотман („Створення Карамзина”) застерігає проти активного авторського втручання до оповіді, бо тоді твір перетвориться на „літературознавчий детектив”: „Головне ж у тому, що змішується вся картина наукового пошуку. Відкриття сенсаційних таємниць зовсім не складає сутності науки. Наука прагне віднайти зв’язок явищ, які уявлялися там, де поверховий погляд бачив лише скопичення випадковостей, і на цій основі пояснити сутність об’єкта, що вивчається” [5, 234]. Біографічний час епохи у Ю.Лотмана пронизує численні документи й подається за допомогою мозаїки (розділи про Карамзина і масонів, постаті Н.Новікова, С.Гамалея тощо). Подані у формі літературних портретів, фрагменти біографічного часу доби, вони органічно включаються до мозаїчної архітектоніки композиції. Ми зустрічаємо на сторінках роману-пошуку посилання на Гердера, Віланда, Бартелемі, Бонне, Лафатера, Канта – відомих європейських особистостей тощо.

Між часом біографічної особи й авторським коментарем виникають діалогічні відношення. Діалогічне слово – поняття, яке було розроблене М.Бахтіним стосовно теорії поліфонічного роману. Діалогічний підхід побутує як знак чужої смислової позиції. Діалогічні відношення можуть проникати всередину висловлювання, навіть окремого слова, якщо у ньому діалогічно стикаються два голоси. Авторський голос присутній незримо, його позиція визначає слова біографічної особи. Так, Л.Бойко („Подвижник духу: Документи і факти з життя Бориса Антоненко-Давидовича”) виявляє себе досвідченим вченим і зацікавленим літератором: авторський коментар постійно аналізує протоколи допитів, пояснює сторінки спогадів сучасників про Б.Антоненко-Давидовича, радить ставитися до всіх подробиць неупереджено. У Л.Большакова авторський коментар міцно переплітається з літературознавчою оповіддю („Бувальщина про Тараса”), або ґрунтується на широкому цитатному

матеріалі й має в основі широкий масив документів („Повернення Григорія Вінського”). П.Акройд біографію Лондона („Лондон: біографія”) включає в широкий контекст історико-культурного матеріалу. Д.Фарнан („Оден і кохання”) робить акцент на особистих спогадах. Літературна основа „Клуба Дюма, або Тіні Ришельє” А.Переса-Реверте складається з творів О.Дюма.

Часо-просторовий контекст біографічного рману-пошуку будується за принципом „вгвинчування” у час і простір. Дія відбувається одночасно в декількох хронотопах, які, перетинаючись, утворюють композицію. Читач, який вже знає майбутнє, із цікавістю спостерігає за загадками, що виникають на шляху пошуку. Теперішній час накладається на себе, цілі епохи змінюють одна одну. Циклічність, відображаючись в авторській свідомості, утворює метасюжет. При циклізації часу відбуваються зміни в фундаментальній тріаді: автор – художній текст – читач. Для Р.Іваничука („Сакаул у пісках”)характерне зіткнення часових площин, від яких залежать події і долі людей. Людина, яка творить епоху, може зміщувати часові пласти, щоб винести звідти відповіді на болючі питання. Час і простір символічно переосмислені. У Р.Іваничука особливий дар – відчувати епоху і вміти знаходити зв’язок між часовими пластами. Твору притаманний поліхронотопізм: поєд декількох часових шарів. Поряд із символічними і міфологічними часо-просторовими пластами (рунічні написи на скелях, видіння І.Вагилевича), існують хронотопічні реалії, які матеріально та історично достовірні (М.Шашкевич, різні соціально-політичні реалії епохи). Цей реальний простір досить жвавий, різнобарвний і густонаселений. Історичні документи, на думку Р.Іваничука, відіграють важливу роль. До цього долучається вивчення історії, етнографії, фольклору, соціології. “Автор особисто відповідальний за достовірність подій, які зображає. Проте намагаючись уникнути рабської залежності від історичних фактів” [6, 55].

Удалено: Його романам

У творі Д.Граніна („Вечори з Петром Великим”) існують два часових пласти: минуле, яке поновлюється по уривках документів, фактів, і теперішнє, коли відбувається ця реставрація. Час у Д.Граніна поєднує у собі два начала: час, що може себе аналізувати, формулювати питання, і час самобутній, який не піддається управлінню. Це проявляється тоді, коли біографічна особистість діє вільно, але стримується здоровим глуздом. До цих зовнішніх властивостей часу долучаються внутрішні, від яких залежить доля творчої особистості. Цим створюється багатозначність образів.

Г.Цурікова та І.Кузмічов називають документально-біографічні твори Граніна „подорожами до історії і до біографії”, як до своєї, так і чужої. Контраст часу в них особливо помітний. У зв’язку з цим час у Граніна – „це не тільки „годинник всередині себе”, а й світова історія, що зберігає незчисленні запаси людської пам'яті” [7, 163]. Розуміння взаємовідносин людини і часу криється в минулому.

Митець, так само, як і його герой, вчиться спілкуватися з часом, бо час – не засіб, а можливість для створення нового. Незримий ланцюг часів, парадокси часу – надзвичайно важливі проблеми для документальної прозі. Твір Вас.Шевчука „Велесич” має оригінальну побудову. Два різночасові хронотопи (сучасний і давній) переплітаючись, розгортають сюжетну лінію. Відомості про події з історії Київської Русі подаються крізь призму уявлень, думок і пошуків поета Макара і його супутниці Лади, які подорожують історичними місцями „Слова...”. Центральною проблемою є

Велесич, навколо якого групуються інші, менші, але численні документальні центри. Складові біографічного часу, обплітаючись навколо напівлегендарної біографічної постаті, йдуть своїми напрямками, слугуючи єдиній меті – авторському задуму. „Завдяки цьому химерно переплітається стародавнє з нашим сьогоденням, вірогідні історичні події й факти з домислом, сон з реальністю. Таке художнє плетиво, виконане досить тонко й ажурно, надає творові своєрідності” [8, 208]. Проте хронотоп вигаданих подій відрізняється від достовірно-фактичного: перший більш розгалужений і розкутий, другий – стислий і науковий.

Діалог культур лежить в основі усіх мовленнєвих жанрів. Жанр – це історична пам’ять, яка кристалізується у слові і переходить на рівень автоматизації значень смислів. Документи (літописи, хроніки, наукові тексти тощо) є представниками культурно-історичної пам’яті.

„Документ потрібен для створення поліфонії в біографії”, - пише Я.Кумок [9, 32], тобто документ розкриває глибини свідомості біографічної особистості, за допомогою документу автор створює образ героя. „Факт (чи документ) у літературі завжди є поліфункціональним”, - стверджує О.Галич [10, 13]. У Л.Бойка („Подвижник духу: Документи і факти з життя Бориса Антоненко-Давидовича”) протоколи допитів становлять окремий пласт оповіді, який доповнює трагізм тяжких поневірянь письменника по концтаборах. О.Шугай („Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду”) свої біографічні розшуки обов’язково підтверджує багатим цитатним матеріалом із документів (спогади, цитатні матеріали з календарів, альманахів, передмови до творів письменника тощо). Основою для оповіді у В.Жадька („Грек із душею українця”) стали невідомі листи М.Аркаса й М.Кропивницького, які підкріплюються широким документальним матеріалом доби. „Історія одного потаємного кохання” І.Стебуна – докладний архів листування М.Коцюбинського та О.Аплаксіної.

Документ у структурі хронотопів біографічного роману-пошуку є не тільки будівельним матеріалом сюжету, але й складовою частиною біографічного часу. Тому композиційна побудова підкорена реалізації задуму автора: подати біографічну постать крізь призму документів, хронотопічних зв’язків біографічного часу, поліфонічність точок зору.

Поліфонічний хронотоп роману-пошуку, зокрема біографічний час, містить події-документи, які підтверджуються фактичним матеріалом. Часто саме документ перебирає на себе функції оповідача. З’являється паралельний час оповіді. Наприклад, М.Слабошпицький включає до хронотопу поезію Т.Осьмачки і називає її „конкретним документом часу”. Хронотоп поезії письменника набуває самостійності й включається до загального історичного часо-простору, у який, крім цього, вплітаються цілі сторінки-біографії сучасників, друзів і ворогів Т.Осьмачки (В.Підмогильний, Б.Тенета, М.Галич, Б.Антоненко-Давидович, Є.Плужник, Гр.Косинка, Д.Фальківський тощо).

Розповсюджена вільна монтажна форма композиції літературних творів зумовлює появу безсюжетної літератури, де відбувається трансформація художнього часу, проте не руйнування його. „Мозаїчність” роману, на думку Т.Денисової, обумовлюється двома причинами: широтою охоплення світу в просторі й часовою розгалуженістю дії. Нелінійний спосіб викладу матеріалу реалізується в інтерпретації

інформації то документом, то автором, то історичним коментарем епохи, то біографічною особою. Наприклад, разом з Крістофером Ішервудом Оден (Д.Фарнан „Оден і кохання”) пише поетичну драму „Вороги епископа”. Під його впливом він розриває змовини з дівчиною, яка потім пішла в англіканський монастир. Студенти, його шанувальники, ті, хто цікавився англійською літературою і поезією, займали вагому частину життєвого часу Одена. У своєму будинку в Нью-Йорку він влаштовував дні відкритих дверей. „Його будинок був відкритий з чотирьох до шести для всіх американських студентів, які не поверхово цікавилися англійською літературою” [11, 190]. Сприйняття оточення передається через спогади Одена. Д.Фарнан пише: „Як раз на одному з таких заходів Оден познайомився з блискучим молодим ученим Едвардом Мендельсоном, про якого Оден якось сказав Честеру: „Він знає про мене більше мене самого”. Менделсон пізніше стане літературним духівником Одена і найбільш визнаним авторитетом у галузі його творчості” [11, 190].

„Міжподієва ситуація фіксує відносно стабільний зовнішній і внутрішній стан персонажей, світу в цілому” [12, 119], - стверджує Ю.М.Лотман. Таким чином, вчинок може стати подією лише в контексті певної ситуації. Подія стимулює сюжетний рух, який, у свою чергу, породжує новий „фабульний пункт” (І.Будо). Поєднання цих елементів за допомогою автора й утворює сюжетну структуру хронотопу. Подібна взаємодія й суміщення в структурі біографічного часу спостерігається в інших великих епічних жанрах, зокрема в психологічних та історичних романах. „Можна припустити, що життєва спорідненість психологічних та історичних романів з біографічним романом сприяла поширенню мозаїчності сюжету і на художні життєписи”, - робить висновок О.Дацюк [12, 47].

З цієї позиції категорії часу і простору – важливий конструктивний елемент творення роману-пошуку. У творі Р.Іваничука „Саксаул і пісках” часопростір служить базою для витворення концепції історичної людини, яка споріднена з цим часом. Концептуальний час займає важливе положення. Документи організовані так, що підкреслюють важливість функціонування концептуального часу в хронотопі. Концепт переважає й у зображенні біографічної постаті, що зумовлюється особливістю моделювання часу й простору у творі та авторською концепцією хронотопу як особливого тла для розгортання подій. Час і простір набувають символічної безкінечності для біографічної постаті.

До книги О.Шугая („Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду”) включається хронотоп пошуків. Авторський коментар постійно супроводжує ті місця, де буває автор, коментуючи і продовжуючи пошук. Хронотоп дещо зміщується, забігаючи вперед.

У А.Переса-Реверте („Клуб Дюма, або Тінь Ришельє”) характерні переміщення літературних героїв у наш час.

І.Акіншина вважає, що „Д.Гранін вдається до зовсім нового в художній біографії стильового прийому: змальовує постать Петра І з точки зору різних за фахом і соціальним станом людей. Таким чином суголосність поглядів сприяє розширенню поліфонічності образу російського самодержця, різноаспектному відтворенню його особистості” [4, 119]. Пересічення хронотопів моделюється оповідями Вікентія Молочкова пояснює й характеризує дії і вчинки Петра. Протягом

твору події минулого проектуються на сучасне. Складається враження, що автор втрачає контроль над часом і час ніби зникає. Хронотоп Петра Першого оточений великою кількістю часо-просторових асоціацій з іншими постатями (Катерина, Меншиков, Шереметьєв тощо). Його оточення, ці постаті „допомагають робити висновки про Петра за законами того часу, а це для теперішніх - найважливіше" [13, 177]. Хронотоп сучасності поєднується з хронотопом петровської епохи. У розповідь вкраплюється нещодавнє російське минуле (Хрущов, Чечня, Афган).

Ю.Лотман вважає, якщо переважає хронотоп епохи, то складається враження, що біографічна особистість цікава, як представник свого часу. Індивідуальність відходить на другий план, стираються деталі. „Будь яке різноманіття історичного тла може лише збагатити біографічну оповідь, але не здатне вирішити його основну задачу: поєднати різнорідні документально-фактичні відомості в єдину й живу людську особистість" [5, 230]. Тут важливим елементом пошуку стає психологічний аналіз. „Те, що письменнику дається художньою інтуїцією, учений і автор науково-популярного тексту можуть отримати лише за допомогою аналізу" [5, 230].

Найновіші жанрові різновиди документально-біографічної літератури доводять, що традиційний хронологічний виклад подій втрачає актуальність. Важливу роль відіграє те завдання, яке автор ставить перед собою. Всезагальність часу реалізується через особливості його існування і функціонування в різних хронотопах. У романі-пошуці хронологічна лінія героя пов'язана із хронологічною лінією пошуків автора та самим документом. Час характеризується відкритістю й фрагментарністю. Внаслідок побутування кількох часо-просторових пластів виникає явище поліфонії, яке складає специфіку хронотопної парадигми біографічного роману-пошуку.

Література

1. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. **2. Галич О.** Духовна естафета поколінь // Прапор. – 1984. - № 4. – С. 109 – 114. **3. Козлов Р.А.** Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII – XVIII ст.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Кіровоград, 2005. **4.Акіншина І.М.** Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років XX століття: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Луганськ, 2005. **5. Лотман Ю.М.** Биография – живое лицо // Новый мир. – 1985. - № 2. – С. 229 – 236. **6. Іваничук Р.** „Історію носимо в собі..." // Дніпро. – 1990. - № 6. – С. 124 – 128. **7. Цурикова Г., Кузьмичев И.** Контрасты осязаемого времени (документально-художественная проза Д.Гранина) // Портреты и проблемы. Статьи о писателях-современниках.– Л., 1977. – С. 144 – 174. **8. Охріменко П.** Історична дійсність і художній домисел // Вітчизна. – 1981. - № 6. – С. 208 – 210. **9. Кумок Я.** Биография и биограф // Вопросы литературы. – 1973. - № 10. – С. 18 – 33. **10. Галич О.А., Дацюк О.О., Мороз Л.В.** Художня біографія: проблемі теорії та історії. – Рівне, 1999. **11. Фарнан Д.** Оден и любовь // Звезда. – 2005. - № 5. – С. 179 – 193. **12. Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. **13. Гранин Д.** Чему учит история // Вопросы литературы. – 2001. - № 3. – С. 176 – 204.

The newest genre varieties of documentary-biographic literature prove, that the traditional chronologic exposition of events loses actuality. In the novel-search chronologic line of hero is related with the chronologic line of author's searches and the documentary material. As a result of it's connection the phenomenon of polyphony arises up.

УДК 821.161.2-94.09+929 Гордасевич

О.Л. Скнаріна

СУБ'ЄКТИВНІСТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ("СОЛО ДЛЯ ДІВОЧОГО ГОЛОСУ" ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ)

Розквіт документально-художньої літератури наприкінці XX – початку XXI століття є певною мірою закономірним, якщо враховувати думку, що література розвивається по спіралі: від документальної до суто художньої, і далі – до документальної на новому етапі. Сучасний літературний дискурс засвідчує, що документалістика непохитно увійшла в коло нашого читання – як правдивий літопис століття, що фіксує найдраматичніші й найвідповідальніші його моменти. Увесь комплекс питань, пов'язаних із вивченням документалістики, належить нашому часу. Уже з 60-х років минулого століття на сторінках багатьох журналів розгортались дискусії, присвячені документальній літературі та та її місцю в літературному процесі (Иностранная литература – 1966; Вопросы литературы – 1966, 1971, 1973, 1974; Літературна газета –1975; Вопросы литературы – 1978; Литературное обозрение – 1978-1979; Вопросы литературы – 1998, 1999, 2000; Знамя – 2000, 2003). Ці дискусії не вичерпували всіх аспектів складної і багатогранної проблеми феномену документально-художньої прози, проте наштовхували на висновки, що увага до документа і достовірного факту в художній літературі – далеко не новизна. Новою ж є різка активізація вторгнення документальності у світову літературу і стрімкий злет документалістики на зламі тисячоліть.

Визначаючи найхарактерніші риси документально-художньої літератури (ретроспективність, документальність, подвійна точка зору на зображуване, існування різних часових вимірів, асоціативність мислення, концептуальність, поєднання дослідницького й естетичного), більшість науковців домінуючим параметром документалістики вважають особистісне начало і незаперечність права автора на суб'єктивне тлумачення реальних подій і фактів.

Особистісний чинник документально-художніх творів неодноразово виступав об'єктом уваги літературознавців, однак його вивчення не можна вважати завершеним. Деякі аспекти цього питання досліджували у своїх монографіях Д.Стауффер, О.Галич, А.Тарковський, С.Залигін, Л.Гінзбург, В.Кардін, І.Янська, І.Шайтанов, В.Барахов, Н.Банк, Л.Гаранін. Окремі розвідки з даної проблеми є у Ю.Бондарєва, А.Бочарова, Я.Гордіна, М.Кораллова, Н.Дікушиної, А.Ланщикова, Л.Левицького. Отримані результати можуть становити певне підгрунтя для

подальших досліджень. Актуальність даної розвідки зумовлена потребою більш детальнішого аналізу особистісного параметра як провідної риси мемуаристики, потребою виявлення шляхів реалізації суб'єктивного начала в документально-художніх творах, необхідністю з'ясування взаємозв'язку особистісного чинника зі структурою художнього твору, сюжетом і композицією, хронотопом.

Серед розмаїття документально-художньої прози останніх років (твори В.Дрозда, І.Жиленко, Р.Іваничука, А.Дімарова, В.Лопати, Я.Голуб) особливої уваги заслуговує повість Галини Гордасевич "Соло для дівочого голосу" [1], надрукована у журналі "Київ" за 1993 рік. 2001 року у львівському виданні "Добра справа" вийшов автобіографічний роман Галини Гордасевич під однойменною назвою. Зазначена вище повість, прибравши заголовок "Воля", становить першу частину роману. Сама авторка визначає її жанр як повість-есе. Справді, твір побудовано на основі асоціацій. Кожен сплеск спогадів негайно викликає певні асоціаціативні ряди, які стають поштовхом до подій, що відбулися за багато часу до цього, чи, навпаки, до тих, що повинні відбутись у майбутньому. Такий художній прийом сприяє створенню цілісної картини спогадів. Стиль твору відрізняється образністю, метафоричністю, свідомою настановою на розмовну інтонацію і лексику. Уже в самому жанрі твору закладено певний суб'єктивний струмінь, адже "есе – твір, що висловлює індивідуальні думки та враження", у якому "на перший план виступає особистість автора" [2, 249]. Варто зазначити, що характер об'єктивності документально-художнього твору певною мірою залежить від його жанру. Більш об'єктивними будуть щоденники, оскільки в них події фіксуються відразу. Звичайно, певні риси суб'єктивності будуть і тут, пов'язані з авторським розумінням того, що відбулося. Мемуарна ж повість Галини Гордасевич написана через роки. Тож вона значною мірою втрачає об'єктивність, проте набуває глибокого осмислення. Змінюється і сам масштаб висвітлення подій.

Окремо варто зупинитись на назві повісті. Взаємодія між текстом твору і заголовком – джерело виникнення додаткових значень, художньої семантики. Будь-який художній твір у своїй основі має певну центральну асоціацію, яка образно передає його проблематику. Часто така асоціація-образ сконденсовано виноситься автором у заголовок твору. "Не люблю бути в натовпі, – пише Галина Гордасевич, – Отож коли всі, один поперед одного, почали розповідати про пережиті страждання, виливати той біль, який тамувався не роками – десятиліттями, мій норовистий характер не дозволив мені вплітати і свій голос в той хор, вимагати і для себе уваги" [1, 8]. Письменниця, зберігаючи історичну правду, знайшла свій ракурс освоєння реальної дійсності. І тепер ми чуємо не хор, а соло.

Л.Оляндер підкреслює, що суб'єктивний бік питання з позиції документалізму не менш важливий, ніж об'єктивний [3, 134]. Дослідник сучасної української документалістики О.Галич наголошує, що право мемуариста на суб'єктивне сприйняття дійсності може мати позитивний результат лише в тому випадку, коли письменник розуміє об'єктивні закони розвитку суспільства. "Особисте бачення подій при цьому накладається на об'єктивний хід суспільного розвитку, утворюючи необхідну діалектичну єдність, сприяючи глибокому естетичному пізнанню певної епохи" [4, 12 - 13]. Описуючи події власного життя, Галина Гордасевич добре усвідомлює, в яку епоху довелося їй жити, якими законами

керувалося людство. "...То була система, при якій підлість була возведена в ранг державної доблесті, коли люди були доведені до того, що чорне називали білим, а біле чорним, коли життя людини втратило будь-яку цінність..." [1, 8]. Уся оповідь про минуле будується крізь призму індивідуального сприйняття авторки. Художня свідомість письменниці ніби концентрується в одній точці, з позиції якої вона озирається в минуле: безрадісне дитинство, що припало на роки війни; навчання в педучилищі під пильним оком органів; сталінські табори. Ця вершинна точка збігається з часом роботи мемуариста над своїм твором і є своєрідною точкою відліку.

Об'єктивна істина – це сукупність знань, що не залежить ні від людини, ні від людства. Це – адекватне відображення суб'єктом навколишнього світу. Гармонія суб'єктивного і об'єктивного – важлива риса сучасної української документалістики. Найбільш об'єктивним показником у будь-якому документально-художньому творі є його герой. Це завжди реальна (а не вигадана) особистість. Героїня мемуарної повісті "Соло для дівочого голосу", – юна студентка Галина Гордасевич, – людина, що реально живе, творить, чий життєвий шлях і досвід гідні поваги. І саме вона у творі – його безумовна об'єктивність.

Об'єктивний характер у даній повісті (як і в мемуаристиці взагалі) мають дати, імена та прізвища, географічні назви. Усе це об'єктивна реальність і не залежить від автора. Проте тут варто враховувати можливі суб'єктивні нюанси, пов'язані з особливістю людської пам'яті: дещо забулось, інше переплуталось. Галина Гордасевич зізнається: "Коли я намагаюся згадати все, що було зі мною, то виходить щось схоже на фотоплівку з засвіченими кадрами: одну сцену бачу так, наче це щойно було, в усіх деталях, потім іде темний проміжок, і знову чіткий кадр..." [1, 9]. Авторка майже не називає справжніх імен тих, з ким зводила доля, бо чимало з них забула, решту не хоче ображати своїми спогадами.

На думку О.Галича, до числа об'єктивних факторів, що накладають відбиток на події та особистість автора, належить і час написання твору [4, 42]. Галина Гордасевич оповідає: " ...До цієї повісті я йшла дуже довго. Перші задуми в мене виникли років двадцять тому..." [1, 7]. І, подавши короткий зміст задуманого твору, письменниця зазначає: "Але то вже була друга половина шістдесятих років, таку повість мені б не опублікували..." [1, 8]. Потім письменниця повернулась до цієї ідеї в середині вісімдесятих років, але знову справа не пішла. Потім прийшли дев'яності роки. "...Я зрозуміла, що повинна написати" [1, 9], – каже Галина Гордасевич. Бо настав час. Адже концепція мемуарів, у яких відображено події п'ятдесятих років, реалії "сталінських таборів", буде різною, якщо порівнювати сучасність – часи державної незалежності і національного відродження; часи перебудови; часи застою.

"У свідомості нашій живе уявлення про дві правди, – зазначають І.Янська і В.Кардін, – Якщо і не непримиримих, то, принаймні, різнорідних. Про правду, зафіксовану фотооб'єктивом, і правду, відтворену пензлем митця" [5, 71]. Об'єктивний матеріал доповнюється авторським сприйняттям, і спогади від цього стають яскравішими і конкретнішими. Галина Гордасевич порівнює свою оповідь

із мемуарами інших репресованих та їхніх родичів: “Нічого такого страшного я не бачила. Мене не били, не катували, не знущались, не тримали в темних підвалах. ...Я не бачила тих жахів, до яких ви, читачі, вже звикли, читаючи інших авторів, але все одно те, що я бачила, це страшно” [1, 8 - 9]. Кожен мемуарист по-своєму правий. Відштовхуючись від реальних подій, він подає особисте сприйняття об’єктивної дійсності. Тож уже згадувана особливість людської пам’яті є однією з причин суб’єктивного підходу до висвітлення минулого. “Буду розповідати так, як пам’ятаю...” [1, 9], – попереджує Галина Гордасевич, і потім неодноразово скаржиться на свою пам’ять: “ не можу пригадати...” [1, 19], “пам’ятаю я не все...”, “цього я не пам’ятаю...” [1, 26], або ж, навпаки, наголошує: “я це добре пам’ятаю...” [1, 19]. Пам’ять мемуариста зберігає далеко не всю ретроспективну інформацію. Деякі деталі забулись, деякі перемістились у часі, інші епізоди, навпаки, залишаються у свідомості назавжди, щось пам’ятається фрагментарно. Наприклад, письменниця до найдрібніших деталей описує свій скромний гардероб студентських років: якого кольору платтячко, спідниця і блузки, як пошиті, на якому підборі туфлі, якого фасону пальто, який шарфик, і несподівано: “От чомусь не можу згадати, що я взимку мала на голові. Мабуть, якусь шапку, але я її абсолютно не пам’ятаю” [1, 17]. Або, наприклад, зображує події, що відбувались, коли їй не виповнилось навіть двох років (що з погляду психології нонсенс!), але ж лише те, що стосувалось безпосередньо її, дитини: “...Я пам’ятаю фільми, які ми дивились в Дібровці за “перших совєтів”, пам’ятаю, що єдиним постійним товаром у крамницях була халва...” [1, 26], – тобто якісь окремі епізоди, що її найбільше зацікавили або вразили. Така ще цитата: “Абсолютно не пам’ятаю, коли і як я зібралась і поїхала в Городець до матері. Пам’ятаю тільки, що я привезла їй на подарунок – флакон рідкого крему для рук. Такий вугластий флакон, а на етикетці дві руки” [1, 28]. Усе це свідчить про вибірковий характер пам’яті. Одні враження у свідомості фіксуються, інші залишаються поза увагою.

Другою причиною виступає часова дистанція. О.Галич слушно зазначає, що інколи автору спогадів здається, що в процесі роботи він цілком покладається лише на власну пам’ять. “Це – ілюзія, оскільки і сьогоднішнє життя, і громадська думка, і знання минулого, і оцінка його з позицій сучасності, – все це неодмінно впливає на мемуариста” [4, 38]. Галина Гордасевич звертається не лише до конкретних фактів життя, але й роздумує над подіями суспільного буття, зіставляючи збережені у свідомості образи з набутими знаннями і досвідом, вдивляючись у минуле зі значної часової відстані. Щось із пам’яті стерлось, відійшло на другий план, щось виокремилось, набуло нового значення. Висвітлені події та образи, таким чином, набувають іншого, більш широкого і об’ємного звучання. Наявність дистанції у часі завжди дає можливість для суб’єктивного тлумачення автором подій із вершини прожитих літ, накопиченого життєвого досвіду. Тут естетичне освоєння минулого здійснюється в координатах між об’єктивним часом реального їх буття і суб’єктивним сприйняттям цього часу автором (з урахуванням одержаних ним знань). Галина Гордасевич неодноразово зазначає: “Але це тепер я така мудра, а тоді ж я була далеко не такою” [1, 7], “Ах, наївне дівча!” [1, 10]. Часова дистанція відчувається саме завдяки цим маркерам присутності наратора на часовій відстані від описуваних подій. Юна Галина має свої симпатії та антипатії і може не завжди

об'єктивно оцінювати суспільні події, людей та їх вчинки. Але наратор, збагачений досвідом, розширює можливості дискурсу героїні: це і народна мудрість, і морально-етичні категорії добра, справедливості, честі.

Якщо проаналізувати шляхи реалізації особистісного чинника в даному мемуарному творі, то суб'єктивний фактор знаходить своє вираження в авторській позиції. Під нею розуміється світоглядна категорія: письменницьке сприйняття і трактування життя, світу, себе самого в цьому світі.

Певну роль відіграють і різні форми вираження авторської свідомості. Розповідь у творі ведеться від імені героїні, яка бере участь в оповіданій історії, звідси випливає гомодієгетична природа нарації твору. Варто враховувати, що сама по собі "гомодієгетична оповідь є суб'єктивною, і оцінні судження героя можуть ставитись під сумнів читачем" [6, 97]. Серед ознак, що характеризують оповідь від першої особи, найбільш характерними є: достовірність ("я сама це бачила", "це відбулося зі мною"), суб'єктивність погляду на світ та "ефект виправдання" (К.Атарова, Г.Лесскіс). Лише в деяких випадках (переважно кульмінаційних моментах) оповідь переходить в об'єктивну форму від третьої особи: "...Жило собі на світі таке зелене і наївне, аж дурне дівча" [1, 7]. Мемуарист у творі виконує подвійну функцію: по-перше, вона є наратором і організовує оповідь, по-друге, – вона є дійовою особою в історії. Така наративна стратегія накладає значний відбиток на художню структуру повісті. Адже гомодієгетичний оповідач може вести розповідь тільки про ті події, які йому відомі. Але у цьому є і свої переваги. Персональна оповідна ситуація відкриває можливості більш широкої реалізації внутрішніх психологічних потенцій (що помітно з ліричних відступів авторки), дає можливість для більшої суб'єктивації зображення.

Суб'єктивність реалізується також у сюжеті і композиції твору, а саме фрагментарності зображуваних подій шляхом компонування окремих самостійних сегментів твору на основі певних асоціацій. Властива повісті й певна композиційна аморфність (прийоми монтажу та колажу). Галина Гордасевич починає свою оповідь згадкою про чотири сни, які в різних варіантах сняться їй протягом усього життя. Далі подано епізод з юності, що послужив початком арешту й усіх поневірянь дівчини. Але авторка відчула потребу в передмові до того "березневого ранку" і розповіла деякі фрагменти з періоду навчання в педучилищі. Далі – оповідь про самотнє дитинство, про батьків і, нарешті, такі слова: " Я закінчила свою дещо затягнену преамбулу... Все, що я розповідала досі, - це лише приказка, казка тільки починається" [1, 16]. Мозаїчність сюжету виявляється в поєднанні різночасових і різнопросторових площин, різностильових форм і виражень. Наявність внутрішнього сюжету у творі зумовлена не лише властивостями пам'яті, відносною завершеністю відтворених подій і характером суб'єктивних переживань письменниці, але й виявленою нею єдністю особистого і суспільного, випадкового і закономірного, тобто всім тим, що служить меті перевтілення життєвого матеріалу в документально-образну єдність, меті творення світообразу та виявлення концепції буття.

Авторською суб'єктивністю позначена і просторово-часова система твору. Д.Лихачов підкреслював, що художній простір "може володіти тими чи іншими властивостями, так чи інакше "організовувати" дію твору" [7, 335].

Художній простір безпосередньо взаємодіє у творі з художнім часом. Подібна взаємодія породжує рух, тобто організацію дії. У повісті "Соло для дівочого голосу", як і в будь-якому мемуарному творі, художній часопростір не лише вибудовує систему координат, у якій розгортаються події, а й виступає носієм емоційно-ціннісного моменту, адже просторово-часові характеристики пропускаються крізь призму свідомості автора. Автор виконує функцію "часово-просторового епіцентру", що полягає у визначенні вихідної точки "хронотопної орієнтації" реципієнта" [8, 22]. Часопростір повісті "Соло для дівочого голосу" виявляє особливості авторського бачення світу, авторської точки зору на життєві проблеми й конфлікти та можливі шляхи їх розв'язання.

В основі мемуарної повісті Галини Гордасевич "Соло для дівочого голосу" лежить суб'єктивне відтворення реальних подій минулого, де письменниці вдається органічно поєднати загальне і часткове, особистісне і документальне. Без індивідуального, неповторного сприйняття автора спогадів неможливо собі уявити специфіку мемуарної літератури, виявити її особливості і закономірності, зрозуміти її як засіб осягнення епохи. Особливе жанроутворююче значення особистісного начала в мемуарах виявляється не лише в тому, що автор виступає своєрідним центром мемуарного твору, фокусує події і висловлює єдину точку зору, а перш за все в тому, що він розкривається як особистість, яка усвідомлює хід історії і своє місце в ній, яка розкриває істинне значення зафіксованих подій і фактів.

Особистісне начало домінує у сучасні документально-художній прозі, це її специфічна жанрова особливість, її структурно-організуючий принцип. Проте проблема вивчення документально-художніх творів шляхом виявлення в них і аналізу суб'єктивного чинника лишається відкритою і сьогодні. Відбувається процес саморуху документально-художньої літератури, постійного удосконалення та оновлення, що є умовою її життєвості та розвитку. Перспективним буде також дослідження інших визначальних рис мемуаристики.

Література

1. **Гордасевич Г.**Соло для дівочого голосу // Київ. – 1993. – № 6. –
С.6-30. 2. **Літературознавчий** словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997. 3. **Оляндэр Л.К.** Документалистика о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальной прозы). – Львов, 1990. 4. **Галич О.А.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика. – К., 1991. 5. **Янская И., Кардин В.** Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. – М., 1986. 6. **Ткачук М.** Автодієгетичний наратив повісті Михайла Стельмаха "Щедрий вечір" // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. Пр. – Випуск 9. – К., 2004. 7. **Лихачев Д.** Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. *8.* **Легкий М.** Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. Дис. канд. філол. наук. – Л., 1997.

In this article the memoirs literature work the Galena Gordasevich "Solo for voice of the girl". The complex correlation between the objective and subjective, their combination and mutual transition are consecrated in the documentary-artistic literature in this article.

Сторінки підручника

УДК 821.161.2-3.09+929 Федькович

В. Ф. Пушко

ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ (СТОРІНКИ ДО ПІДРУЧНИКА)

В українській літературі другої половини XIX століття визначне місце займає письменник, громадський діяч, педагог Юрій Федькович, що проживав на Буковині.

Висвітлення життя і творчості Юрія Федьковича завдало чимало клопоту багатьом дослідникам. Митець залишив три автобіографії, і всі три з таким домислом, що майже кожен факт життя літературознавцям доводиться ретельно перевіряти. Детальний життєпис Ю. Федьковича з першодруків і автографів зібрав та упорядкував Осип Маковей в 1911 році. За останні десятиліття творчості письменника присвячені такі монографії: М. Пазяк «Юрій Федькович і народна творчість», П.Загайко «Вивчення творчості Юрія Федьковича», М. Шалата «Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях», Кргоун (чеський учений) «Поетична творчість Ю. Федьковича» та. ін.

У Києві надруковано літературно-критичний нарис М. Пивоварова «Юрій Федькович»(1954), однойменний літературний портрет А. Коржупової (1963), у Чернівцях збірник статей та матеріалів теж під такою назвою, у Львові – нарис М. Нечиталюка «Буковинський Кобзар» (1963).

Осип-Юрій Федькович народився 8 серпня 1834 року в мальовничому гірському селі Сторонці-Путилові (тепер Путила) на Буковині. Початкову освіту здобув у селі Киселицях, а з 1846 по 1848 рік навчався в реальній школі в Чернівцях, де викладання йшло німецькою мовою, що тоді була офіційною. У той час Буковина була відмежована штучним кордоном від України. Визвольний рух в 1848 р. на Буковині очолив народний герой Лук'ян Кобилиця, славний спадкоємець Олекси Довбуша. Хвиля соціального протесту захопила й сім'ю Федьковича. Зненавидівши панство за деспотичне ставлення до селян, старший брат Федьковича став учасником селянського повстання, мати співчувала повсталим. Все це вплинуло на формування свідомості молодого Юрія.

Австрійський уряд жорстоко придушив визвольний рух селянства. Настав період реакції. „1848 рік нашу родину унещасливив, а нас, дітей-сиріт, по світу роздув", - згадував письменник. Його старший брат переховувався від терору в Молдавії. Юрію Федьковичу довелося багато років поневірятися за межами

батьківщини – понад чотири роки „хліба собі глядіти” на заробітках в Яссах та інших молдавських місцях і понад десять років служити в австрійському війську, про що він хвилююче розповів у своїх поезіях та оповіданнях.

Свій творчий шлях Федькович почав циклом віршів „Жовнірські думи”, що побачили світ 1861 року. Через рік у Львові вийшла його окрема збірка поезій. Уже перші вірші поета, за свідченням Івана Франка, викликали нечуване захоплення в читачів. Поет перший на Буковині почав писати художні твори мовою свого народу.

У 1863 році Ю.Федькович виходить у відставку, повертається на рідну землю, в Сторонець-Путилів, і поринає в літературну та громадсько-педагогічну діяльність. Працюючи шкільним інспектором у Вижниці, він виступає за освіту трудящих, обстоює їх право навчати своїх дітей, складає для них буквар. 1876 року Федькович переїжджає до Чернівців. У цьому ж році в Києві виходить його збірка прозових творів.

Федькович був великим трудівником. Чітке уявлення про те, як він працював над своїми творами, дають автографи з авторськими виправленнями та повне видання творів, перший том якого впорядкував і видав у Львові 1902 року Іван Франко з докладними коментарями, численними варіантами, виправленнями, уточненнями, зробленими автором.

Помер письменник у Чернівцях на посту редактора газети „Буковина” 11 січня 1888 року.

У 1865-1866 роках Федькович створив цикл віршів „З окрушків”, в яких викривав соціальну несправедливість, „домашніх” панів і закликав розправитись з експлуататорами. З невеликих ліричних поезій поступово виростають такі значні поеми, як „Довбуш”, „Лук’ян Кобилиця”, „Юрій Гінда”, сатиричні вірші „Пречиста діво, радуйся, Маріє!” тощо.

Перлиною і короною всієї поетичної творчості Федьковича є поема „Дезертир”. У ній митець гостро засуджує цісарський лад, протестує проти уярмлення наймитів і катування жовнірів, глибоко співчуває знедоленим, гірка доля яких розкривається в образах „дезертира” Івана Званича, його дружини Катерини, синів Василька і Штефаника, селянської бідноти, жовнірів.

Поема „Дезертир” (первісний варіант „Новобранчик”) була опублікована в 1902 році. У центрі твору – Іван Званич. Змалку сирота, голодний та бідний, в латаній свитині, він роками віддавав свої сили газді-глитаєві. Але не догодив йому. Відданий у жовніри, Званич був винен тільки в тому, що, одержавши з дому драматичного листа, поспішив рятувати сім’ю від голодної смерті. За це його оголосили дезертиром і стратили.

До болю зворушує картина судової розправи над жовніром у чернівецькій кам’яниці, де судили й катували молодого арештанта (розділ „Авдитор”). Долю свого героя Федькович не вважає долею лише поневоленого українця – таке становище пригноблених трудящих кожного народу. Це переконання звучить у фіналі поеми (розділ „Конець”), де письменник, роздумуючи над убитим жовніром, стверджує, що це міг бути і вояк з Тірольських гір, і бідняк з Угорщини, і наймит з Буковини.

Народних ватажків і героїзм повсталих тепло оспівав Федькович у творах „Довбуш”, „Юрій Гінда”, „Лук’ян Кобилиця”.

Поема „Довбуш” (1862) присвячена улюбленому в народі, мужньому ватажку опришків. Буковинський Кобзар із замилуванням оспівує звитягу, сміливість, красу Олекси Довбуша, наділяє його легендарними рисами. Велетенська сила народного ватажка „зводить скали”. Його бойові побратими-опришки готові до нещадної розправи з ворогами трудящих, тільки ждуть наказу: палити чи рубати і якому королеві голову „з в’язів зняти”. У поемі зображено також інтимне життя Довбуша, його кохання з Дзвінкою.

З поеми „Лук’ян Кобилиця”, написаної в середині 60-х років, видно, що Федькович значно глибше, ніж раніше, проймається певним розумінням історичного минулого. Зажерливі пани „сперли ліси, сперли пашу; дров ні хворостини”, з голоду й холоду гинуть діти, жінки, „запродані у панську неволю”. Заступались за них, „за праведну волю” Юрій Гінда, Поколія, та в борні загинули. Слідом за ними підняв повстання Лук’ян Кобилиця, його вірність народові поет передав у звертанні до рідної землі:

Гори мої сині,
Або я вас вирятую,
Або за вас згину!

Зображуючи повстання трудящих Буковини 1848 року під проводом Лук’яна Кобилиці, його переговори з ватажком угорського руху Кошутом про спільну визвольну боротьбу, Федькович викриває цісаря, який не дбає про долю трудящих:

Цісар сидить на стільчику
Та в картах ся грає,
А ті гори буковинські
Нехай пропадають!..

Поет глибоко вболіває за свій народ і рідний край.

У тому ж 1862 році Федькович написав свою першу баладу „Юрій Гінда”, побудовану на основі народних переказів. У романтично-побутовому плані зображено нещасне кохання Гінди. На подібному фольклорному сюжеті, в народнопісенному стилі, з використанням фантастики, народних повір’їв поет згодом створив новий варіант балади про Гінду – „Шипітські берези”. У дійсності Гінда – не історична особа. Легенду про цього нібито ватажка опришків середини XVIII століття Ю.Федькович запозичив із чернівецького видання Кнаппа – Нейбауера „Die illustrierte Bukowina” („Ілюстрована Буковина”, 1857). Згодом, у 1869 році, Нейбауер сам признався, що „замість правдивих прізвищ в оповіданню... подав видумані: Гінда і Барбу” (Міхалакі Барбу, за Нейбауером, - батько нещасних дівчат – М.Ш.). Основу сюжету тут становить трагічна закоханість у Гінду сестер Митрани й Оксани, які через заздрощі отруїли одна одну й перетворилися в берези на горі Шипіт. До сюжету балади „Юрій Гінда” Юрій Федькович звертався потім тричі. У результаті постали три варіанти балади „Шипітські берези”. Перший („За Шипотом гра Сучава...”) – найдовший - з’явився у другому номері журналу „Мета” за 1863 рік. Другий („Се що за новітня знов гія?..”) – найкоротший – увійшов до збірки „Дикі думи”, та опублікований лиш у поетичному томі „Писань Осипа Юрія Федьковича” (1902). Третій („У Шипоті на цвинтарі...”) – середній – датований 14 листопада 1886 року, побачив світ у чернівецькому збірнику „Зерна” в 1887 році. У цих творах особливо відчувається вплив Шевченка, зокрема його балада „Тополя”.

Іван Франко вважав Юрія Федьковича однаково визначним поетом і у віршах, і в прозових творах. Оцінюючи „безсумнівний поетичний талант Федьковича”, Леся Українка назвала його і „першим визначним буковинським белетристом” [1, 35]. Вона писала, що проза Федьковича своїм чисто народним стилем і зворушливою манерою нагадує українські повісті Марка Вовчка.

Прозову спадщину Ю.Федьковича можна поділити на дві частини: твори, так би мовити, серйозного соціально-побутового плану (їх зо два десятки) і дидактичні казки, байки та жарти для дітей (їх із чотири десятки; часто це переробки іншомовних творів). Більшу ідейно-естетичну цінність мають перші.

Сам Ю.Федькович у 1863 році так висловив розуміння цінності художньої (очевидно, не тільки „малої”) прози: „У виховному оповіданні чи оповіданні взагалі, якщо хочемо, щоб воно мало поетичну вартість, - каже один славний німець (забув уже котрий), - повинен відбиватися вічно моральний закон, - що добро перемагає, а все погане і зле гине. Коли ж добро зазнає поразки, то принаймі мусить перемагати ідея вищого світового порядку, морального принципу” [2, 48].

У художній прозі Ю.Федькович правдиво зображував народне життя, тяжку жовнірську службу, нестерпне бідування буковинського селянства, реалістично змальовував побут, романтично освітлював природу Буковини. На тлі якої виступають сильні, діяльні натури. Найповніше виявились ці риси у творах „Три як рідні брати”, „Дністрові кручі”, „Люба-згуба”, „Хто винен?”, „Сафат Зінич”.

Повість „Три як рідні брати” (1864 – 1869) особливо близька нашому сучасникові своїм моральним спрямуванням – прославленням дружби і братерства людей праці різних національностей. Як рідні брати, подружились жовніри – українські селяни Іван Шовканюк, Яків Нестерук, німець Тоній Тайвмер; до них приєднався і вірний побратим – словак Бая. Твір побудований на гостро соціальному, класовому конфлікті. Поки селянин-бідняк Іван Шовканюк страждає в жовнірах, сільський глитай, піп і корчмар грабують його родину. Та прості жовніри всіляко допомагають Іванові. Щоб відпустити його з війська додому рятувати від загибелі розорену родину, словак Бая згоден відслужити за Івана солдатчину. Чиста й щира, міцна й самовіддана дружба цих чесних трудівників врятувала товариша від нещастя. Оптимістичний фінал повісті: „Такий вже тривок між нами любий та милий! Жиємо собі, як ті рідні братя, сказано: „*Три як рідні брати*”.

У 1865 році Юрій Федькович написав оповідання „Сафат Зінич”. Тема цього твору, як і всієї ранньої прози письменника, - знедолене життя жовнірів. Герой оповідання – Сафар Зінич вбиває кривдника, а сам за обстоювання справедливості потрапляє до в’язниці. Радо привітав повість Федьковича великий російський письменник І.С.Тургенєв, який відзначив, що в них „б’є джерело живої води” [2, 44].

Федькович написав чимало казок, оповідань, новел для дітей і юнацтва. В казках соціального змісту – „Чортівська бочка”, „Голодний чорт, або Дорога до пекла”, „Бідолашко” та інші зображується трудова біднота, яка втрачає надії на світле майбутнє. У сатиричних казках різко засуджується панство за його знущання над бідними людьми.

Ряд оповідань морального спрямування – „Будь гарний”, „Будь послушний”, „Лиш правду говори”, „Чуже не кивай” – Федькович написав для складеного ним

наприкінці 60-х років українського букваря, який буковинська цензура не допустила до друку і вжитку.

Цінними у творчій спадщині Юрія Федьковича є і переклади з інших літератур; серед них вільний переказ „Чорної шалі” О.С.Пушкіна.

Отже, кращі твори Ю.Федьковича увійшли в скарбницю не тільки української, а й світової літератури. Вони витримали випробування часом і нині вражають новими, ще не пізнаними до кінця глибинами думки, витонченістю й природністю поетичної форми.

Творчість Ю.Федьковича дістала широке визнання ще за житя письменника. Це пояснюється тим, що він виступив справжнім художником-новатором, мав власну оригінальну світоглядну й естетичну концепцію. Провідним мотивом його творів є трагічна неспіввимірність протидіючих сил: з одного боку, нещадність епохи, з другого – нескоримість людської душі, її прагнення до самоутвердження, здатність долати будь-які перешкоди.

Художній досвід Юрія Федьковича у більшій чи меншій мірі враховується нині кожним українським письменником. Першому літературному класикові з Буковини присвятили свої твори поети: Павло Тичина, Максим Рильський, Андрій Малишко, Любов Забашта, Олекса Ющенко, Іван Гончаренко, Михайло Ткач; прозаїки: Валерій Шевчук, Іван Пільгук; драматург Василь Мельник та ін.

Література

1. Білецький О. Зібрання праць у п’яти томах. – К., 1965. – Т. 2. **2. Лесин В.М.** Юрій Федькович. – К., 1984. **3. Федькович Ю.** Твори: У 2 т. – К., 1982. – Т. 2.

Author of article tells thoroughly about Yuriy Fedkovich’s life and creativity. These materials can it be used in preparation of a textbook of Ukrainian Literature History.

Фольклористика

УДК 398.3(477. 61)

О.В. Скиба,
А.Ю. Гречанова

Фольклор Луганщини: народні вірування в природні явища

Апогей наукового інтересу до вивчення фольклору, народних вірувань і повір'їв припадає на середину XIX – початок XX ст. – час значного національного піднесення в Україні, а відповідно до цього й час формування фольклористики як науки.

Магістральним напрямом, яким ішов наприкінці XIX ст. розвиток поглядів на природу вірувань та повір'їв українського народу, стає еволюціонізм – наукова система, ядром якої є поняття розвитку.

Еволюціонізм дав початок дослідницькому прийому у фольклористиці – методу "пережитків". Принципи цього методу були розроблені К.Кавеліним ще 1848 року, але в той час не знайшли визнання серед дослідників, повернувшись до них через працю англійського вченого Е.Тей [а] лора "Первісна культура" (1871 р.). Власне, Е.Тей[а]лор і ввів поняття "пережитки", під якими він розумів "обряди, звичаї, уявлення, котрі будучи в силу звички перенесені з однієї стадії культури, якій вони були властиві, в іншу, більш пізню, залишаються живим свідченням або пам'яткою минулого" [2, 19].

В українській фольклористиці представниками цього методу були М.Сумцов, І.Франко та інші дослідники. Так, М.Сумцов, під "пережитками" розумів "залишки давніх форм побуту й культури", які він і намагався реконструювати, виявивши їхнє первинне значення. Це дало змогу прояснити природу народних вірувань, повір'їв, обрядів та здійснити їх типологізацію. За його класифікацією, вона має такий вигляд:

1) вірування та повіря, повязані з космогонічними уявленнями;
2) демонологічні уявлення;
3) вірування пов'язані з людьми, наділені надприродними властивостями;
4) вірування, пов'язані з померлими;

5) повір’я про тварин;
6) повір'я та обряди, пов'язані з рослинами;
7) вірування пов'язані з речами реального світу;
8) магічні уявлення та обряди [3, 19 – 20].

Представлена М.Сумцовим типологія народних вірувань і повір'їв дала поштовх подальшій систематизації і, отже, більш поглибленому розумінню природи й суті вірувань та повір'їв.

І.Франко також діалектично трактував "пережитки" як рудимент соціального організму, який, зрештою, може видозмінюватися, відроджуватися, і, отже, функціонувати як органічна частика живої соціальної системи. Це положення І.Франка відповідає найбільш обґрунтованому сучасному трактуванню проблеми "пережитків".

Еволюціонізм, як зазначають сучасні дослідники, став основою формування науки, підготувавши всі необхідні для того компоненти: загальну концепцію розвитку, методологію еволюції суспільства, технологію типологічного порівняння, тобто всі основи порівняльно – історичного методу.

До розробки проблеми вірувань і повір'їв населення Луганщини причетні відомі українські фольклористи Г. Булашев, Б. Грінченко, В. Іванов, П. Іванов, М. Костомаров, Д. Яворницький, та ін.

У даній статті ми прагнули здійснити екскурс у надзвичайно цікавий і дещо таємничий духовний світ наших предків, прилучитися до світогляду населення Луганщини: через ознайомлення із записами фольклористів – з його уявленнями; через авторський виклад та осмислення фольклорного матеріалу – з рівнем тогочасної науки (XIX – XX); нарешті через ознайомлення із сучасним баченням проблеми народних вірувань та повір'їв.

Українські легенди та перекази про різні природні явища, землю, воду й вогонь являють собою строкату суміш апокрифічних вимислів і напівязичницьких, напівхристиянських забобонів зі спільноарійськими міфічними поглядами та уявленнями [1, 254].

Основа легенд і вірувань щодо грому та блискавки – давньоміфічна, язичницька; але своєрідно витлумачене християнство наклало на них такі густі сліди, що це призвело до справжнього хаосу, заплутаного ще дужче народним вимислом. Спільне в усіх українських народних легендах про грім та блискавку те, що вони застосовуються Богом для ураження і винищення чортів [1, 258 – 259].

Народні легенди та перекази вважають грім звуком, який виникає від пересування по хмарі страшної смертоносної гармати, якою правують святий Юрій та архангел Гавриїл. Гармату цю заряджає святий Юрій стрілою з якоїсь твердої маси, подібної до каменя, а запалює і спрямовує постріл у чорта архангел Гавриїл. Громові стріли (блеменіти, шматки розплавленого електрикою блискавки піску або каміння) мають вигляд або тонкої лозини, або конічної кулі, часом вони бувають жовті, як свіча [1, 261]. На Старобільщині казали, що після пострілу гармати громова стріла проходить крізь землю "на другий світ" і через сім років виходить назад на поверхню. Той, хто знайшов громову стрілу, зберігає її, як святиню. Вона застосовується під час різних хвороб і особливо допомагає від кольок; вона ж .уберігає від ударів грози, відводить усілякі лиха, чари і лихі сили і взагалі приносить

щастя і статок в оселю, де зберігається. Допомагає вона також і від хвороб свійських тварин. На тому місці, де впала громова стріла, не можна ставити ніякої будівлі, бо через сім років грім знову вдарить у те саме місце [1, 261].

На Старобільщині грім вважали стуком від колісниці, якою святий пророк Ілля горщики везе, або роз'їжджає на колісниці по небу разом з Богом [1, 262].

Старобільці казали, що "пожежу, що сталася від грози, гріх гасити, бо вона посилається від Бога на покарання, і від води полум'я ще дужче розгорається" [1, 263].

До землі український народ, як народ передовсім землеробський, почуває глибоку повагу, яка подекуди межує з обожненням. Землю величають звичайно святою і матір'ю, бо з неї створено першу людину, і вона годує всіх людей і тварин. Нею клянуться, причому цілують її або з'їдають жменьку землі, - і ця клятва вважається найстрашнішою [1, 268]. На Старобільщині казали: "Бити без потреби по землі палицею або чим іншим вважається таким же великим гріхом, як бити рідну матір: "наша земля – мати Тетяна" [1, 268].

До води український народ також почуває глибоку повагу, бо вона конче потрібна для існування всіх живих істот і до того ж є могутнім цілющим засобом від усіляких недуг. Плювати у воду, а так само засмічувати її де б то не було і чим і як би то не було - великий гріх, і ті, хто не дотримується цього, бувають покарані головним болем. За народними повір'ями, воду застосовують у таких випадках: якщо дитина кимось або чимось перелякана, то над її головою ллють у воду розтоплений віск і потім цю воду дають дитині тричі пити і нею ж обмивають її чоло і груди; якщо захворіє корова, то її обприскують водою через решето; одержимі нашкірними хворобами намагаються викупатися першим (головним чином у Великий четвер), і в такому разі вони неодмінно зціляться. Вода застосовується майже завжди при різних нашіптуваннях [1, 276].

Особливу цілющу силу від усіх хвороб має свячена вода – святовечірня, йорданська і стрітенська. Богоявленська вода обов'язково зберігається в кожній оселі, і нею так дорожать, що нікому сторонньому не дадуть, якби навіть той, хто просить, помирав. Бджолярі окропляють цією водою бджіл, аби в такий спосіб їм дати змогу брати мед з різних квітів неушкоджено

Крім свяченої, дуже велику цілющу силу мають – "непочата вода" і вода "Єлена". Непочатою водою називається вода, яку зачерпують щоранку першою з ріки, колодязя чи криниці до сходу сонця. Той, хто несе її, якщо зустрінеться з кимось, не повинен вимовляти жодного слова, інакше вода втратить свою цілющу силу і не дасть тому, хто вживає її, ніякої користі. Особливо корисно купати в непочатій воді хворих дітей [1, 276].

У слободі Микільська про непочату воду записано таку легенду:

“ "Непочата вода" добывается при следующих условіях. Женщина знахарка надевает на себя все чистое, как в праздник, й ночью, когда не сльїшно людского говора й шума, идет в сопровожденіи кого-нибудь брать воду из трех колодезей. Пред каждьім колодцем кладет она три земнне поклона й говорит: "Господы Исусе Хрысте, Сыне Божый, помылуй нас, аминь. Здоров, земля Тытяно, а вода Оляно! Благослови мини, Господы, водыци набраты рабу Божому (имя, - а если воду берут для скота, то говорят: жывотній рыжый или черній скотыныни) для помочи, - тыхой

й смырнои - из гир, из ярив, из Дону, из моря. Создай же Ты, Господы, мылость Божу на нас гришных, обрадуй нас праздничком святым, красным яєчком. Пошлы ж Ты, Господы, рабу Божому (имя) чого вин у Бога просе". Если воду берут для скота, тогда после слов "из Дону, из моря", говорят так: "Пошлы ж Ты, Господы, Божую росыцю ций животній скотыныни бля хозяена, хто йийи пое й корме. Просю я Тебе, Господы, пошлы ж Ты бля маленьких дитей и бля старых людей, для прыбувающьіх и бля прыхожающих, бля ныщы братіи и бля всих православних христіян". Набравши воды, говорят трижды: "слава Тоби, Господы, слава Тоби"; потом идут домой, не оглядываясь й не разговаривая ни с кем, й всю дорогу читают молитву господню й другія молитвы й крестят воду. Прійдя домой, ставят воду на стол, зажигают восковую свечу, проводят ею крестообразно над кувшином с этой водой, и потом ставят свечу к иконам. Начинает знахарка класть поклоны и читать всякія молитвы, какія она знает, а в заключеніе читает следующую "молытву сглаз": "Божа Маты на престоли стояла, молытву чытала, по всему свиту разсылала и всим православним христіянам для помощи посылала. Спасы, Господы, и помылуй от урокив нишных и полунишных, от вечирних, денных й полуденных. Хрестом охрещаюся, хрестом ограждаюся, хрестом це горе проганяю. Оступыся ты, горе, нерадывое, от чотырех голов храменных... Тут єсть дом Божій. Тебе, горе, заклынаты жывым Богом, ниякои пакосты не сдилаты рабу Божому (имя); - на ёму Дух Свят спочывае, Тройця Святая просвищае. Во имя Отца и Сына, аминь. Царьця преблаженная, надежда Богородыця, пріятелище скорбящіи радосте, поможы, яко немощна накормы, яко странна бида иса разлушы; яко жывольше, нема мини помочи ни от кого, як од Бога, Матери Спасытеля небеснаго. Яко Господь мылосердный сокрыет й покрыет нас гришных. Господы, Боже мылосердний! создай же Ты, Господы, милость Божу на нас грищных; возрадуй Ты нас, Господы, празничком святым, красным яєчком, годовым празничком; порадуй Ты, Господы, раба Божого или рабу Божу (имя) здоровьем, аминь". Прочитавши эту молитву, обмывают "наговоренною водою" святую икону, после чего вода становится годною к употребленію людям и скоту от болезней. Такою водою поят, смачивают и окропляют людей (и скот), страдающих "уроками, переполохом, супротывныком" й другими болезнями. Если больной ("спорченый") скот делается злым, ревет й не допускает к себе лекарки с водой, то она для укрощенія его несколько раз читает: "Помьяны, Господы, царя Давыда и кротость его" [4, 193-195].

Вода "Єлена" називається в легендах і переказах за ім'ям своєї винахідниці. Її також треба зачерпнути якомога раніше зранку першим; той, хто зачерпує, має робити це натщесерце; до зустрічних не повинен мовити жодного слова. Той, хто вживає цю воду, неодмінно має вимовити такий приговір: "Вода Єлено! Очищаєш луги і береги - очись мене від усього злого: болісти і слабости". "Єлена" допомагає головним чином "від пристріту" (хвороба ця проявляється такими ознаками: позіханням, нудотою, тремтінням, лихоманкою), "од підвію вихра" (хвороба ця походить, за народним повір'ям, від того, що людину підвіє вітер, а особливо вихор), "від курочки" (курячої сліпоти) та інших [1, 276-277].

За народним повір'ям вода виходить із землі "джерлами" (джерелами), які злившись воєдино, утворюють собою ріки, впадають у море. Джерела беруть свій початок з морів, але вода, проходячи крізь землю, очищається, ось чому вона в ріках,

озерах і колодязях не гірка, як у морі. У висиханні рік народ убачає взагалі кару Божу; озера і ставки утворилися здебільшого там, де вчинені кимось великі злочини і кричущі беззаконня. Під морем народ має на думці величезне скупчення води без дна і меж. Дно моря складається з отворів, в які просочується вода і викликає дощ у підземному світі [1, 277].

Походження вогню в різних місцевостях України трактується по-різному. В одних місцевостях казали, що вогонь походить від каменів і вважали його янголом. В інших місцевостях винайдення вогню приписують чортові [1, 277]. У деяких місцевостях, приписуючи винахід чортам, пов'язує його винайдення з винокурінням [1, 248-279].

В Україні звичайно уособлюють вогонь в образі мстивої людини, тому всі ставляться до нього шанобливо. Так, плювати на вогонь гріх, і якщо плюне хто на нього така людина на тому світі буде покарана й лизатиме розпечену сковороду. Господині мають замітати жар особливим чистим віником, хрестити і щоразу неодмінно ставити при ньому глечик з водою і класти поліно – аби йому завжди було що їсти й пити [1, 281].

Вогонь, за народним повір'ям, застосовується в таких значних заходах: при освяченні води на свято Богоявлення, для чого стріляють в момент занурення священиком хреста у воду з рушниць, і задимлене клоччя, яке вилітає після пострілу з дула, хапають і зберігають, як святиню. Якщо ж не стріляють, то від палаючих "на Йордані" свічок запалюють ганчір'я, яке потім приносять додому і випалюють ним хрести на всіх чотирьох стінах хати, а також випалюють цим ганчір'ям хрестоподібне волосся на голові у дітей, щоб ті нічого не боялися; вогнем спалюють так званого "дідуха" – солому, яку підстелюють під кутю і узвар напередодні Різдва Христового, а виносять з хат та спалюють рано вранці наступного дня свят, щоб не топтали ногами соломи, на якій лежав Христос. Соломою цією також перев'язують дерева, щоб вони добре плодоносили [1, 281-282].

Блукаючі вогники на цвинтарях у деяких місцевостях вважали частиною пекельного вогню, і люди вірили, що такі вогники світяться на могилах лише дуже тяжких грішників, яких Бог карає пеклом ще до Страшного суду. В інших місцевостях їхнє походження пояснюють тим, що на цвинтарях завжди водиться всяка нечисть (упирі та інші), яка намагається учинити людям шкоду і лякати їх. Вважають такі вогники також світлом, яке запалюють яноли на могилах праведників, або душами, що вийшли з могил і запалили свічі, які несли, коли проводжали їх при похованні. Але найпоширенішим є повір'я, що вогники на цвинтарях, могилах, болотах та в інших місцях – не що інше, як скарби, що виходять з-під землі нагору для просушки. Бачити вогники може тільки щасливець. Щоб добути потім скарб, той, хто побачив вогника, мусить кинути в нього щось зі своєї одежі або взуття. Тільки-но він це зробить, скарб миттю ввійде в землю – та лиш на таку глибину, на якій відстані була від землі на людині кинута річ. Тоді треба копати, і скарб буде вирито неодмінно. Утім, вогники на болотах вважають також дияволом, який заманює туди недосвідчених подорожніх; вони можуть вказувати на місце проживання чортів або бути доказом, що там поховано чаклуна [1, 282].

Про пожежі, що пов'язані з вогнем, у слободі Мыкільска казали: "Пожары, по своим причинам появленія, разделяются на три рода: от неосторожности, от грозы и

от неизвестной причины; но все они считаются наказанiем Божим за грехи. Как только увидишь где-нибудь пожар, сейчас же следует положить три поклона и сказать: "Господы! помылуй нас гришных и всих православных христiян од нещасного случая". Затем следует бросить дела свои и бежать избавлять людей от несчастья. Кто стоит на пожаре и не тушит, тому, - говорят, большой грех. Чтобы уменьшить пламя пожара и не дать ему распространяться дальше, берут икону великомученника Пантелеймона, и спешат поскорее обойти с иконою вокруг пожара; а некоторые берут кувшин молока, полученнаго от черной коровы и называемаго "Божьей росыцей", и с ним тоже три раза обходят вокруг пожара, читая трижды, молитву: "Да воскреснет Бог", и затем выливают молоко на огонь, веря, что он от этого может постепенно ослабевать. Если кто на пожаре прочитает три раза назад "Отче наш", начав со слова "лукаваго" и окончив словом "Отче", то пожар прекратится. Кто под "Велыкдень" с крашенкой в кармане выстоит в церкви, не дремая, деянiя, утреню и обедню, тот должен хранить эту крашенку и бросать ее во время пожара в огонь, отчего он должен вскоре прекратиться. Говорят, что если при сильном пожаре собрать трех священников (число трех лиц Божества) и служить в церкви молебны, так пожар сам собою утихает. Во время пожара в соседних домах затапливают печи для того, чтобы хаты не загорелись. Украсть на пожар какую-нибудь вещь считается большим грехом; поэтому, взявшему, рано или поздно не миновать беды, – пожара: если не погорит сам укравшiй, то его дети или внуки погорят.

Пожара, происшедшаго от грозы, не тушат, – нельзя, грех, да его и не затушиш: это Бог запалил. Во время такого пожара, говорят, сгорит только то, что запалено, а дальше гореть не будет.

Пожар, происшедшiй от неизвестной причины, народ обьясняет так: кто собирает по воскресеньям и праздникам топливо, как например "кизяки", палочки и т.п. и складывает их в кучу в продолженiе 6 недель, у того собранное топливо на 7-й неделе обязательно загорится само собою, без поджиганiя; зто значит, что собранное й прiобретенное в праздник "некорысно" ", не пойдет в прок. Напротив даже, за него Бог наказывает пожаром, отнимая и трудом приобретенное.

Замечено людьми, что человек, пострадавшiй от пожара, начинает скоро богатеть" [4, 285 – 286].

Отже, більшість легенд, демонологічних оповідань і переказів перебуває в найбезпосереднішому зв'язку з апокрифами, окремі ґрунтуються на давніх релігійно-міфічних поглядах народу на природу.

Ми назвали тільки окремі українські народні вірування та повір'я про природні явища, що знайшли своє відображення в легендах, переказах населення Луганщини. Перспективним буде вивчення фольклорних жанрів, вірувань та обрядів, що пов'язані з житлом та речами луганчан.

Література

1. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські погляди та вірування. – К., 1992. **2. Пономарьов** А.П. Царина народної уяви та її класичні розробки // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. Та біогр. Нариси

А.П.Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк; Вст. ст. А.П. Пономарьова; Іл. В.І. Гордієнка. – К., 1991. **3.** Там само. – С. 19-20. 4. Старобъльскій уъзд Харьковской губерніи / Харьковскій Статистическій Комитетъ. – Х., 1898.

The authors pay attention to the folklore of Lugansk Region and to the different important aspects of the stading of folklore genres in our regionюю.

Рецензії

И знать, и чувствовать…

Недайнова Тамара Борисівна, Искусство преподования литературы в школе. – Луганск: Альма матер, 2004. – 93 с.

Открываю книгу с несколько необычным названием: «Искусство преподавания литературы в школе». Ее автор Т.Б. Недайнова – учитель, методист, ученый, который имеет огромный опыт работы. Я сама когда-то была в творческой группе учителей литературы, которая занималась под ее руководством проблемой использования искусства на уроках литературы. Помню, как мы готовились к каждому уроку, вынашивая идеи художественно-творческого развития школьников в процессе изучения произведений литературы, которые рассматривались всегда как художественный текст, восприятия которого основано на развитии сенсорики личности. Дети должны были видеть, слышать, ощущать художественное произведение в едином художественном пространстве. И сегодня этот опыт сотрудничества науки и практики стал основой книги, предназначенной для будущих учителей литературы и тех, которые уже имеют достаточный опыт, и тех, кто еще только начинает свой педагогический путь. Но и те, и другие смогут в ней найти тот материал, который позволит выстроить новый тип урока литературы – урока как произведения искусства, созданного в процессе сотрудничества и сотворчества учителя и учащегося.

Структура книги представляет собой 3 раздела – модуля: I. модуль - методика преподавания литературы в школе как наука и искусство. Практикум по созданию уроков разных типов; II. модуль - анализ и интерпретация текста художественного произведения как сотворческая деятельность учителя и учащихся. Эффективные технологии обучения на уроках литературы; III. модуль - Общекультурное и литературно-творческое развитие учащихся на уроках литературы и во внеклассной работе по предмету. В процессе усвоения этих модулей каждый студент может быть оценен баллами. Механизм этой оценки раскрыт как во введении к книге, так и в методических рекомендациях, которые предваряют каждый раздел (модуль) книги.

Значительный интерес для меня как учителя представляет теоретическая часть каждого раздела, потому что в ней впервые рассматриваются актуальные проблемы обучения литературе сквозь призму культурологического подхода, в основу которого автором положен принцип интеграции искусств. По мнению ученого-педагога Б.П. Юсова, «педагогическое будущее принадлежит синтетическим, синергетическим моделям художественного развития, но они должны строиться не на искусственном, профессиональном принципе программ, а на широком культурологическом основании. Навыки искусства тоже должны быть предметом заботы учителя, они необходимо вводятся в содержание и последовательность занятий». (Когда все искусства вместе… Полихудожественное развитие учащихся различных возрастных групп. Пособие для учителя. Б.П. Юсов, Т.И. Сухова, Л.Г. Савенкова. Под общей редакцией Б.П. Юсова. – М.: ИЦЭВ РАО, 1995, С. 16).

В теоретической части пособия раскрыты философские, психолого-педагогические и методические аспекты интерактивного подхода к анализу текста художественного произведения, организации художественно-творческой деятельности учащихся на уроке и во внеклассной работе. Целесообразным является само распределение материала по модулям. Так, например, в III модуль, который называется: «Общекультурное и литературно-творческое развитие учащихся на уроках литературы и во внеклассной работе», вошли такие темы, как: «Интегрированный урок литературы, построенный на основе использования взаимодействия искусств», «Творческая лаборатория учителя по созданию урока литературы как произведение искусства».

Значительный интерес для учителя представляет разработанный Недайновой Т.Б. подход к анализу интегрированного урока литературы: этапы его создания, критерии оценки, формы организации художественно-творческой деятельности учащихся. Бесспорной является позиция автора пособия, который утверждает, что урок литературы является процессом творческим и успех его зависит от способности самого учителя к творчеству, к импровизации. От учителя требуется высокий профессионализм, включающий знания по литературоведению, теории литературы и литературной критике, знания текстов художественных произведений и умение их анализировать в единстве содержания и формы, владение новыми технологиями обучения литературе и, конечно, богатый внутренний мир, высокие духовно-нравственные качества. Формирование личности такого учителя – задача не только педагогического университета, но и школы, методических служб. Материалы пособия дают исчерпывающий материал для решения этих проблем.

Практическая часть рецензируемой книги окажет значительную помощь студентам в подготовке занятий, лабораторных работ, написанию творческих и курсовых работ, так как содержит в себе объемные планы, раскрывающие ту или иную тему, литературу для ее изучения и, самое главное, творческие, проблемные вопросы и задания, основанные на многолетнем опыте преподавания литературы в школе автора данного пособия. Этот материал будет полезным и для практического учителя, который найдет здесь рекомендации по любой интересующей его проблеме современной методики преподавания литературы в школе, как то: работа в профильных классах; оценка знаний учащихся по 12-

бальной системе; тестирование учащихся; изучение литературного краеведения; новые технологии обучения литературе и др. В предложенных планах занятий всесторонне раскрываются актуальные для учителя вопросы, которые пока еще не освещены в полной мере в существующих учебниках по методике, учебных пособиях для учителей-словесников. Все это дает возможность и студенту, и учителю, на практике применять полученные знания, научиться анализировать текст произведений любого жанра (эпос, лирика, драма) на основе использования комплекса искусств. Автором предлагаются педагогические ситуации, которые позволят студенту быстрее адаптироваться к работе в условиях современной школы, а учителю заново осмыслить собственный, накопленный в течение долгих лет преподавания опыт. Это, например, такие задания как: придумать и записать воображаемый диалог, темы которого соотносятся с изучаемым произведением: О чем могли говорить зеркальце и лавка, под которую бросила его царица? (А.С. Пушкин «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»); О чем могли бы поведать друг другу розы, вырванные Каем из цветника Герды? (Г.Андерсен «Снежная королева»); Предлагается ответить на вопрос: Как сделать так, чтобы это и подобные задания «не увели» учащихся от анализа текста? Такие методические проблемы и педагогические ситуации помогут и студенту, и учителю творчески подойти к подготовке уроков литературы как предмета искусства.

В книге есть методические рекомендации по написанию курсовой работы, которые могут быть полезны каждому учителю при подготовке творческой работы в системе повышения квалификации. К рекомендациям прилагаются блоки тем.

В приложении дан конспект одного из самых трудных уроков - урок развития речи в 5 классе (учитель Заремба М.В., СШ №9 г. Свердловск) по теме: Составление сказки по данному началу. Данный конспект может стать образцом для студентов при составлении собственных конспектов уроков. Урок служит иллюстрацией основных положений методики преподавания литературы и как научной дисциплины, и как искусства, требующего сотворческой деятельности учителя и учащихся.

Преимущества изданного учебного пособия заключаются в том, что в нем раскрыт особый подход к преподаванию литературы, благодаря которому каждый читатель понимает, что литература в школе является не просто предметом, а видом искусства, преподавание которого требует от учителя высокой духовности и профессионального мастерства. Думаю, что эта книга многое поменяет в сознании студентов, у которых был свой школьный опыт. А для практических учителей литературы это пособие станет своевременной книгой, потому что она созвучна идеям гуманизации и гуманитаризации образования.

Прокофье
ва О.В.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аулов Анатолій Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бахмач Віктор Іванович– кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Брененр Наталія Михайлівна – асистент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Вєрнік Ольга Олександрівна – асистент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Вітченко Андрій Олександрович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН Укріїни.

Гасанова Валентина Тимофіївна – кандидат філологічних наук, доцент Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Гнатенко Наталія Миколаївна – пошукувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Гречанова Антоніна Юріївна – магістрантка факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кизилова Віталіна Володимирівна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Коваленко Сергій Петрович – старший викладач Горлівського педагогічного інституту іноземних мов.

Кравченко Олена Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кулініч Олена Олександрівна – аспірант кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лапко Олена Анатоліївна – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Левицька – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Лошакова Олена Володимирівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Неживий Олексій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Недайнова Тамара Борисівна – кандидат педагогічних наук, доцент Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Нехаєнко Анна Анатоліївна– аспірант кафедри кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Прокоф'єва Ольга Вікторівна – учитель-методист комунального закладу "Луганський учбово-виховний комплекс", спеціалізована школа І ступеня – гімназія № 52.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Пушко Віра Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Савенко Ірина Леонідівна – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Скнаріна Олена Юріївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент,

докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Хабарова Ірина Валеріївна – аспірант кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Цалапова Оксана Миколаївна - асистент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат филологических наук, старший викладач кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Видавництво Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
91011, Луганськ – 11, вул. Оборонна, 2

Дільниця оперативної поліграфії Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 91011, Луганськ – 11, вул. Оборонна, 2

Адреса редакції: 91011 Луганськ – 11, вул. Оборонна, 2
Тел./факс: 53-00-08, тел. 53-73-74
e-mail: mail @ lgpu. lg. ua

© Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
Імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректори:
Колотовкіна Н.В.

Відповідальні за випуск:
проф. Галич О.А.
доц. Скиба О.В.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
"Альма-матер"

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./ факс: (0642) 58-03-20